

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



СУРИКОВ

-
- [I. ДЕТСКИЕ ГОДЫ](#)
- [II. ЮНОСТЬ](#)
- [III. АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ](#)
- [IV. В МОСКВЕ](#)
- [V. «УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ»](#)
- [VI. «МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ»](#)
- [VII. ПУТЕШЕСТВИЕ ЗА ГРАНИЦУ](#)
- [VIII. «БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА»](#)
- [IX. «ВЗЯТИЕ СНЕЖНОГО ГОРОДКА»](#)
- [X. ПОРТРЕТЫ](#)
- [XI. «ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ ЕРМАКОМ»](#)
- [XII. «ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ»](#)
- [XIII. «СТЕПАН РАЗИН»](#)
- [XIV. ПЕЙЗАЖИ СИБИРИ](#)
- [XV. ПОСЛЕДНИЕ ЗАМЫСЛЫ](#)
- [ЗАКЛЮЧЕНИЕ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. И. СУРИКОВА](#)
- [БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)

- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)

- [51](#)
 - [52](#)
 - [53](#)
 - [54](#)
-



В. Суриковъ

I. ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Существует акварель, взглянув на которую мы как бы переносимся в далекие годы. На листе бумаги изображен деревянный дом прочной и широкой сибирскойстройки, в два этажа, с крылечком, — дом, каких много было в старом сибирском городе Красноярске.

В этом доме, выстроенном еще дедом, и родился Василий Иванович Суриков 12 января 1848 года.

Его отец Иван Васильевич служил в Красноярском земском суде.

Семья губернского регистратора Сурикова мало походила на чиновничьи семьи. И деды и прадеды Ивана Васильевича были казаки. Сам он тоже служил в казачьем конном полку, из которого, однако, был вынужден уйти по состоянию здоровья. Оба брата его — Марк и Иван — были казаки, а жена Прасковья Федоровна происходила из старинной казачьей семьи Торгошиных.

Судьба казачьего рода Суриковых тесно связана с историей завоевания и освоения края.

Эта история восходит к давним векам.

Еще в XI столетии смелые новгородские ушкуйники [1] проникли в неизведанные сибирские просторы.

Прошло пятьсот лет, и дружина Ермака присоединила Сибирь к русскому государству.

Русские люди стали селиться на новых землях.

В Сибирь шли казаки с Дона, бежали помещичьи крестьяне, позже уходили от церковных преследований раскольники. На разработку богатств края ехали мастера горного дела, рудознатцы, литейщики, кузнецы. Опальных дворян и детей боярских ссылали служить в сибирские гарнизоны.

По следам переселенцев шли купцы, скупщики мехов, приносившие на далекую окраину московские товары.

Преодолев огромные пространства, русские люди строили на новых местах остроги — деревянные крепости, закладывали вокруг них будущие города. Весной 1628 года на полуострове, образовавшемся от слияния Енисея с Качей, был основан Качинский (Крутинский) острог. Жители называли его Красным яром. Здесь вырос впоследствии Красноярск.

Сохранились имена основателей этого города. В их числе упомянуты Суриковы. Откуда пришли они сюда, достоверно неизвестно. Сам художник считал, что предки его были выходцами с Дона и пришли в Сибирь вместе с дружиной Ермака.

Красноярский острог долгие годы служил форпостом русских на северо-востоке, основной базой для казаков, предпринимавших смелые походы в далекие, неизвестные края. Казачий полк, в котором из поколения в поколение служили Суриковы, нес строевую службу и в старину охранял землепашцев от нападения непокорных сибирских племен.

Постоянные опасности, тревоги и лишения закалили характер жителей Красного яра. «Краснояры сердцем яры», — говорил художник о своих предках и земляках. В семье Суриковых от отца к сыну передавалось предание о могучем атамане Александре Степановиче Сурикове, который, увидя, что буря оторвала от берега казачий плот, схватил бечеву и, как в былине, уйдя по колено в землю, все же не отпустил из рук веревку и спас войсковое добро.

Есть сведения о том, что предки Сурикова — казаки Петр и Илья Суриковы и казаки Торгошины — принимали участие в Красноярском бунте 1695–1698 годов. В доме пращура художника, бунтаря Петра Сурикова, собиралась казачья дума, решившая покончить с

несправедливостью воеводы Дурново. Бунтарский дух не угас и в потомках. И много лет спустя, уже в чиновничьем и купеческом Красноярске середины прошлого века, братья Суриковы с товарищами проучили одного войскового старшину, посягнувшего на казацкие вольности.

Для красноярского мальчика Васи Сурикова подвиги завоевателей Сибири и защитников казацкой свободы были не книжным рассказом из учебника истории, а живой частью его семейного прошлого.

Все, что с самого раннего детства окружало будущего художника в доме деда, напоминало ему о том, как жили его предки.

Все говорило здесь о своеобразных, уходящих своими истоками в старину нравах и быте: наличники окон, расписные кошевки под сараем, высокий заплот и завозня^[2], сложенная из толстых бревен, между которыми торчал мох.

На ночь крепко запирались ставни, чтобы не забрался бродяга-варнак, лихой и недобрый человек. Ворота и калитки походили на вход в старинный острог-крепость.

В чисто прибранных комнатах стояли обитые железом сундуки. В них хранились старинные сарафаны, шушуны ^[3], накидки, казацкие мундиры — следы минувшего времени.

Васе нравилось рассматривать эти диковинные вещи. Много лет спустя, навсегда перебравшись в Москву, он в каждый свой приезд в Красноярск заставлял мать надевать канифасовое платье и старинный шарф, вытаскивал из сундуков милые его сердцу шушуны и душегрейки, просил мать объяснить, что, как раньше носили.

Отец Сурикова Иван Васильевич любил старинные казацкие песни. По вечерам он частенько брал в руки гитару и сильным голосом пел то залихватски-веселые,

то задумчиво-грустные песни, которые пели еще его деды.

Всем своим обликом, суровым, сдержанным, он напоминал своих предков. И в характере его воплотились черты, им свойственные: честность, прямота, строгость, независимость.

В суриковском доме охотно соблюдали старинные казацкие и крестьянские обычаи. На масленице катались по улицам в легкой, как птица, кошевке. Под ярко раскрашенной дугой звенели бубенцы. На святках рядились, маскировались. В праздничные дни в суриковской горнице всегда пахло густым суслом ^[4] и пшеничными калачами.

Характерно, что в семье Суриковых любовь к старине сочеталась с глубоким интересом к современной политической и культурной жизни. Дяди Сурикова — Иван Васильевич и Марк Васильевич — были, по словам художника, людьми образованными. Они выписывали из Петербурга журналы, даже такой передовой журнал, как «Современник», и книги. Первое литературное произведение, которое осталось в памяти Василия Ивановича Сурикова, было «Юрий Милославский». Его читал ему дядя Марк Васильевич. Тоже в детстве, но уже самостоятельно, мальчик прочел «Потерянный рай» Мильтона. Особенно полюбил он Пушкина и Лермонтова. О Лермонтове много и с восторгом рассказывал дядя Иван после своей поездки на Кавказ.

Живо интересовались Суриковы и искусством. Такие события, как сооружение Исаакиевского собора или прибытие в Россию из Италии картины Иванова «Явление Христа народу», были предметом разговоров в семье. Любопытная деталь: дяди художника хранили снимки с ассирийских памятников.

Чтобы понять, каким образом в старинной казацкой семье могла быть такая удивительная широта интересов, такая тяга к культуре, нужно вспомнить, что

деды и родители Сурикова воспитывались не только под влиянием патриархальных традиций, принесенных в Сибирь еще Ермаком, но главным образом под сильнейшим воздействием идей ссыльных революционеров.

Царское правительство издавна превратило Сибирь в тюрьму для своих политических противников. Лучших русских людей вели по сибирским дорогам под конвоем солдат или увозили к местам поселения в казенных телегах с фельдъегерем и жандармами. В Илимском остроге провел годы изгнания Радищев.

После долгих лет ссылки рассеялись по сибирским городам и местечкам декабристы, позже — петрашевцы.

Ссылные революционеры, — «политические», как называли их сибиряки, — составили то основное ядро, вокруг которого росла передовая русская культура в Сибири. Под прямым воздействием политических сложилась местная сибирская интеллигенция. Ее мировоззрение формировали передовые научные и общественные идеи Ломоносова, Радищева, Герцена, Белинского, Добролюбова, Чернышевского.

В семье Суриковых о декабристах говорили с уважением, и дядя художника Иван гордился знакомством с офицером-декабристом, который на Кавказе подарил ему шашку.

Имена декабристов и петрашевцев были известны Васе Сурикову еще в детстве. Однажды, гуляя по улицам родного города, он встретился с Буташевичем-Петрашевским: «Полный, в цилиндре шел. Борода с проседью. Глаза выпуклые — огненные... Я спросил: «кто это?» — «Политический...» — вспоминал Суриков.

Мать Сурикова Прасковья Федоровна рассказывала детям — дочери Кате, старшему сыну Васе и младшему Саше — о том, какое впечатление произвели на нее декабристы Бобрищев-Пушкин и Давыдов, виденные ею в церкви: «Они впереди всех... стояли. Шинели с одного

плеча спущены. И никогда не крестились. А во время ектеньи^[5], когда Николая I поминали, демонстративно уходили из церкви...»

В девяностых годах прошлого столетия, в один из своих приездов в Красноярск, Суриков изобразил акварелью анфиладу комнат в доме своих родных. В одной из комнат, в ярком утреннем освещении, за столом у самовара сидит мать художника Прасковья Федоровна — в черном платье, с черной наколкой на голове.

Воспоминания о детских годах были всегда слиты у Сурикова с воспоминаниями о матери; ее образ возникал перед ним каждый раз, как он возвращался мыслью к прошлому.

По рассказам сына, Прасковья Федоровна рисуется нам женщиной умной и смелой, умевшей проявить мужество и выдержку в часы испытаний. А их было немало на ее пути и на пути любимого ее сына Васи. Сибирская жизнь таила в себе многие опасности. Они подстерегали сибиряка всюду: и на глухих таежных дорогах и в собственном дворе за тесовым или бревенчатым заплотом. От лихих людей порой не укрывали даже прочные затворы и крепкие ставни. «Беглые, жуткими тенями скользящие по задворкам в ночной тишине, разбои, грабежи, поджоги, пожары, уничтожавшие целые села», были здесь явлением обычным.

Много поэзии вносила Прасковья Федоровна в суровую суриковскую семью. Она была большой рукодельницей: искусно вышивала гладью по собственным рисункам, вышивала целые картины гарусом и бисером, плела кружева. О любви своей матери к русскому народному искусству, о безупречном ее вкусе Суриков с гордостью рассказывал друзьям.

Став знаменитым художником, он не раз советовался с ней о колорите картин, над которыми работал.

«Мать моя удивительная была, — говорил Суриков критику М. Волошину, — у нее художественность в определениях была; посмотрит на человека и одним словом определит».

Существует портрет Прасковьи Федоровны, написанный ее сыном. Он принадлежит к числу лучших произведений Сурикова.

С холста смотрит на нас простая русская женщина, и, вглядываясь в ее черты, мы видим Прасковью Федоровну такой, какой видел ее сын. В ее облике много общего с женщинами древней Руси, образы которых с такой любовью писал Суриков.

* * *

В 1854 году Ивана Васильевича Сурикова перевели на службу в деревню Сухой Бузим. Она находилась в шестидесяти верстах от Красноярска.

В восприятии пятилетнего Васи это был совсем новый, незнакомый мир. Село лежало вдали от больших дорог. Сразу за избами, огороженными, как во всех сибирских деревнях, высокими заплатами, начиналась глушь, мелколесье, поля и покотины^[6], куда крестьяне выгоняли пасти скот.

Ранняя зима обступала Сухой Бузим сугробами, по неделям мела метель, сквозь заиндеветшие слюдяные окошки была видна одна и та же картина: крыши и завозни, деревянные заплаты, покрытые снегом поля. Весной дороги расползались от грязи.

В Бузуме живому мальчику вольно жилось. «Целыми днями пропадал я, — вспоминал Суриков, — с ватагою сверстников, то в поемных лугах, где паслись казачьи табуны, то в тайге в поисках ягод и грибов».

Воспитывали Васю родители по-казацки — сурово и просто.

Семи лет он научился ездить верхом. У отца были две лошади— Соловый и Рыжий.

Вася участвовал в скачках и конных состязаниях, затеваемых деревенскими ребятишками; случалось, падал со скачущей лошади. А однажды вместе с конем упал зимой в воду (на реке была наледь).

Как многие сибирские ребята, Вася рано научился стрелять из ружья и в ту пору, когда еще с трудом мог нести тяжелое охотничье снаряжение, уже стал ходить с отцом на охоту.

Но вот настала для Васи пора расстаться с деревенскими ребятишками, с Соловым и Рыжим, с отцовским кремневым ружьем.

Школы в Сухом Бузуме не было, и родители решили отправить сына учиться в Красноярск.

Суриков поселился на квартире у своей крестной матери, Ольги Матвеевны Дурандиной, в деревянном двухэтажном доме на Больше-Качинекой улице. Этот дом был позднее зарисован Суриковым в наброске «Красноярская улица».

Задиристые «старички», ученики приходского училища, встретили новичка не особенно приветливо. Они были очень недовольны, что его, неопытного малыша, приняли сразу в старшее отделение. Но в старшем отделении Василий Суриков просидел недолго. Подготовлен он был плохо, и учителя перевели его в младшее отделение, к великому удовольствию «старичков».

Мальчик, обиженный тем, что его пересадили в младший класс, затосковал и решил бежать в Бузим. Дорога хотя и дальняя, но беглец помнил ее, расстояние его не пугало. Вот кладбище, березки, церковь, а вот и кончился город, начались луга и поля.

Было в этом побеге чуточку наивной книжной романтики. Пройдя несколько километров, Вася лег на дорогу, приложил ухо к земле и прислушался — нет ли

погони, «как в Юрии Милославском», о похождениях которого читал ему в раннем детстве дядя Марк Васильевич.

Погони не оказалось. Но зато впереди, на дороге, беглеца ожидал сюрприз. Сначала он увидел вдали клубы пыли, потом узнал своих лошадей — Солового и Рыжего, а затем разглядел и мать... Он поспешно свернул с дороги в поле.

Остановив лошадей, удивленная Прасковья Федоровна крикнула:

— Стой! Стой! Да никак это наш Вася?!

Его выдала маленькая монашеская шапочка, по которой мать его узнала.

— Куда же это ты? — спросила Прасковья Федоровна сына.

На этом закончились приключения юного беглеца. Мать отвезла его в город и сдала на попечение Дурандиной...

Бездушная казенная обстановка в школе не могла понравиться умному и наблюдательному мальчику. Учителя нещадно секли учеников и за малейшую провинность ставили их на колени на дресву — крупный песок, которым специально посыпали пол, чтобы ученикам было больно стоять. Удары, пинки, затрецины и зуботычины педагоги раздавали своим ученикам щедро. Особенно доставалось нерадивым. От жестоких и позорных наказаний Суриков избавлялся прилежанием. После неудавшегося побега он стал усердно заниматься. Он старательно решал арифметические задачи, учил закон божий и грамматические правила, а на уроках истории и географии жадно прислушивался к словам учителя, надеясь, что тот расскажет о Сибири, о ее настоящем и прошлом, о родном Красноярске, об Енисее и Каче. Но в учебниках того времени Сибири было уделено всего несколько скучных, равнодушных слов.

Страстный интерес к людям, к их прошлому пробудила в Сурикове еще в раннем детстве сама жизнь.

Мимо маленьких деревянных домиков Красноярска тянулся обоз за обозом. С запада на восток везли мануфактуру, различные металлические изделия, ружья и порох для охотников — крестьян восточно-сибирской тайги, которых там называли по-старинному «промышленниками». С востока на запад шли возы с соленой и мороженой рыбой, пушниной, цыбиками доставленного из Кяхты чая. Иногда быстро проезжал крытый возок на почтовых или так называемых ямских лошадях. Кто только не ехал в Сибирь: чиновники, купцы, коммивояжеры русских и иностранных фирм, а иногда и просто авантюристы, спешившие на золотые прииски.

С убогим своим скарбом ехали переселенцы. Не от хорошей жизни переселялись они с Оки, с Днепра, с Клязьмы на берега студеной Ангары или необжитого Амура. Крестьян гнала в Сибирь нужда, безземелье, слухи о вольной жизни.

По улицам шли в длинных таежных ичигах^[7] крестьяне-таежники, так не похожие и по одежде и по облику на крестьян центральных и западных губерний России. Крепостного права в Сибири не было; сибирские крестьяне держались независимо и слово «барин» произносили редко, а то и с насмешкой. В Красноярск они приезжали продавать беличьи и собольи шкурки и запастись провиантом — харчами, чтобы снова уйти в тайгу. Изредка в городе появлялись потомки древнейших обитателей Сибири — остяки и эвенки в живописной, расшитой бисером одежде из оленьих шкур.

От этапа к этапу гнали солдаты по дороге ссыльных и каторжан, закованных в кандалы. Прежде чем добраться до Красноярска, им приходилось проделать

большой путь, но не меньший их ожидал и дальше, до нерчинских рудников, а позже, в восьмидесятых годах, и до Сахалина.

«Остроги с зловещими частоколами, клейменные лица, эшафоты с палачом в красной рубахе, свист кнута и бой барабана, заглушавшего вопли наказываемого, — все это было, — по словам самого Сурикова, — обычными впечатлениями сибиряка».

Казни и телесные наказания производили публично на площади. «Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьюми. Бывало, идем мы, дети, из училища. Кричат: «Везут! Везут!» Мы все на площадь бежим за колесницей».

Школа и рядом с ней... эшафот! Жизнь властно вмешивалась в воспитание детей. Хрестоматии и учебники рассказывали об идиллической жизни Филемона и Бавкиды, о царях — благодетелях народа, а рядом была суровая и трагическая картина подлинной жизни.

Но ни произвол и деспотизм чиновников, ни хищничество и жестокая эксплуатация со стороны купцов и золотопромышленников не могли убить в потомках смелых землепроходцев инициативу, чувство собственного достоинства, энергию и мужество. От суровых и мужественных сибиряков веяло привольем необъятной сибирской шири. «Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всем был широкий», — говорил художник о своих земляках.

* * *

Осиротели Суриковы рано. В феврале 1859 года из Сухого Бузима в город пришло трагическое известие о смерти отца.

Гаврила Федорович Торгошин, двоюродный брат Прасковьи Федоровны, весной съездил в Сухой Бузим и перевез осиротевшую семью в Красноярск.

Теперь Василий стал снова жить с матерью, переехав от крестной Дурандиной в принадлежащий Суриковым дом на Благовещенской улице. Суриковы поселились в нижнем этаже, пустив в верхний этаж жильцов.

В семье без отца было тоскливо. Суриков с грустью вспоминал эти трудные дни: «Мать потом на его могилу ездила плакать, меня с сестрой Катей брала. Причитала на могиле по-древнему. Мы все ее уговаривали, удерживали...»

Прасковье Федоровне назначили пенсию — 28 рублей 50 копеек в год. На эту ничтожную сумму невозможно было существовать, и мать вместе с Катей стали брать на дом рукодельные заказы.

Жили бедно. Мать держала детей в строгом послушании; из дому никто не смел выйти, не спросив разрешения. С раннего утра, когда Василий уходил в школу, Катя садилась за работу. Приготовив обед, и ней присоединялась Прасковья Федоровна. И каждый день, возвратившись из школы, мальчик видел одну и ту же картину — склонившихся над работой мать и сестру Катю.

В доме стояла тишина, которую очень редко нарушали гости — торгошинская родня.

Изредка заходил дядя, казачий офицер Василий Матвеевич. Он любил книги, умел живо рассказывать о казачьей жизни, о краях, в которых побывал, а иногда брал лист бумаги и рисовал.

В первом этаже деревянного дома на Благовещенской улице рано закрывали ставни и тушили сальную свечу, ложились спать, чтобы встать на заре.

II. ЮНОСТЬ

Рисовать Вася Суриков начал в раннем детстве.

Первые его рисунки привели в гнев родителей. Они были нацарапаны гвоздем на дорогих сафьяновых стульях, украшавших горницу суриковского дома. Маленького художника наказали.

Очень рано стал мальчик и ценителем изобразительного искусства. Ему не исполнилось еще и пяти лет, когда он оценил талант отцовского работника Семена, сумевшего нарисовать коня так, что конь вдруг ожил и побежал по листу бумаги, сгибая резвые, быстрые ноги.

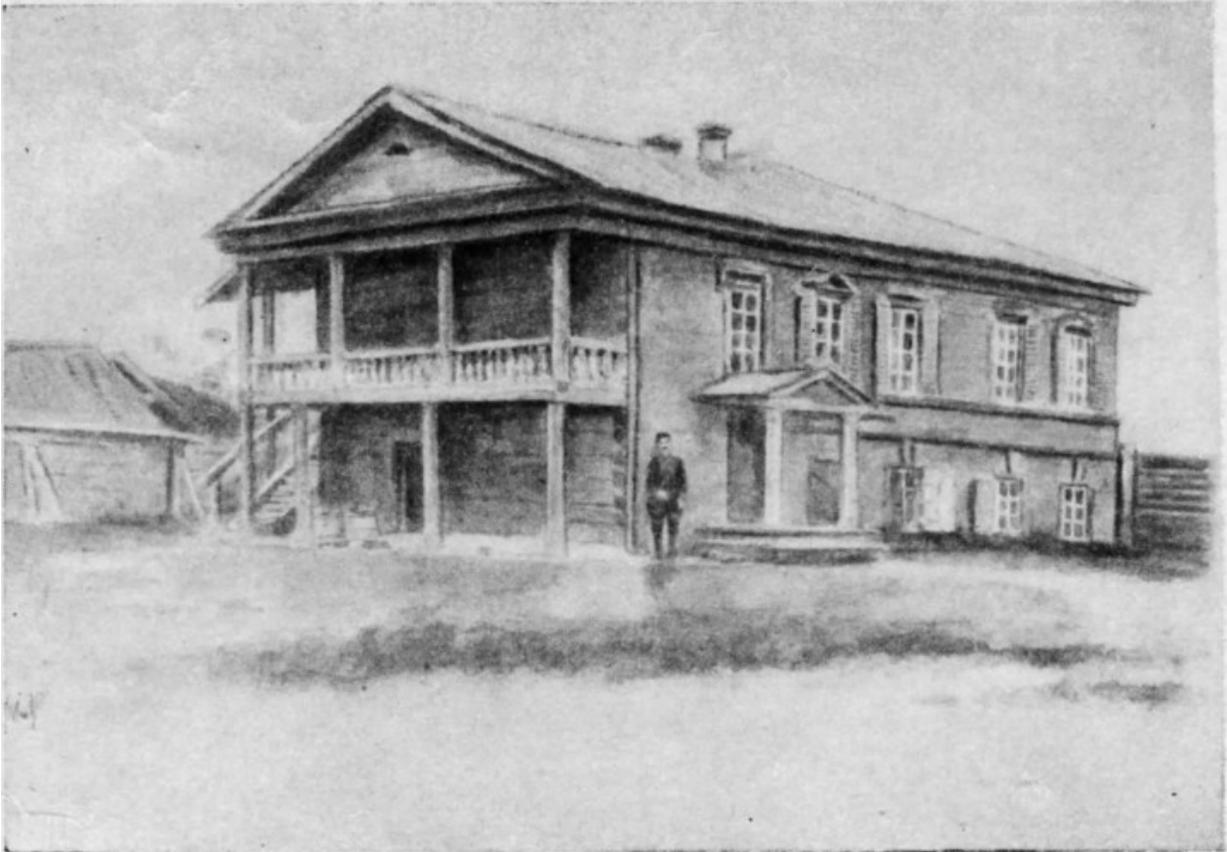
Через год или два в мальчике пробудилась любовь к цветам. Нарисовав портрет Петра Великого карандашом, он остался недоволен изображением. Тогда он развел в блюдечке синьку, надавил брусники и раскрасил рисунок.

В приходском училище, куда он поступил, приехав из Сухого Бузима, в классы два раза в неделю приходил учитель чистописания и рисования Николай Васильевич Гребнев. Василий с нетерпением ожидал эти часы, заранее к ним готовился, тщательно чинил карандаши, запасал резинки, акварельные краски.

Николай Васильевич Гребнев с первых же уроков произвел сильное впечатление на Сурикова и его товарищей. Он не дрался, как другие учителя, не кричал, не стучал линейкой по столу, не ставил провинившихся на дресву. Он любил предмет, который преподавал, и к своим ученикам относился с живым интересом.



В Суриков. Портрет Прасковьи Федоровны Суриковой (матери художника).



В Суиков Дом Суиковых в Красноярске (ГТГ).

В Красноярске не существовало ни картинных галерей, ни музеев, однакоже Вася Суиков не был лишен художественных впечатлений. Искусство — тонкая резьба на окнах, разноцветная затейливая утварь, мастерски выполненные вышивки — входило неотъемлемой частью в жизнь каждого сибиряка.

В деревне Сухой Бузим мальчик видел на стенах изб народные картинки, причудливо раскрашенные, нарядные и веселые, как сказки, а возвратившись в город, любил разглядывать картины, висевшие в доме родителей, в домах соседей и знакомых.

«У нас в доме изображение иконы Казанского собора работы Шебуева висело. Так я целыми часами на него смотрел. Вот как тут рука ладонью с боку лепится. Я в Красноярске... и масляные картины видел. У Атаманских

в доме были масляные картины в старинных рамах. Одна была: рыцарь умирающий, а дама ему платком рану затыкает. И два портрета генерал-губернаторов: Левинского и Степанова».

Видел Суриков и гравюры с картин крупных мастеров, а также картины и рисунки красноярских художников-самоучек. Рисовал акварелью дядя Сурикова, казачий есаул Василий Матвеевич, рисовал и другой его дядя, хорунжий Марк Васильевич. Близкий родственник Суриковых Хозяинов был профессиональным иконописцем. Случалось, он писал и картины светского содержания. Так, им был сделан портрет енисейского губернатора, и довольно искусно.

В свободное от занятий в классах время Суриков любил рисовать с гравюр. Но еще чаще зарисовывал он к себе в тетрадь то, что видел вокруг.

С детских лет его поражала красочность, живописность мира. В домах — разноцветная утварь, желтые берестовые туесы^[8], пузатые лагушки^[9], яркие, радующие глаз сказочной пестротой эвенкийские коврики — кумаланы. На крестьянах и горожанах узорчатая одежда, расшитые бисером и разноцветными полосками унты^[10], причудливо разрисованные катанки^[11]. А чуть выйдешь за город — такая же яркая, нарядная природа: желтые холмы и синие, поросшие сосной и кедром горы, светлое летнее небо и голубая вода любимого Енисея.

Неистошимый, острый интерес к окружающей жизни, жадная наблюдательность — вот характерная черта Сурикова-ребенка, Сурикова-подростка. Увиденное Вася воспринимал глубоко и каждую особенность, деталь долго и бережно хранил в памяти.

Едет он в торгошинскую станицу к родным своей матери, «торговым казакам» Торгошиным, которые «извоз держали, чай с китайской границы возили до Томска», и перед ним как бы раскрывается особый мир,

где даже «самый воздух кажется старинным...». Все поражало его острое внимание: и старые дома «по ту сторону Енисея — перед тайгой», и двор, мощный тесаными бревнами, и старые иконы, и костюмы казаков и казачек... Даже двоюродные сестры представляются ему девушками «совсем такими, как в былинах поется про двенадцать сестер...».

Вася Суриков, даже купаясь в Енисее, даже ныряя, не переставал примечать:

«Мальчишками мы, купаясь, чего только не делали. Я под плоты нырял: нырнешь, а тебя водой внизу несет. Помню, раз вынырнул раньше времени: под балками меня волочило. Балки скользкие, несло быстро, только небо в щели мелькало — синее».

Всматриваться в лицо жизни и наблюдать он продолжал и в такие ужасные минуты, когда, по его словам, «земля плыла под ногами».

Вместе с другими красноярскими ребятишками Василий однажды присутствовал при смертной казни. До глубины души поразила мальчика трагическая деталь — жест преступника, в котором выразился его характер. Преступник на эшафоте перед самой казнью оправил рубашку. Эта поразительная деталь врезалась в сознание Сурикова-подростка. «Ему умирать, а он рубашку поправляет», — вспоминал художник впоследствии.

И не только привычка вглядываться, но удивительная способность видеть в самых обыденных предметах характерное, значительное, как бы проникать в поэтическую сущность каждого предмета — эта черта, свойственная юному Сурикову, приковывала внимание всех исследователей его творчества и биографов.

Кого в Красноярске в те годы могло, к примеру, заинтересовать обыкновенное тележное колесо или

полозья саней? А Суриков воспринимал их как предметы глубокого значения и большой красоты.

«Когда я телегу видел, — вспоминал впоследствии Суриков, — я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая красота: в копылках, в вязах, в самоотводах. А в изгибах полозьев, как они колышутся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчонком еще, переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них? Ведь русские дровни воспеть нужно!»

Вглядываясь в настоящее, Вася Суриков мысленно связывал его с прошлым. Окружающая действительность раскрывалась перед ним как бы в исторической перспективе. Зарисовывал ли он холмы или улицы родного города, или прислушивался к говору казаков, крестьян-охотников, приходивших из тайги, он по-своему осмысливал каждый факт.

Вот эти холмы видели битвы казаков с качинскими татарами, видели первых переселенцев, которые корчевали пни и воздвигали бревенчатые стены красноярского острога. Это было когда-то в прошлом, но разве в могучих фигурах казаков и крестьян, в их выразительных лицах, в черных с жестким блеском казацких глазах, в степенной, полной достоинства походке не проглядывало это славное прошлое?

И до Красноярска доходили вести о героизме и мужестве русских солдат и матросов — славных защитников Севастополя, слухи о подвигах русских путешественников-моряков, которые продолжали славные традиции своих дедов.

Впечатления от самой природы и жизни и определили путь Сурикова от первых школьных рисунков до больших его полотен.

Ценить натуру, наблюдать и изучать окружающий мир учил юного художника Николай Васильевич Гребнев. Он не уводил учеников от впечатлений,

которые давала им жизнь, а, наоборот, расширял и укреплял их рассказами о картинах русских художников, виденных им в далекой Москве.

Гребнев был передовым человеком. Он прошел выучку в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. За портрет, сделанный масляными красками, и этюд девушки с кувшином, представленный им в 1855 году в Академию художеств, он получил звание «неклассного художника»^[12]. Гребнев много читал, а главное, внимательно следил за успехами передовой реалистической русской живописи, изучал новые методы и приемы постижения действительности у Александра Иванова, Брюллова, Федотова.

Слушая рассказы учителя о рисунках и картинах замечательного мастера Брюллова, о пейзажах Айвазовского, который умел изобразить воду «как живую», Василий учился глубоко и правильно понимать изобразительное искусство.

* * *

После смерти отца жизнь Васи внешне текла без особых событий. Он прилежно занимался и в свободное от занятий время играл с ребятами-сверстниками, рисовал, помогал по хозяйству матери и старшей сестре Кате — носил воду, колот дрова. Красноярские зимы длинные, студеные, и дров каждая семья запасала много.

Надолго запомнилась Сурикову весна 1861 года. Он заканчивал школу.

На акте должен был присутствовать исполняющий обязанности губернатора. Гребнев знал об этом заранее. Желая обратить на своего любимого ученика внимание этого влиятельного человека, Гребнев поручил Сурикову

нарисовать ему в подарок акварель — букет живых цветов с натуры.

Принимая подарок, старик, похожий на Державина, сказал школьнику:

— Ты будешь художником.

Эти слова поразили мальчика. Ему вспомнился рассказ отца о полной суровых испытаний жизни художника Александра Иванова, который над одной картиной проработал больше двадцати лет.

Вася поступил в Красноярскую прогимназию.

Гребнев не забыл своего бывшего ученика. Летом он водил Васю за город и на берег Енисея писать этюды и изучать натуру.

Василий рисовал с необычайным прилежанием. Все чаще вспоминались ему слова: «Ты будешь художником».

Но обстоятельства, казалось, не способствовали осуществлению этой далекой мечты.

Семья жила в нужде. Несмотря на сравнительную дешевизну красноярской жизни, Прасковье Федоровне нелегко было содержать троих детей — одеть, обуть их и накормить.

Сестра Катя вышла замуж и уехала жить в село Тесь. Там через два года после замужества она умерла.

Жизнь становилась все труднее.

Пытался Василий заработать хоть немного живописным искусством, расписывал он пасхальные яйца по три рубля за сотню, а однажды даже написал по заказу икону, но пасха прошла, и в раскрашенных яйцах больше никто не нуждался, «заказы» кончились...

Мать обратилась к знакомым, к бывшим сослуживцам отца.

При их содействии ей удалось устроить сына в Енисейское губернское управление на должность мелкого чиновника — канцелярского служащего.

Работа у него была несложная. Он переписывал от руки бумаги, отчеты и докладные записки.

Губернское управление помещалось вместе с другими «присутственными местами» — казенной палатой, губернским судом — на старой площади, недалеко от собора.

В «присутствии», склонившись над бумагами, трудились чиновники-старички, прослужившие всю жизнь, и молодые люди вроде Сурикова, только что начинавшие свой трудовой путь.

Василий в эти годы еще мало задумывался над своим будущим. Он был рад, что помогает матери содержать семью и дом. Придя со службы, он частенько спускался в подполье, где вместе со старинным казацким оружием и старинными мундирами хранились книги. При тусклом свете сальной свечи он запоем читал старые романы и повести. Особенно любил исторические книги.

Иногда заходили приятели — Андрей Абалаков, Крылев, красавец Митя Бурдин, дальний родственник Митя Давыдов, Алексей Мельницкий, композитор-самоучка, сочинявший грустные песенки и исполнявший их на гитаре. Молодые люди отнюдь не походили на чиновников и писцов. По праздникам они любили прогуливаться по улицам в широких шелковых шароварах, в поддевках, из-под шапок у них, согласно сибирской моде, выбивался казацкий чуб. Плечо к плечу, как это было принято в старину, они расхаживали с гитарой или гармошкой, пели песенки, как народные, так и сложенные их приятелем Мельницким.

Василий Суриков — коренастый, небольшого роста, типичный сибиряк — выделялся необычайной живостью, веселым выражением лица. В казацких глазах его часто вспыхивал задорный огонек. «...Веселая жизнь была, — вспоминал художник. — Маскировались мы. Я тройкой правил. Колокольцы у нас еще валдайские сохранились, с серебром...»

Участвовал Василий, и довольно охотно, в кулачных боях. Двое выходили драться, как тогда говорили, «один на один». Остальные наблюдали издали, подбадривали восклицаниями:

«Так его! Пусть не задается!»

«Задавал» не любили. Всеобщим сочувствием и расположением пользовался тот, кто держался скромнее.

Если один из противников падал, драка тотчас же прекращалась. Поговорка «лежачего не бьют» была законом.

Нередко происходили и групповые кулачные бои. зимой на льду реки. Одна сторона шла на другую.

Кулачные расправы были бытовым явлением и не всегда кончались благополучно. Был у Сурикова товарищ Митя Бурдин. Впоследствии Суриков рассказывал: «Едет он на дрожках. Как раз против нашего дома лошадь у него распряглась. Я говорю: «Митя, зайди чаю напиться». Говорит — некогда. Это шестого октября было. А седьмого земля мерзлая была. Народ бежит, кричит: «Бурдина убили». Я побежал с другими. Вижу, лежит он на земле голый. Красивое, мускулистое у него тело было. И рана на голове. Помню, подумал тогда: вот если Дмитрия-царевича писать буду, — его так напишу».

Однажды и сам Суриков оказался на волосок от гибели. За ним и его приятелями гналась толпа «противников».

«Наши, — вспоминал он потом, — дрогнули и бросились врассыпную... Я очутился в узком и темном переулке... Человек пять-шесть бросилось за мною. Что тут делать? Бегу так, что дух захватывает. Вижу: переулок заворачивает вправо и вдруг — приотворенная калитка. Мигом шмыг во двор, беззвучно запер калитку и стою ни жив, ни мертв, навалившись на щеколду. Две-три секунды — и уже слышен топот преследователей.

Неужели заметили и сейчас ворвутся?.. Но еще момент, и я слышу, как толпа, тяжело дыша и топоча ногами, пронесется мимо. А в голове опять мысль: вот так же, вероятно, и Артамон Матвеев^[13] притаившись стоял и слушал, как бежали мимо двора стрельцы, и, сам не замечая того, я задумываюсь над тем, какое удивительное жуткое настроение создает этот топот мимо бегущей неведомой толпы...»

Еще в юности Суриков настолько сроднился с образами русской истории, что, видя труп Мити, вспомнил Дмитрия-царевича, а слыша топот преследующей его толпы, живо представил себе боярина Артамона Матвеева, убитого стрельцами в Московском кремле во время стрелецкого бунта.

Васины будни проходили в унылой канцелярии губернского управления за перепиской бумаг. Что может быть прозаичнее несложных обязанностей мелкого канцелярского служителя! Тщетно стали бы мы искать следы этих дней в воспоминаниях, рассказах Сурикова, в его зарисовках. Суриков рисовал не старичков-чиновников, не осанистых начальников, не молодых писцов, а казаков, крестьян, девушек с ведрами на коромысле, деревья, реки и небо родного края.

Во втором этаже дома Суриковых квартировал казачий офицер Иван Иванович Корх с женой Варварой Павловной, которая была дочерью губернатора Замятина.

Однажды за чаем в губернаторском доме, рассказывая новости, Варвара Павловна сообщила и о том, что сын хозяйки дома, где они снимают квартиру, чиновник губернского управления, в свободные часы рисует, и притом очень хорошо. Губернатор заинтересовался.

Забавляясь, Суриков как-то у себя в управлении на листке канцелярской бумаги с большим искусством нарисовал муху. Лист с рисунком случайно попал в папку

столоначальника. Столоначальник взял с собой папку, когда пошел с докладом к губернатору.

Сделав доклад, столоначальник ушел. Папка осталась на столе. Губернатор в задумчивости ходил из угла в угол по комнате. Взглянул на раскрытую папку и видит: на листе бумаги сидит муха. Махнул рукой. Смотрит, а муха опять сидит на бумаге. Опять замахнулся, а муха не улетает. Что это за необыкновенная муха? Губернатор нагнулся над листом и видит, что муха не настоящая, а нарисованная.

* * *

С того времени, как нарисованная муха попала вместе с бумагами в кабинет губернатора, в судьбе Сурикова произошли некоторые изменения. Канцелярский писец стал совмещать свои несложные обязанности с новым для него делом: он стал давать уроки рисования младшей дочери губернатора — Вере.

Однажды Замятин, войдя в комнату, где Суриков занимался с его дочерью, протянул молодому художнику бумагу и коротко сказал:

— Прочти...

Это были знаменательные минуты. Содержание бумаги, изложенное витиеватым канцелярским стилем, к которому привык писец Василий Суриков, работая в губернском управлении, имело совсем неожиданный смысл. Бумага пришла из далекого Петербурга, из Академии художеств, куда Замятин за несколько месяцев перед тем послал вместе с рисунками начинающего художника Г. Шалина Васиной рисунки: копии с картин художников итальянского Возрождения — Рафаэля, Тициана и русских художников — Боровиковского, Неффа. В ней речь шла о судьбе самого Сурикова, о его будущем.

«...Упомянутые молодые люди, — значилось в бумаге, — заслуживают по их работам быть помещенными в Академию, но как в ее распоряжении нет никаких сумм, из коих могло бы быть оказано им пособие, да и казенных воспитанников в Академии не полагается, а все учащиеся в оной содержатся на свой счет и живут вне Академии, то... ежели у кого из молодых людей, оказывающих способность к искусству, найдутся средства приехать в Петербург и содержать себя здесь до того времени, пока они в состоянии будут приобретать себе содержание собственными работами, в таком случае Академия со своей стороны не откажет им в возможном содействии...»

Все как будто складывалось благоприятно для юного художника: в далеком Петербурге, в Академии художеств, «специалисты по всем родам искусства», рассматривая его рисунки, нашли, что он достоин стать слушателем Академии.

Но где же взять деньги на поездку в Петербург? Много лет спустя, рассказывая об этих, уже далеких, днях, Суриков описывал свои переживания:

«Мать такая у меня была. Видит, что я плачу — горел я тогда, — так решили, что я пойду пешком в Петербург. Мы вместе с матерью план составили. Пойду я с обозами — она мне тридцать рублей на дорогу давала. Так и решили... Вопрос о том, как я доберусь туда, мало меня смущал. Вспоминал Ломоносова и думал, если он с обозами из Архангельска до Петербурга добрался, почему же мне это не удастся? С лошадьми я обращаться умею, могу запречь и отпречь. Буду помогать в дороге, коней и кладь караулить, вот и прокормлюсь как-нибудь...»

Но обстоятельства сложились иначе. В Красноярске нашлись люди, которые приняли участие в судьбе талантливого юноши. Золотопромышленник П. И. Кузнецов, человек, влюбленный в искусство, дал

Сурикову деньги не только на поездку в Петербург, но и на пребывание там.

Суриков расстался с канцелярией и стал готовиться в дорогу.

Ехать предстояло на лошадях по ямскому тракту. Надо было найти попутчиков.

Тот же самый Кузнецов отправлял в Петербург лечиться своего служащего, инженера А. Ф. Хейна. Инженер Хейн и взял на себя заботу о неопытном юнце, впервые совершавшем такой далекий и трудный путь.

Отыскался еще один попутчик, семинарист Митя Лавров. Консисторское начальство посылало его учиться живописи в Троицко-Сергиевскую школу иконописи. С ними и отправился Василий Иванович в столицу.

Выехали они из Красноярска в студеную пору, в начале зимы. Но Суриков переносил лишения дорожной жизни мужественно и даже весело.

«Милые мама и Саша, — писал Василий Иванович из Томска 15 декабря 1868 года. — Вчера, 14 числа, я приехал с Лавровым в Томск, и остановились в великолепной гостинице. Ехали мы очень хорошо и без всяких приключений и не мерзли, потому что в первые дни холод был не очень сильный, и я укутывался вместе с Лавровым дохою и кошмами, а приехавши в город Мариинск, мы купили с ним еще доху, в которой я теперь еду до самого Питера; доха эта очень теплая, ноги не мерзнут, потому что укутываем их кошмами. Кормят нас дорогой очень хорошо. Есть мадера, ром и водка; есть чем погреться на станциях. С нами едет в другой повозке старичок-архитектор, очень добрый и милый человек. Ехать нам очень весело с Лавровым — все хохочем, он за мной ходит, как нянька: укутывает дорогой, разливает чай, ну, словом, добрый и славный малый. Сегодня катались по Томску, были в церкви и видели очень много хорошего. Томск мне очень нравится. Завтра выезжаем оттуда...»

Томск действительно мог поразить юношу, никуда не выезжавшего дальше Торгошина, Сухого Бузима и других близких к Красноярску мест. Это был один из самых больших и красивых городов Сибири XIX века, по своему экономическому и культурному значению уступавший только Иркутску.

В отличие от Красноярска с его деревянными, похожими на деревенские домиками в Томске было много больших каменных домов. На улицах с широкими тротуарами, возле витрин выглядевших по-столичному магазинов былолюдно и шумно. Гостиница, в которой остановился Василий Иванович, хотя и носила экзотическое название «Мыс Доброй Надежды», не отличалась от других гостиниц, но так как Суриков жил в номерах впервые, его поразила непривычная обстановка, показавшаяся даже «великолепной».

Вот остался позади сначала Томск, а потом и тайга. Началась однообразная заснеженная степь...

Не обошлось и без дорожных приключений.

«Подъезжаем мы уже к станции. Большое село сибирское — у реки, внизу, — рассказывал Суриков. — Огоньки уже горят. Спуск был крутой. Я говорю: надо лошадей сдержать. Мы с товарищами подхватили пристяжных, а кучер — коренника. Да какое тут! Влетели в село. Коренник, что ли, неловко повернул, только мы на всем скаку вольт сделали прямо в обратную сторону: все так и посыпались. Так я... Там, знаете, окошки пузырьные — из бычьего пузыря делаются. Так я прямо головой в такое окошко угодил. Как был в дохе, так прямо внутрь избы влетел...»

В XIX столетии путь из Красноярска в Петербург был долгий. Прошло уже три недели, как Василий Иванович простился с матерью и сел в сани, а полозья все скрипят, в лицо дует острый холодный ветер, редкие деревни и села сменяют друг друга, а по обе стороны и влево и вправо тянется бесконечная Сибирь. Наконец-то

показался Уральский хребет, въехали в Екатеринбург. Здесь красноярским путешественникам пришлось задержаться на целый месяц. Объясняя непредвиденную задержку, Суриков писал матери 25 января 1869 года:

«Обещался я писать вам из Петербурга, но пришлось писать из Екатеринбурга, где мы живем с 30 декабря, потому что спутник наш Хейн захворал горячкою и вот лежит три с лишним недели, но ныне уже совсем выздоровел, и мы завтра непременно выезжаем. Время мы с Митей Лавровым очень весело провели в Екатеринбурге; были много раз в театре и маскарадах.

В маскарадах я удивил всех своим костюмом русским и танцами. Все наперерыв желали знать, кто я, откуда, куда еду и зачем...»

Мир, о котором Василий знал раньше по книгам, а то и по слухам, теперь раскрывался перед ним во всем неповторимом своеобразии.

III. АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

В Нижнем Новгороде кончилась привычная дорога с полосатыми верстовыми столбами, с колодниками, с жалкими трактирами, с длинными сибирскими деревнями. Суриков пересел из саней в поезд.

Об этом виде транспорта знали в Сибири лишь понаслышке, и Суриков в письме к родным с наивной непосредственностью описал свое первое впечатление:

«Сильно бежит поезд, только ужасно стучит, как будто бы громадный какой конь... Из окон вагона все видно мелькающим. Иногда поезд летит над громадной бездной, и когда глядишь туда, то ужас берет... Сначала поезд тихонько подвигается, а потом расходится все сильнее и сильнее и, наконец, летит, как стрела».

На три дня остановились в Москве. Суриков внимательно, с глубоким интересом осматривал ее достопримечательности, о которых наслышался с детства.

Через древние Спасские ворота, сняв шапку, он вошел в Кремль и воочию увидел исторические места, так хорошо ему знакомые по описаниям и картинкам.

По кремлевским площадям — Ивановской и Соборной — ехали извозчичьи санки, густой толпой шли прохожие, тут же стояли торговцы с лотками, выхваляя свой товар. На церковной паперти пели нищие-слепцы.

А когда-то на старой Ивановской площади, перед приказами, толпился московский люд, площадные подьячие строчили для посетителей жалобы и челобитья, тут же чинилась расправа батогами и зычный голос дьяка, кричавшего «во всю ивановскую», объявлял толпе царский указ...

Три величавых древних собора — Успенский, Архангельский и Благовещенский — высились над

кремлевскими зданиями, и высоко над куполами соборов поднялась восьмигранная башня Ивана Великого — чудо московского зодчества.

Рядом с колокольней стоял огромный царь-колокол. Песню о царь-колоколе и царь-пушке Суриков знал с детских лет.

С волнением он подошел к историческим могилам в Успенском соборе — древней усыпальнице московских царей. Потом поднялся на колокольню Ивана Великого. Отсюда как на ладони была видна вся Москва.

Впоследствии Суриков вспоминал, что уже тогда, в эту первую встречу с московскими древностями, он полюбил Москву и здесь впервые мелькнула в его сознании мысль написать картину о стрельцах.

Интерес и любовь к родной истории постоянно сквозят в юношеских письмах Сурикова. Не только в Москве, но и в Нижнем Новгороде, и в Казани, и в других старых русских городах, которые лежали на его пути, он с особенным чувством и пристальным вниманием вглядывался в памятники отечественной старины.

Путешествие длилось больше двух месяцев. Наконец 19 февраля 1869 года Суриков приехал в Петербург и остановился в дешевой гостинице «Москва», на углу Невского и Владимирского проспектов.

Из окна гостиницы был виден широкий и прямой, как по линейке вычерченный, Невский. По обеим его сторонам стояли трехэтажные и четырехэтажные дома с вывесками магазинов, роскошных ресторанов и банкирских контор. Бронзовые кони высились на Аничковом мосту.

Непрерывным потоком двигались пешеходы. Шли франтоватые господа в цилиндрах и дорогих шубах, офицеры с палашами и шпорами, студенты в пледах, нарядные дамы, чиновники, мастеровые в кожаных картузах, артельщики, посыльные и разносчики с лотками на голове. Вдоль тротуаров стояли «ваньки» —

извозчики, сиплым голосом зазывая седоков. Со звоном и грохотом проносились конки — транспорт для бедного люда. Проезжали кареты, извозчицы санки, лихачи с медвежьей полостью; «собственный выезд» — рысак, обгоняя всех, уносил офицера в теплой шинели с пелериной и в каске, украшенной медным двуглавым орлом. Тянулись обозы, нагруженные разной кладью. На перекрестках величественно стояли городовые.

По вечерам вдоль панелей зажигались масляные фонари. Они излучали довольно тусклый свет, но в сравнении с Красноярском и даже с Москвой петербургские улицы казались прекрасно освещенными.

Суриков с любопытством вглядывался в эту новую для него столичную жизнь.

Первые дни были посвящены осмотру столицы. Суриков прежде всего направился в Эрмитаж, чтобы видеть картины, о которых мечтал в Сибири. Но и сам город интересовал его не меньше, чем сокровища искусства. Юноша подолгу бродил по улицам и набережным Петербурга, любясь его архитектурой. Сильное впечатление произвел на Сурикова Исаакиевский собор с его золотым тяжелым куполом и громадными колоннами. Суриков заметил, что «вид собора снаружи не поражает издали огромностью, но когдаходишь к нему, то он как будто бы все кверху растет, и уже не можешь охватить всего взглядом».

Но особенно занимательной казалась юному Сурикову жизнь городской толпы. Он с увлечением участвовал в народном гулянии на Адмиралтейской площади, где по случаю масленицы весь день играла музыка, кружились карусели и в наскоро построенных балаганах давали представления фокусники, акробаты и бродячие актеры.

«Публика хохочет до упаду... приваливает и отваливает тысячами. Это еще не полный разгар праздника, а начало, что-то еще впереди будет! Много я

очень видел хорошего в Петербурге, всего не перескажешь», — восторженно сообщал Суриков родным. Петербург обратился к нему своей праздничной стороной, и она захватила юного, жизнерадостного красноярца.

Но вслед за праздником настали будни.

В памяти Сурикова на всю жизнь осталось неприятное воспоминание о первом посещении Академии художеств.

Инспектор Карл Шрейнцер с высокомерием отнесся к молодому сибирскому художнику.

— Где же ваши рисунки? — спросил Шрейнцер и, получив ответ, что рисунки давно уже доставлены в Академию, разыскал папку и небрежно перелистал ее.

— Это? Да за такие рисунки вам даже мимо Академии надо запретить ходить, — сухо сказал он Сурикову.

Экзамен предстояло держать в апреле. В назначенный день Суриков среди других молодых людей, поступающих в Академию, занял место в огромном экзаменационном зале. Экзаминатор объявил задание: сделать рисунок с гипсовой статуи, поставленной тут же на возвышении.

Экзамен кончился для Сурикова полной неудачей. В этом не было ничего неожиданного. Несмотря на блестящую одаренность и уже немалые успехи в рисунке, Суриков не мог удовлетворить академическим требованиям, потому что в его подготовке имелся существенный пробел: он никогда не рисовал с так называемых «антиков», то-есть гипсовых слепков с произведений античного искусства.

Начальное обучение Сурикова сводилось к рисованию с натуры и копированию гравюр. Красноярская гимназия не имела гипсов, и Гребнев не мог привить своему ученику тех навыков, которые вырабатывались при срисовывании скульптуры. А в

Академии художеств рисованию с гипсов придавали особенно важное значение.

Гипсы — наследие эстетики и педагогической системы классицизма — воспитывали в рисующих стремление к ритмичной плавности линий, строгой четкости контура каждой формы, ясной пластической характеристике объемов. Одновременно с техническими навыками в сознании будущих художников закреплялись эстетические идеалы, — в античной скульптуре Академия видела недостижимый образец художественного совершенства. Академические мастера стремились и самую натуру приблизить к формам античной статуи. Профессор А. Е. Егоров (1776–1851), один из наиболее авторитетных деятелей Академии в первой половине XIX века, неизменно внушал ученикам: «Ты учишься рисовать антики? Должен знать красоту и облагородить форму, которую видишь в натуре». Иначе говоря, требовалось, чтобы рисующий идеализировал натуру в духе античного искусства.



В Суриков. «Исаакиевский собор и памятник Петру I при лунном освещении». (ГРМ).



В. Суриков. Пол дождем в дилижансе на Черную речку.

Правда, в то время, когда Суриков поступал в Академию, профессора Егорова давно уже не было в живых. Но за семнадцать лет, протекших со дня его смерти, требования к академическим воспитанникам мало переменились. Нормы классицизма по-прежнему казались непререкаемыми.

Суриков не умел идеализировать натуру. Он не владел и навыками в пластической характеристике формы. Неудивительно, что инспектор Шрейнцер хотел запретить ему даже ходить мимо Академии. Только на экзамене Суриков впервые стал рисовать с гипса — и не справился с заданием.

«Академик Бруни не велел меня в Академию принимать, — вспоминал впоследствии Суриков. — Помню, вышел я. Хороший весенний день был. На душе было радостно. Рисунок свой я разорвал и по Неве пустил».

Молодой сибиряк был упрям. Он глубоко верил в свои силы и знал, что настойчивым трудом сумеет наверстать упущенное.

Кузнецов, находившийся в то время в Петербурге, помог Сурикову поступить в рисовальную школу Общества поощрения художеств.

В этом учебном заведении готовили не художников, а мастеров художественного ремесла.

Под руководством опытного педагога М. В. Дьяконова молодой Суриков начал постигать гипсы, рисуя их во всевозможных ракурсах и намеренно выбирая самые трудные. Прилежание сразу же принесло блестящие результаты. Трехлетний курс школы Суриков прошел за три летних месяца. Постоянно упражняясь, он добился того, что его рисунки уже вполне могли удовлетворять академическим требованиям.

Профессора не сумели разглядеть самобытного дарования Сурикова, но с полным одобрением отнеслись к его столь быстро завоеванному техническому уменью.

В конце лета Суриков выдержал вступительные экзамены, и 28 августа 1869 года его имя уже стояло в списке вольнослушателей, зачисленных в Академию художеств. Кузнецов платил ему стипендию — можно было жить и учиться, не думая о зарплате.

* * *

В те годы, когда учился Суриков, Академия переживала глубокий и надолго затянувшийся кризис.

У Академии было славное прошлое. На рубеже XVIII–XIX столетий в ее стенах созрело великое искусство русского классицизма. Ее профессора и воспитанники стали гордостью русской национальной культуры. Из Академии вышли зодчие А. Д. Захаров (1761–1811) и А. Н. Воронихин (1760–1814), скульпторы Ф. И. Шубин (1740–1805), М. И. Козловский (1753–1802), И. П. Мартос (1752–1835) и позднее замечательный живописец К. П. Брюллов (1799–1852). В первой четверти XIX века, в период высокого общественного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 года, классицизм еще был полон живых сил. Идеалы гражданственности получили особенно яркое выражение.

Но уже в середине двадцатых годов в академическом искусстве наметился перелом, окончательно завершившийся в глухую пору николаевской реакции.

Патриотические темы мало-помалу были вытеснены из искусства, собственно исторические сюжеты отодвинулись на второй план, уступив первое место евангельским и библейским сказаниям. Реалистические начала, характерные для творчества выдающихся мастеров начала века, были теперь отброшены. Классицизм стал знаменем художественной реакции, искусство в Академии сделалось проводником официальной правительственной идеологии.

В условиях нарастающего демократического движения, приведшего к революционной ситуации 1859–1861 годов, в условиях кризиса всей феодально-крепостнической системы николаевская Академия была вынуждена перестраиваться и провела некоторые незначительные реформы. Но ее ведущие деятели с исключительным упорством цеплялись за старое и всеми силами противились любому прогрессивному начинанию.

Своеобразная особенность характеризует Академию художеств: она входила в состав министерства

императорского двора, во главе ее стояли члены царской фамилии, и профессора были лично известны царю; а по составу учащих Академия была одним из самых демократических учебных заведений. Основную массу составляла разночинная молодежь, главным образом провинциальная и в подавляющем большинстве принадлежащая к самым бедным слоям населения. Тип студента-«белоподкладочника», распространенный в университетах, был совершенно здесь неизвестен. Никто не шел сюда ради диплома, открывающего пути к карьере: звание художника не приносило ни чинов, ни возможности пристроиться к «теплому местечку». В Академию художеств молодежь привлекала только настойчивая воля к знанию и мастерству. Богатство и протекция не могли помочь научиться искусству, — успех достигался лишь трудом и талантом.

Кризис, охвативший Академию в шестидесятых годах XIX века, был обусловлен глубокими противоречиями между профессурой и студенчеством, между старым и молодым поколением, между классической традицией и новым, идейно-реалистическим искусством.

Развитие русской культуры и, в частности, изобразительных искусств во второй половине XIX века нужно рассматривать в неразрывной связи с общественным движением пятидесятих-шестидесятих годов.

Приблизительно с 1861 года начинается новый, разночинский или буржуазно-демократический, этап в истории русского освободительного движения и общественной мысли.

Разночинно демократическая среда выдвинула ряд крупных деятелей во всех областях культуры. В борьбе с устарелыми канонами дворянской эстетики они создали новую, прогрессивную эстетическую систему, ставшую

могучим организующим средством в развитии русского реалистического искусства.

Идейным вождем революционно-демократического движения был Чернышевский — «великий русский ученый и критик», как называл его Карл Маркс. Теоретическим манифестом нового искусства была знаменитая диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855 год). В ней впервые сформулированы главные положения демократической эстетики: природа выше искусства; основной задачей художника является воспроизведение реальной жизни; художник обязан произнести свой приговор над изображаемым им явлением действительности.

Чернышевский и его соратник возглавили борьбу за реализм.

«Прекрасное есть жизнь», — писал Чернышевский. — «Искусство только напоминает нам своими произведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности».

И далее: «Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто: художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: «да стоило ли трудиться над подобными пустяками?» Бесплезное не имеет права на уважение»^[14].

Существенно новым в этих положениях было не само по себе обращение к темам русской действительности (в живописи, например, они нашли широкое развитие еще

в творчестве П. А. Федотова (1815–1852), А. Г. Венецианова (1780–1847) и других художников XIX, а отчасти и XVIII века), а дух протеста и обличения, вложенный в истолкование этих тем.

Требование идейности, содержательности художественного произведения было полемически направлено против реакционной теории «искусства для искусства», провозглашаемой теоретиками и публицистами дворянского лагеря и лежавшей в основе деятельности Академии художеств.

На стороне революционно-демократической эстетики решительно выступили крупнейшие представители искусства и литературы шестидесяти-семидесяти годов.

Критический реализм становился ведущим направлением во всех областях художественного творчества.

В романах Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева, в поэзии Н. А. Некрасова, в обличительной прозе М. Е. Щедрина, в драматургии А. Н. Островского, в *повестях* и рассказах писателей-народников, в музыке М. П. Мусоргского и А. П. Бородина отразился широкий круг тем русской жизни, явственно проявилось стремление правдиво передать типические черты действительности и осмыслить окружающую жизнь в свете передовых общественных идей. Русские писатели и художники ставили и решали в своем творчестве многие из основных проблем жизни народа в пореформенной России.

Идеи Чернышевского и его соратников находили живой отклик в среде передового академического студенчества и еще более усугубляли кризис Академии. Профессура не могла противопоставить новым идейным веяниям ничего, кроме ветхой системы классицизма и теории чуждого народу «чистого искусства». Лучшие представители академической молодежи понимали, что их принуждают создавать то самое безыдейное

искусство, против которого решительно восставал Чернышевский.

В 1863 году кризис обострился до открытого разрыва между учащимися и их руководителями.

Четырнадцать учеников, претендентов на Большую золотую медаль, заявили коллективный отказ от заданной им программной темы из скандинавской мифологии — «Пир в Валгалле» — и потребовали права свободного выбора сюжета для конкурсной картины. Принципиальное значение этого требования далеко выходило за пределы внутриучилищного конфликта. Молодые художники декларировали не только свободу творчества, но и право на современную тематику; они порывали с отвлеченной, нежизненной, условной «исторической» живописью, которую культивировала Академия художеств.

Инцидент завершился тем, что «бунтовщики», во главе с Иваном Николаевичем Крамским (1837–1887), покинули Академию, не добившись удовлетворения своих требований и отказавшись от конкурса на золотую медаль, со всеми связанными с нею преимуществами.

Казалось бы, победа осталась на стороне профессуры и ничего не изменилось в Академии после «бунта» 1863 года.

По-прежнему рисовали с «антиков», ставили натурщиков в позы классических статуй и задавали программные темы, столь же безжизненные, как и «Пир в Валгалле».

Но победа была мнимой. Вместе с «бунтовщиками» 1863 года из Академии ушло живое искусство. Покинув стены училища, молодые художники не разошлись в разные стороны, а, напротив, дружно сплотились, чтобы бороться за новую, реалистическую живопись. Они учредили «Артель художников», а впоследствии вошли в «Товарищество передвижных художественных выставок», объединившее все прогрессивные силы

русской Живописи второй половины XIX века. «Передвижничество» стало символом передового, демократического, идейного искусства.

Академия утратила роль единственного центра, организующего русских художников. Рядом с Академией и в противовес ей сложилось могущественное объединение, сразу развившее кипучую деятельность и вскоре добившееся общественного признания.

Осенью 1871 года в Петербурге открылась первая выставка передвижников.

Среди произведений, появившихся на этой выставке, были картины, стяжавшие всероссийскую, а впоследствии и мировую славу.

Н. Н. Ге выставил картину «Петр I допрашивает царевича Алексея», В. Г. Перов — «Охотники на привале» и «Рыболов», И. Н. Крамской — портреты, А. К. Саврасов — чудесный лирический пейзаж «Грачи прилетели», открывающий новую страницу в истории русской пейзажной живописи.

Выставка стала крупнейшим событием национальной культуры и вызвала огромный интерес в передовых, демократических кругах русского общества.

«Нынешний год ознаменовался очень замечательным для русского искусства явлением, — писал М. Е. Салтыков-Щедрин в журнале «Отечественные записки». — Некоторые московские и петербургские художники образовали товарищество с целью устройства во всех городах России передвижных выставок... Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званых от незваных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах».

Великий писатель верно разглядел одну из главных особенностей нового художественного направления — его широкую демократичность, его принципиальную обращенность к народу.

Живопись, доступная ранее лишь немногим, становилась достоянием массового зрителя, могущественным средством народного воспитания и просвещения, орудием пропаганды передовых общественных идей.

Прогрессивная критика в лице Владимира Васильевича Стасова (1824–1906) стала на сторону передвижников. «Общество понимало, — писал Стасов, — что для нашего искусства пришел чудесный момент, и радовалось, смотря на гордый, смелый почин горсточки молодых художников, слабых житейскими силами и средствами, но могучих мыслью, понятием и решимостью».

Неудивительно, что, имея перед глазами пример передвижников, лучшая часть академического студенчества окончательно отвернулась от своей профессуры с ее реакционными теориями, безыдейным творчеством, рутинной педагогической системой и чиновничьим отношением к искусству.

* * *

«Мастерские Академии художеств похожи на мастерские неопрятного ремесленника и битком набиты изнуренными учениками, будущими русскими художниками», — писала петербургская газета «Голос» в 1863 году. Действительно, это были сравнительно небольшие, темные комнаты с грязными стенами. По одну сторону стояли огромные гипсовые статуи на больших деревянных пьедесталах, а по другую — полки, куда складывались рисунки. Середина мастерской напоминала амфитеатр с крутыми ступенями и деревянными скамейками, где, тесно прижавшись друг к другу, сидели ученики. Они сидели, поджав ноги или подняв к лицу колени. На колени клали папку с

рисунком, а иногда взамен мольберта использовали спину сидящих впереди.

Для того чтобы посмотреть рисунок ученика из верхнего ряда, профессору приходилось подниматься по ступенькам, заставляя встать учеников.

Все эти трудности и неудобства, однакоже, не отбивали у молодых людей охоту к учению и вряд ли даже замечались ими.

Илья Ефимович Репин рассказывает, что у дверей вечернего рисовального класса, где не хватало нумерованных мест, еще за час до открытия стояла толпа безместных, присосших плечом к самой двери, а следующие — к плечам товарищей с поленьями подмышкой, терпеливо дожидаясь открытия. «В пять часов двери отворялись, и толпа ураганом врывалась в класс, с шумным грохотом неслась она в атаку через препятствия всех скамей амфитеатра вниз к круглому пьедесталу под натурщика и закрепляла за собой места поленьями.

Усевшись на такой жесткой и низкой мебели, счастливыцы дожидались появления натурщика на пьедестале».

Но и самая упорная воля к труду и знанию разбивалась о стену равнодушия, косности и чиновничьего высокомерия профессоров, бездарных и педагогически беспомощных.

«Изучение искусства в Академии шло какой-то традиционной инерцией вековойной методы, взятой с Запада», — рассказывает Репин.

Эта «вековая методика» преподавания, по своим основам восходящая к XVIII столетию, заключалась вкратце в следующем.

Два первых года обучения в Академии посвящались рисованию с античных гипсовых голов и копированию классических гравюр в специальных классах, которые носили названия «головного» и «эстампного».

Следующую ступень обучения, также рассчитанную на два года, составляли классы рисования с античных гипсовых фигур и копирования живописных произведений. И только получив устойчивые навыки в рисовании с гипсов и копировании гравюр и картин, ученик попадал в третье, высшее отделение, где учили рисовать и писать с живых натурщиков, в «рисовальном натурном» и «этюдном натурном» классах. Для изучения драпировок существовал специальный манекенный класс, и, кроме того, ученики высшего отделения, по заданиям профессоров, занимались сочинением эскизов «по роду своих художеств».

Для проверки знаний и навыков полагались экзамены — ежемесячные, третные и годичные, которые принимал Совет Академии.

На третных экзаменах работы представлялись анонимно. Совет распределял их по номерам, в соответствии с достоинствами рисунка или этюда, то есть лучшая работа отмечалась первым номером, следующая по качеству — вторым и так далее. Лучшие работы награждались медалями. Вместо годичного экзамена устраивалась выставка ученических работ. Здесь также присуждали медали.

Иван Николаевич Крамской в программной статье «Судьбы русского искусства», где суммированы его собственные юношеские воспоминания и многолетние наблюдения над системой и методом преподавания в Академии, рассказывает о глубоком взаимном непонимании, отделявшем учеников от профессуры:

«...Откуда-то смутно начинают носиться слухи, что медаль или 1-й номер получил такой-то. Как? Почему? Не может быть! Наконец и собственными глазами удостоверяешься, что определение товарищей и свое собственное далеко расходится с приговором Совета. Нужно самому пережить эти минуты, чтобы понять муку неотвязчивых вопросов: почему это лучше того? Зачем

такому-то дали медаль, когда у него натурщик не похож не только лицом (эта роскошь никогда в Академии не уважалась и не требовалась), а хотя бы корпусом? Что ж это такое? И чего они требуют? Никогда никакого разъяснения, точно совершают елевзинские таинства! [15] Такую странность экзаменов нельзя было всегда приписывать какой-либо несправедливости; напротив, мы все как-то смутно чувствовали, что существует какая-то система, но какая? Этого, в целом, редкому из нас удавалось уяснить себе; да и уяснившие не все могли с ней примириться, потому что грамматика: столько-то голов в росте человека, такие-то плечи, такой-то длины ноги, затем коленки и следки по возможности ближе к антикам, удовлетворяла не всякого».

Система, следовательно, сводилась к сумме условных и рутинерских правил, давно устарелых и неспособных удовлетворить того, кто стремился реалистически воссоздать натуру; но даже и эту систему никто не проводил последовательно.

Однажды, уже в 1910 году, по просьбе искусствоведа В. А. Никольского Суриков составил список своих академических руководителей: Шамшин, Виллевальде, Чистяков, Бруни, Иордан, Вениг, Нефф. Среди них один только Павел Петрович Чистяков заслужил благодарность и дружбу своего ученика. Об остальных Суриков вспоминал с негодованием и презрением.

В этом списке поражает преобладание нерусских имен. Здесь нет ничего случайного: русских профессоров было мало. В Академии художеств благодаря ее близости ко двору особенно сильно проявлялось низкопоклонство перед всем иностранным, характерное для правительственных и придворных сфер.

Во главе учебной части Академии стоял престарелый ректор Федор Антонович Бруни (1799–1875), автор известных картин «Смерть Камиллы» и «Медный змий», сверстник и друг юности Карла Брюллова.

Среди старой академической профессуры Бруни был единственным крупным художником. Но в русском искусстве семидесятых годов он казался живым анахронизмом, обломком эпохи, давно ушедшей в прошлое.

Творчество Бруни даже в пору его расцвета стояло в стороне от русской традиции и от передовых течений общественной мысли. На посту ректора Академии художеств он стал официальным охранителем самого рутинного академизма.

«В классах появлялся редко, к ученикам не подходил и только величественно проходил над амфитеатром натурального класса», — вспоминал о нем Репин.

Впрочем, Бруни не отказывал в советах тем, кто к нему обращался. Репину он однажды порекомендовал не писать с натуры пейзажный фон для его картины, а скопировать в Эрмитаже с Пуссена^[16] и прибавил как бы в пояснение: «Художник должен быть поэтом, и поэтом классическим». А в другой раз он посоветовал искать красоту композиции, передвигая по фону фигурки, вырезанные из бумаги. «Это был хороший практический совет старой школы, но мне он не понравился, — писал Репин. — Я даже смеялся в душе над этой механикой... Разве живая сцена в жизни так подтасовывается?..»

Другие профессора не удостаивали учеников даже и такими советами. Идейная деградация Академии сопровождалась упадком мастерства.

Живые сцены академического преподавания сохранил в своих воспоминаниях один из младших сотоварищей Сурикова — О. Сластьон^[17].

Профессор Виллевалде, например, приходил в класс и учтиво просил какого-нибудь ученика встать со своего

места, чтоб сесть самому проверить рисунок с натуры; он брал рисунок, долго на него смотрел и, проводя пальцем по внешнему контуру, повторял одно:

— Очень хорошо! Очень хорошо!

Ученик иногда возражал, говоря, что его не удовлетворяет рисунок, но профессор упрямо твердил:

— О нет, нет! Очень хорошо, очень хорошо!

И снова несколько минут водил пальцем по контуру, повторяя свое «очень хорошо». Ученик начинал спрашивать:

— Мне кажется, что вот тут надо поправить, да я не решаюсь, — и тотчас подавал ему уголь.

— Ах нет, не трогайте, это у вас очень, очень хорошо!

— Да как же, господин профессор! В прошлый раз вы тоже говорили: очень хорошо да очень хорошо, а я сто девятый номер получил, самый последний! И мне стыдно перед товарищами...

— Ах, что вы, что вы! Я помню, у вас было очень, очень хорошо, но у других еще лучше, вот и все! Нет, хорошо, продолжайте, продолжайте.

И он переходил к другому ученику и начинал его так же расхваливать, как и предыдущего.

На просьбы учеников показать им что-нибудь из его собственных работ он неизменно отвечал, что работает исключительно для государя-императора, а сам не настолько богат, чтобы иметь у себя работы профессора Виллевальде.

Петр Михайлович Шамшин, также последовательный и непримиримый приверженец академического искусства, так учил писать в натурном классе:

— Пишите, изволите ли видеть, посуше, посуше, так, чтобы натуру-то прочесть можно было, чтобы мускулы и мощалыги ясно были нарисованы, чтобы все налицо — начистоту!

А профессор Вениг давал совершенно противоположные советы:

— Да что там много разговаривать, натура — тело — это есть сочное мясо, да, сочное мясо. Что? Ну, вот и пишите его так, чтобы оно у вас сочилось бы... понимаете: сочилось. Что? Если не выходит — бутылку пива... И опять пишите, чтобы оно у вас сочилось бы. Если не выходит — повторите. И так поступайте до тех пор, пока не выйдет. Что?

Старый гравер Ф. И. Иордан, почти уже потерявший зрение, учить ничему не мог и при встрече с воспитанниками только хлопал их по плечу и приговаривал: «Старайтесь, батенька, старайтесь».

Профессор Т. А. Нефф был влиятельной фигурой в Академии. Любимец двора и знати, он писал образа и религиозные картины по государственным заказам и обнаженных нимф — для частных высокопоставленных любителей. Эпигон академической классики, слащавый салонный живописец Нефф был избалован успехом в кругах аристократии, но художники хорошо знали ему цену. «Нефф давно уже хлопочет в профессора Академии... но ему не удастся, а то он мог бы быть вреден учащимся, а по неумению рисовать был бы смешной профессор», — писал художник А. А. Козлов своему учителю Карлу Брюллову в 1851 году. Но если в Академии пятидесятых годов, еще не утратившей брюлловских традиций, кандидатура Неффа казалась невозможной, то десять лет спустя она стала вполне естественной.

«Нефф и по-русски-то плохо говорил», — с раздражением вспоминал о нем Суриков. А в «Далеком-близком» Репина есть характерные строки, посвященные этому профессору:

«Добрее всех был немец Нефф. Как взлелеянный талант, он был оболещен уверенностью, что его боготворят. В вечернем классе он появлялся особенно

торжественно и очень редко. Высоко неся голову, со звездой на груди, выхоленный, он величественно проходил по верхней площадке над амфитеатром рисующих. Розовые щеки старичка горели от восхищения собою, опущенные глаза ничего не видели. Он кивал по-царски направо и налево, воображая, что по сторонам шпалерами стоят ученики в немом удивлении от знаменитого Неффа. А те в это время, грязные, потные, смахивали уголь с рисунков шейными шарфами, увлекаясь работой, и совсем его не замечали».

Образец поучений Неффа приведен в уже цитированных воспоминаниях О. Сластьона:

«Абер только свет — по ль фунта краска! Смотрите хорошо натура, там есть много свет, свет катаица-валяица, катаица-валяица... Ах, смотри хорошо натура и пишите с один масла, с один масла...»

Профессора преподавали в классах по очереди, отбывая месячные дежурства. Постоянная смена профессоров сводила на нет индивидуальное руководство и ответственность педагога.

Результаты, конечно, не замедлили сказаться. Крамской писал:

«Рассматривая рисунки гипсовых классов и натурального, невольно замечаешь, что лучшие рисунки — в гипсовом головном классе, в фигурном уже похуже, а самые плохие — с натуры. Точно ученики не совершенствуются, а, напротив, разучиваются». «Давно уже замечено, что выставляемые рисунки и этюды становятся год от году хуже. Смотря на рисунки и этюды, удостоенные Большой серебряной медали, приходишь в положительное изумление, до чего понизился уровень требований в главном предмете, и как можно было признать этих молодых людей основательно знающими рисунок и живопись».

В онемеченной Академии шестидесятих-семидесятих годов, утратившей связи с передовым

искусством и прогрессивной общественной идеологией, ученики были предоставлены самим себе. Крамской подчеркивает, что за отсутствием руководства «оставалось товарищество — единственное, что двигало всю массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами».

Престарелый Бруни думал, быть может, что он охраняет устои классицизма и заветы лучших времен Академии; в действительности он лишь прикрывал своим именем и авторитетом небольшую группу эпигонов, неспособных ни к живому творчеству, ни к тому, чтобы привлечь молодые силы на сторону классического искусства. Среди преподавателей Академии в семидесятых годах один только Павел Петрович Чистяков (1832–1919) был большим и подлинным художником и прежде всего высокоодаренным педагогом.

* * *

Суриков, однакоже, попал к Чистякову лишь на четвертом году пребывания в Академии художеств. В младших классах, где закладывались основы профессиональной подготовки, он был, как и его сотоварищи, предоставлен, в сущности, самому себе.

«Я ведь со страшной жадностью к знаниям приехал. В Академии классов не пропускал», — рассказывал он впоследствии. Но на первых порах эта жажда просвещения могла удовлетворяться лишь из скудного источника академической мудрости, достойными носителями которой являлись такие профессора, как Вениг и Шамшин.

Для Сурикова, почти не получившего общеобразовательной подготовки, большое значение

имели так называемые «научные классы», где проходили математику, физику, химию, анатомию, русскую литературу, историю (русскую, всеобщую и церковную) и историю искусств. Впоследствии Суриков с уважением вспоминал архитектора Ф. А. Горностаева, читавшего историю искусств: «Мы очень любили его слушать. Прекрасный рисовальщик был; нарисует фигуру одной линией: Аполлона или Фавна — мы ее целую неделю с доски не стирали». Объем изучаемых курсов был, правда, невелик и по ряду предметов не превышал программу средних учебных заведений. Но все же здесь была ясность и четкая определенность и в содержании занятий и в уровне требований к ученикам.

С изучением основных художественных дисциплин — рисунка и живописи — дело складывалось иначе.

Не имея постоянного руководителя, не чувствуя доверия ни к одному из профессоров, Суриков в первые годы учения был обречен на самостоятельность. Он брал от академической практики то, что казалось ему интересным, и пренебрегал — в той мере, в какой это было возможно, — всем, что его отталкивало. Так, он до самого конца курса не усвоил академической манеры рисования с ее округлой тушевкой и эффектным, но всегда условным распределением теней и пятен света. Суриковым руководил здоровый инстинкт и уже развитое художественное чутье. В рисовальных и живописных классах он сразу занял заметное — благодаря своему таланту — и вполне независимое положение. «Я в Академии больше всего композицией занимался. Меня там «композитором» звали. Я все естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал. Образцов никаких не признавал — все сам. А в живописи только колоритную сторону изучал», — говорил он критику Волошину.

Это не мешало юноше преуспевать и получать одну за другой все установленные в Академии отличия и

награды. В августе 1870 года Сурикова приняли из вольнослушателей в действительные слушатели Академии, и таким образом он был освобожден от платы за обучение; одновременно его перевели из головного в следующий, натурный класс. В 1871 году он получил вторую серебряную медаль за этюд с натуры, в 1872 году — еще раз вторую серебряную медаль за рисунок с натуры и денежную премию за эскиз. В 1873 году, после награждения Большой серебряной медалью, Суриков стал стипендиатом и получал сначала 120, а потом 350 рублей в год. Три его композиции удостоились денежных премий. В 1874 году ему присудили высшую, сторублевую премию за эскиз «Пир Валтасара» и Малую золотую медаль за картину «Милосердный самарянин». Осенью того же года Суриков успешно закончил экзамены по общеобразовательным предметам и получил аттестат, а в следующем, 1875 году приступил к программной конкурсной работе на Большую золотую медаль.

Успехи дались ему, конечно, не даром. Академические задания требовали времени, внимания и труда. Суриков проводил в классах весь день, с восьми часов утра и до позднего вечера. Он старался даже идти впереди требований, предъявляемых слушателям Академии, — разумеется, в тех частях курса, которые были ему особенно интересны. Так, учась в головном классе, где еще не преподавалась композиция, он узнавал, какие композиции задаются в натурном классе, и выполнял их наравне со старшими учениками.

Чтобы быть поближе к Академии, Суриков поселился на Васильевском острове, в маленькой квартирке, состоявшей из двух комнат. Он жил вдвоем с товарищем, учеником архитектурного класса Стаховским. Комнаты были украшены картинами их собственной работы. «Вместе рисуем, поем, и душим, и скакаем, и пляшем», — писал Суриков матери. По

вечерам музицировали: Суриков пел сибирские песни и играл на фортепиано или на гитаре. Изредка посещали театр, главным образом оперу.

Занятия оставляли Сурикову мало свободы. Только летом, в каникулярные месяцы, ему удавалось погулять по городу, съездить в пригородные парки — Гатчину, Петергоф или на музыку в Павловск, посмотреть народное гулянье с иллюминацией в Летнем саду или покататься на островах. Знакомых у Сурикова почти не было; он иногда виделся только с семьей своего покровителя П. И. Кузнецова и с немногими земляками-красноярцами, приезжавшими в Петербург. Но молодой художник жил не скучая. Живопись, музыка, книги заменяли ему развлечения. «Живу я довольно весело», — постоянно писал он в Красноярск.

Читая юношеские письма Сурикова, убеждаешься, что все его мысли разделялись между работой и родным красноярским домом, где жили самые близкие ему люди — мать и брат. Отделенный от них тысячами верст, он душевно как будто не расставался с семьей. Нежной заботой о матери полны все его письма, и мельчайшие события жизни домашних неизменно находят в нем отклик.

«...Мучишься разными предположениями о вашем благосостоянии, сейчас и начнешь предполагать, что вы и нездоровы, да, пожалуй, еще и умерли, да боятся мне написать, а между тем неизвестность есть хуже, всего. Словом, подчас делается невыносимо больно... вы ведь знаете, какой я тревожливый...» — писал он в 1869 году, едва успев приехать в Петербург, в самый разгар подготовки ко вступительным экзаменам в Академию. И эта тревожная нота проходит сквозь всю его переписку. «Недавно я получил письмо от И. Е. Иванова; он говорит, что был у вас и что вы, когда наливали чай, то чуть не выронили чашку. Правда это?» — взволнованно спрашивает он в другом письме. «Я недавно слышал, что

в Красноярске был пожар, но никак не мог добиться, где он происходил. Это меня ужасно беспокоит. Напишите, здоровы ли вы и невредимы?» — такие вопросы пестрят в письмах Сурикова во все годы его ученья.

Особенно тревожила его мысль, что мать живет в нужде, и все свои заработки, все денежные премии, которые доставались ему в Академии, он неизменно делил с семьей.

* * *

Как все большие художники, Суриков рано понял необходимость учиться не только у профессоров, но прежде всего у самой жизни.

О своих внеучебных работах Суриков рассказывал критику М. Волошину: «Я на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность приучился ценить. Страшно я ракурсы любил. Всегда старался дать все в ракурсах. Они очень большую красоту композиции придают. Даже смеялись товарищи надо мной. Но рисунок у меня был нестрогий — всегда подчинялся колоритным задачам».

Среди немногих дошедших до нас юношеских работ Сурикова есть серия рисунков и акварелей, изображающих петербургские уличные сценки.

В акварелях и рисунках Сурикова оживают петербургские улицы семидесятых годов. Вот дряхлая барыня в тальме ведет на веревочке трех болонок, а четвертую несет на руках. Сзади важно выступает старый ливрейный лакей, обеими руками держа еще двух собачек.

Под проливным дождем плетется на Черную речку дилижанс. Пассажиры на козлах съежились и прижались друг к другу под дырявыми зонтиками.

«Вечер в Петербурге». По заснеженной улице, еле освещенной тусклыми желтыми масляными фонарями, спешат прохожие, скользят извозчичьи санки; под фонарем на углу разместились целая группа — бородатый дворник, двое нищих, мальчик и женщина.

«На Невском проспекте днем». Чопорная дама с турнюром ведет нарядную девочку. Следом за ними идет бедно одетый ребенок; дети искоса взглядывают друг на друга.

«На Невском проспекте вечером». Оживленно разговаривая, остановились две молодые женщины и высокий юноша в меховой шапке; черты его несколько напоминают облик самого Сурикова.

У Сурикова меткий глаз. Молодой художник сумел с большой остротой выбрать характерные типы и комические ситуации и чутко отметил социальные контрасты, которые не могли не бросаться ему в глаза на улицах Петербурга.

Рисунки Сурикова, очень далекие от академизма, примыкают к традиции русской реалистической графики, идущей от Федотова и его современников.

В семидесятых годах эту традицию продолжали многие передовые русские художники и в их числе замечательный мастер-реалист Василий Григорьевич Перов (1833–1882): Подобно своим предшественникам, молодой Суриков стремился к живому и точному воспроизведению увиденного; изображенные им сценки непосредственно взяты из самой действительности. Он с сочувственным вниманием обращается к жизни городской бедноты, петербургского трудового люда и с нескрываемой иронией изображает богачей и бар.

Но существенно, что в художественном решении своих жанровых рисунков и акварелей Суриков с самого начала проявил полную самостоятельность, несколько неожиданную для начинающего художника.

Он не похож ни на мастеров круга Федотова, ни на своих ближайших предшественников. «Нестрогие, всегда подчиненные колоритным задачам» рисунки Сурикова не линейны, не графичны, а живописны.

К этому же циклу примыкает первая картина, которую Суриков написал масляными красками.

«Первая моя собственная картина была «Памятник Петру I при лунном освещении». Я долго ходил на Сенатскую площадь — наблюдал. Там фонари тогда рядом горели, и на лошади блики», — рассказывал он Волошину.

Этот городской пейзаж, связанный с образом Петра, был результатом живого непосредственного наблюдения действительности и первых попыток проникновения в историю.

Осыпанный снегом «Медный Всадник», величественный и мрачный, открывает целый цикл образов петровской эпохи, созданных Суриковым.

Первые самостоятельные опыты Сурикова в исторической тематике относятся к началу семидесятых годов.

В 1872 году исполнилось 200 лет со дня рождения Петра. В Петербурге и в Москве были устроены юбилейные торжества. Официальная правительственная печать шумно прославляла по этому случаю не столько самого Петра, сколько царствующего императора Александра II, чьи куцые реформы выдавались за прямое продолжение и завершение реформаторской работы петровского времени.

В юбилейных празднествах принимали участие и представители широкой демократической общественности. По инициативе московских ученых была организована политехническая выставка в Москве.

Одним из экспонентов этой выставки был крупный промышленник и общественный деятель русского Севера Михаил Константинович Сидоров. Наряду с

естественнонаучными экспонатами он включил в состав выставки цикл из 12 рисунков, посвященных «Деяниям Петра Великого на Севере». По заказу Сидорова рисунки были исполнены учениками Академии художеств Суриковым и П. А. Ивачевым на темы, указанные заказчиком. В том же 1872 году Сидоров издал литографированные воспроизведения всего цикла, снабдив их обстоятельным историческим комментарием^[18].

Рисунки, помещенные в Лесном отделе выставки, не привлекли к себе внимания художественной критики и впоследствии совершенно ускользнули от биографов Сурикова. Лишь в 1949 году советский искусствовед В. С. Кеменов посвятил им специальную работу^[19]. Между тем для понимания суриковского творчества эти рисунки имеют исключительно важное значение.

Заказывая рисунки, Сидоров преследовал вполне определенную и четко продуманную цель. Он хотел не только прославить деяния Петра, но и решительно противопоставить его патриотическую деятельность той антинародной и антинациональной политике, которую проводило на русском Севере правительство Александра II, отдавшее природные богатства этого края на откуп иностранным капиталистам. В борьбе с иностранным засилием Сидоров обращался к памяти Петра. Сидоров желал показать Петра как покровителя русских промышленников и купцов, стремился подчеркнуть его заботу об освоении Севера и о развитии национальной промышленности и торговли. Вместе с тем он указывал на черты демократизма, свойственные Петру, на его доступность и внимание к простым русским людям.

Еще поныне остается неустановленным, какую часть серии выполнил Суриков, а какую — Ивачев. Сохранились в оригиналах только два суриковских рисунка, принадлежащих к этому циклу: «Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское

озеро для завоевания крепости Нотебурга (ныне Шлиссельбурга) у шведов» и «Петр Великий как лоцман на обеде у Меншикова».

Особенно замечателен первый рисунок, изображающий перетаскивание судов. Пояснительный текст Сидорова для этого рисунка отличается чрезвычайной краткостью. Речь в нем идет исключительно о самом Петре. «Государь путешествовал по новопроложенной лесами и болотами дороге», — пишет Сидоров, — «государь отправился на яхтах», «государь... праздновал взятие Нотебурга»... и т. д. О народе, который осуществил петровские замыслы, не сказано ни слова. Тем большей становится заслуга молодого Сурикова, который сумел понять и показать правду о стремительном Повенецком переходе Петра.

Этой смелой операцией Петр положил начало отвоеванию Невы у шведов. Втайне от врага он в августе 1702 года переправил войска, артиллерию и суда от Белого моря к Нотебургу, пройдя от Нюхчи до Повенца 160 километров сухим путем по непроходимым лесам и болотам Прионежья, и неожиданно явился под шведской крепостью.

Для осуществления этой операции понадобилось прорубить дорогу в лесных чащах, замостить болота и водные преграды и волоком тащить суда, которые передвигались на подкладываемых под киль бревнах, как на вальках.

Главную тяжесть этой нечеловечески трудной работы вынесли на своих плечах крепостные крестьяне и посадские люди, мобилизованные Петром в количестве более пяти тысяч человек. Известно, что в пути погибло от болезней и утомления около полутора тысяч гвардейских солдат; сколько погибло крестьян, осталось неизвестным истории.

В соответствии с исторической истиной главным героем своего произведения молодой художник сделал

народ.

По берегу лесной речки длинной вереницей движется толпа крестьян, тянущих бечеву и вытаскивающих из чащи обшитый досками, укрепленный упорами корабль.

Тему тяжкого подневольного труда поставил в те же годы Репин в своей в ту пору еще не оконченной картине «Бурлаки». Суриков, несомненно, видел эту картину на выставке в Обществе поощрения художеств в 1871 году, и это замечательное, во многих отношениях программное произведение нового реалистического искусства помогло ему справиться со своим заданием. Но Суриков и здесь очень далек от подражания. С Репиным его сближает интерес к простому народу, любовь к русскому человеку, глубокое уважение к его труду. Но, изображая труд, Суриков опирался не на готовые, уже выработанные искусством формы, а на непосредственное, живое, самостоятельное наблюдение действительности. Воссоздавая облик русского крестьянина петровской эпохи, он стремился в современных ему крестьянах разглядеть черты исторического типа.

Крестьянская масса и ее труд становятся главной темой рисунка Сурикова. Но Суриков не знает «безликой» толпы, каждая фигура в его рисунке подробно охарактеризована и остро индивидуализирована. Сурикова толпа состоит из живых и конкретных людей. Ни в одной из исторических картин того времени не уделялось такого внимания показу простого народа.

Трехлетняя самостоятельная работа принесла поразительные по своему значению результаты. В начале семидесятых годов Суриков стал уже вполне умелым, подготовленным и своеобразным художником. Его творческое мировоззрение сложилось независимо от академической эстетики и близко стояло к передовому,

реалистическому искусству передвижников. В рисунках «петровского» цикла можно видеть зародыш будущей исторической живописи Сурикова. Ранние наброски и акварели положили начало будущему суриковскому бытовому жанру. То же можно сказать и о третьей области творчества Сурикова — о пейзаже.

Подлинным суриковским ощущением природы отмечены акварели 1873 года, исполненные в Минусинской степи во время путешествия (единственного за все академические годы), предпринятого молодым художником для поправления здоровья, которое сильно пошатнулось под влиянием непосильной работы и непривычного климата. В начале семидесятых годов Суриков заложил основы всей своей дальнейшей творческой деятельности.

Но ему еще доставало профессиональной сознательности в постановке и решении художественных задач, доставало той глубокой и подлинной культуры, которая достигается только внимательным изучением истории искусств и великих достижений прошлого. Академия не была еще преодолена. В ближайшие годы работа Сурикова приняла совсем иное направление. Решающую роль в этот период сыграла встреча с Чистяковым.

* * *

Павел Петрович Чистяков был педагогом нового типа, ничем не похожим на тех чиновников от искусства, какими являлись остальные академические профессора.

Сын крепостного крестьянина, он принадлежал к новой, разночинско-демократической среде не только по происхождению, но и по общественным взглядам, по эстетическим воззрениям, по всему своему душевному облику. Для учеников он был поэтому своим человеком.

Ученики не чуждались его, как других преподавателей, а, напротив, стремились сблизиться с ним, высоко ценили его советы и дорожили его мнением. А Чистяков с поразительной прозорливостью умел угадывать будущие таланты и направлять их развитие, тщательно оберегая индивидуальность каждого ученика, как бы раскрывая перед ним ту дорогу, которая была наиболее органична для его характера и дарования. Из мастерской Чистякова вышли величайшие русские художники второй половины XIX века — Василий Иванович Суриков, Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927), Валентин Александрович Серов (1865–1911), и все они до конца жизни сохранили дружбу к учителю и благоговейную память о его уроках.

Вслед за теоретиками демократического лагеря Чистяков неизменно требовал от учащихся осмысленного, содержательного творчества и учил сознательно подчинять идейному замыслу и композицию, и рисунок, и колорит произведения. «Картина, в которой краски бросаются прямо в глаза зрителю, приковывают его, ласкают своими сочетаниями, не есть серьезная картина. Нужно, чтобы краски помогали выразить идею. Картина, в которой зритель старается отыскать смысл — душу, понять содержание ее и краски коей не отвлекают его от вдумчивости и рассуждения, — высокая, серьезная картина», — утверждал Чистяков. Содержательность искусства была, в его глазах, характерной национальной особенностью русской школы. «Я все-таки русский; а мы, русские, более всего преследуем осмысленность. По сюжету и прием; идея подчиняет себе технику», — писал он Сурикову.

Подобно Крамскому и другим ведущим мастерам новой русской школы живописи, Чистяков был глубоким и подлинным патриотом; главную задачу искусства он видел в служении родине и в онемеченной Академии

семидесятых годов отстаивал русскую национальную традицию. Но Чистяков не обладал тем боевым общественным темпераментом, который так характерен для идеологов и вождей русского критического реализма.

Чистяков не порывал с классической традицией; он лишь стремился очистить ее от рутины и чуждых напластований, использовать ее лучшие стороны и развить их применительно к новым запросам искусства. Но в косной среде академической профессуры деятельность Чистякова воспринималась как явление чуть ли не революционного порядка. В кругу завязтых рутинеров и чиновников Чистяков был единственным творческим и самостоятельно мыслящим человеком. Немудрено, что «охранители заветов», нередко враждовавшие между собой, единодушно и дружно ополчились против него.

Чистякову приходилось вести упорную, ежедневную борьбу с академическим начальством и сотоварищами. Среди профессуры он слыл чужаком и сам ее чуждался. «Я с некоторых пор теряюсь и развлечение нахожу только среди честных и трудолюбивых юношей, сверстников же (кроме Боткина), в сфере коих вращаюсь, презираю от всей души», — писал он другу.

Авторитет Чистякова сложился и вырос вопреки официальному непризнанию, служебным интригам и постоянным, большею частью мелочным нападкам.

Репутация «опасного и беспокойного профессора» укрепляла уважение к нему со стороны передового студенчества.

Многое в Чистякове казалось особенно привлекательным для учеников. Он обладал глубокими и разносторонними знаниями в области искусства, но в его эрудиции не было и тени педантизма. Он владел даром яркой и образной речи, любил говорить загадками, объясняться притчами и употреблять цветистые

«художнические» словечки, вроде знаменитого эпитета «чемоданисто», которым однажды наградил неудачную картину на академической выставке, и вместе с тем он умел обобщить свой долгий опыт и разнообразные наблюдения в коротком, выразительном афоризме, который ученики запоминали на всю жизнь. Классы, руководимые Чистяковым, были всегда полны; многие ученики добивались того, чтобы помимо классных занятий брать у него уроки на дому. Часто Чистяков, окруженный молодежью, появлялся в залах Эрмитажа и объяснял слушателям приемы и технику старых мастеров; кроме него, ни один профессор не снисходил до такой близости с учениками.

Система Чистякова представляет собой характерное явление русской педагогической мысли, непосредственно связанное не только с разночинско-демократической эстетикой, но и со всем кругом прогрессивных общественных воззрений шестидесяти-семидесятих годов.

Мирозерцание передовых людей этого времени складывалось под могущественным влиянием успехов науки. Методология естественных наук именно в эту эпоху оказала, как известно, глубокое воздействие на самые разнообразные области культуры, сблизив их с научным мировоззрением. Создавая свою систему, Чистяков мыслил ее как своеобразную науку о рисунке и живописи, основанную на точных наблюдениях и проверенных опытах; он стремился выяснить объективные закономерности, руководящие работой художника, и сознательно овладеть ими, не подменяя их ссылками на «божественный дар» и интуицию, на которых строилась романтическая эстетика и теория «искусства для искусства». Разумеется, он не отрицал значения таланта и вдохновения, но делом педагога считал лишь развитие знаний и воспитание мастерства. Система Чистякова прежде всего реалистична; она

противостоит, с одной стороны, рутинной педагогической практике Академии художеств, а с другой — тем антиреалистическим течениям, которые проникали в Россию с Запада.

В основу своей системы Чистяков положил не только свой собственный опыт педагога-практика и огромный запас самостоятельных наблюдений и выводов, — он стремился обобщить результаты глубокого и пристального изучения мировой классической живописи, в частности мастеров Возрождения, а также использовать лучшие стороны наследия русской Академии художеств. В Александре Иванове он видел великого мастера и с глубоким уважением относился к Брюллову.

Чистяков учил вглядываться в характер и особенности модели и прежде всего стремился развить в учениках способность к правдивому и добросовестно-точному восприятию видимого. Эта задача сама по себе была нелегкой, так как ученики Академии, воспитанные на рисовании с «антиков», привыкли к идеальным классическим схемам, заслонившим от них живую натуру. «Надо как можно ближе подходить к натуре, но никогда не делать точь-в-точь, — учил Чистяков. — Как точь-в-точь, так опять непохоже, много дальше, чем было раньше, когда казалось, совсем близко, вот-вот схватишь». Иначе говоря, ученики Чистякова приучались вдумчиво и творчески относиться к изображению, передавать сущность природы, опуская случайные и нехарактерные подробности. Подчеркивая, что натура является единственным источником знаний и мастерства в искусстве, Чистяков указывал, что следует «подчинить себе природу», «найти тип», то есть художественно обобщить познанное.

Чистяков учил видеть форму, цвет и пространственные связи предмета, не разделяя этих элементов и учитывая их взаимодействие, не отрывая

рисунка от живописи, как это практиковалось в академическом преподавании. «Он домогался, чтобы при передаче формы с нею органически сливался рисунок, распределение светотени и окраски, — другими словами, чтобы все это вместе создавало то художественное целое, которое является не фундаментом только, но живой плотью и кровью истинного художественного произведения», — вспоминал В. М. Васнецов.

В противовес академической системе, где рисунок играл настолько преобладающую роль, что для колористических задач почти не оставалось места, Чистяков особенное внимание уделял вопросам колорита. Именно эту сторону его преподавания высоко оценил впоследствии Суриков.

Верный принципу органической цельности художественного произведения, Чистяков учил понимать цвет как неотделимую часть композиции. Этот взгляд решительно расходился с принятым в Академии; там под композицией разумели размещение фигур в картине, подчиненное тем или иным линейным ритмам. Чистяков же видел в композиции внутреннее единство всех средств художественного выражения, обусловленных содержанием.

В целом система Чистякова, продуманная, последовательная и логичная, представляла собою прекрасную школу для художника-реалиста. Можно оказать, не опасаясь преувеличения, что чистяковская мастерская одна стоила целой Академии.

* * *

Среди записей, сделанных рукой Чистякова, сохранился отрывок:

«Суриков... Сибирь... Смотрит ночью на небо. Ничего нет, никаких приспособлений. Едет в Питер... В Академии учат антикам. Пропускают рисунок, колорит я развиваю — темное тело на белом. У семи няnek дитя без глазу. Виновата постановка. Академия — храм».

В этом странном и по-чистяковски запутанном наброске верно отражены отношения учителя к ученику. В словах Чистякова сквозит глубокая заинтересованность судьбою Сурикова, восхищение его талантом и вместе с тем какая-то неудовлетворенность.

Академия семидесятых годов ничем не напоминала тот храм искусства, о котором мечтал Чистяков. В ней не было главного — стройной и ясной системы, последовательной школы; она не создавала прямой преемственности мастерства. Учили многие, каждый по-своему. С точки зрения Чистякова, Суриков был недоучен («у семи няnek дитя без глазу») — он «не умел рисовать». Исправлять этот недостаток было поздно: Суриков попал к Чистякову лишь в этюдном классе, когда вся школа рисунка, все «антики и гипсы» остались уже позади. Чистяков сделал для Сурикова все, что мог, но ученье началось не с начала, а с середины.

Последовательным чистяковцем Суриков не стал никогда. Но роль учителя была все же значительной и плодотворной именно потому, что Чистяков со свойственной ему прозорливостью сумел разгадать Сурикова и развивал в нем то, что уже было органически заложено в самой природе его дарования.

«Павел Петрович Чистяков мне указал путь истинного колорита, — говорил Суриков, прибавляя: — я это еще в Сибири любил».

Что же подразумевал он под «истинным колоритом» и чему учил его Чистяков?

В искусстве классицизма и в академическом преподавании проблема колорита играла второстепенную роль. Главным средством

художественного выражения был рисунок — линия и пластика человеческого тела, его чистый, почти отвлеченный контур и тонко промоделированный объем. Цвет как бы накладывался на уже готовую, проработанную форму, — академическая картина всегда представляла собою раскрашенный рисунок. Господствовала система так называемого «локального цвета», то есть отдельных красочных пятен, лишенных объединяющего тона. Отсюда идет пестрота и свойственная классике условность колористических решений.

Реалистическое мировосприятие Чистякова не мирилось с этой условностью. Его система основывалась на живом изучении природы; он учил передавать реальную, а не условную окраску предмета в ее неразрывной связи с пространством и формой и настоятельно подчеркивал композиционную роль цвета. «Колорит в композиции есть то, когда смотришь на одну фигуру и видишь, что она отвечает другим, то есть когда все поет вместе», — любил говорить Чистяков.

Чтобы обострить зрительные восприятия молодого художника и внушить ему, что богатство колорита — не в пестроте, а в бесконечном разнообразии оттенков и переходов цвета, Чистяков заставлял Сурикова рисовать натурщика на фоне белой драпировки — «темное тело на белом». В других работах Чистяков приучал Сурикова справляться с многоцветностью, преодолевать пестроту, приводя ее к стройной гармонии.

Но роль учителя не ограничивалась одной только постановкой «колоритных задач». Чистяков последовательно вводил Сурикова в понимание традиции, раскрывал перед молодым художником богатства русской и мировой художественной культуры. Недаром некоторые «чистяковские» работы Сурикова перекликаются с творчеством великого русского живописца Александра Иванова. Недаром именно с

Чистяковым делился впоследствии Суриков своими впечатлениями от сокровищ мирового искусства.

Этюды и картины Сурикова, исполненные под руководством Чистякова в 1873–1875 годах, составляют замкнутый цикл и занимают особое место в творчестве великого художника.

«Богач и Лазарь», «Милосердный самарянин», «Пир Валтасара» и близкие к ним произведения способны, быть может, разочаровать того, кто знаком с более ранним творчеством Сурикова. В них нет той проникновенной правдивости, которая характеризует его жанровые рисунки и акварели, нет той глубины и острого своеобразия, каким отмечены работы «петровской серии». Традиционные библейские темы, не связанные, в сущности, с историей, далекие от жизни и поэтому глубоко чуждые Сурикову, не могли вдохновить его на создание подлинно значительных произведений. Роль этих картин остается в первую очередь чисто учебной. Суриков решал в них колористические и композиционные задачи, овладевал профессиональным живописным мастерством.

Но к этому делу он отнесся с присущей ему страстностью и силой своего замечательного таланта, сумел оживить однообразную и скучную тематику академических картин. Он пытался вложить содержание в темы евангельских и библейских легенд, которые в академическом искусстве давно превратились лишь в повод для чисто формальных упражнений. «Первые века христианства с его подвижниками и мучениками, фигуры проповедников новой веры и их страдания на крестах и на аренах цирков, все это влекло к себе величием и силой своего духа», — вспоминал он впоследствии. Отсюда идет «необщее выражение» академических работ Сурикова, их своеобразие, вызывавшее подчас резкую критику со стороны реакционной профессуры.

Среди картин этого периода выделяется «Пир Валтасара». В ней уже явственно проявляется замечательный дар колориста. Суриков обратился здесь к своему излюбленному мотиву — изображению народных типов — и сумел наполнить академическую композицию дыханием подлинной жизни. Вместе с тем именно в этой картине видно углубленное изучение академической традиции. Многие в «Пире Валтасара» восходят к брюлловскому «Последнему дню Помпеи», подобно тому как в «Милосердном самарянине» и некоторых «натурщиках» чувствуются отзвуки манеры Александра Иванова.

Уже в ученические годы к Сурикову пришла широкая известность. В 1875 году журнал «Всемирная иллюстрация» опубликовал воспроизведение с «Пира Валтасара»; в объяснительной статье говорилось о многообещающем таланте молодого живописца. В следующем году тот же журнал вместе с воспроизведением рисунка «Борьба добрых духов со злыми» сообщал читателям биографические сведения о Сурикове.

Нет сомнений, что и сам Суриков в то время видел в своих академических работах нечто большее, чем простые школьные упражнения. Похвалы критики, высокая оценка его работ товарищами и самим Чистяковым — все это внушало уверенность, что он стоит на верном пути. Если бы после окончания Академии он попал за границу, в условия академического пенсионерства, то, быть может, не сразу сумел бы выбраться на собственную дорогу. Впоследствии он рассказывал: «Чтобы меня за границу послали, как полагалось, денег и не хватило. И славу богу. Ведь у меня какая мысль была: Клеопатру Египетскую написать. Ведь что бы со мной было!»

Увлечение академической классикой, внушенное Чистяковым, осталось в творчестве Сурикова лишь

эпизодом, непродолжительным и даже по-своему плодотворным. Вспоминая об этом времени, он говорил: «Классике я все-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была и в техническом смысле, и в колорите, и в композиции».

* * *

Все награды, нужные для окончания Академии, были получены. Осенью 1875 года Суриков участвовал в конкурсе на Большую золотую медаль, с которой была связана заграничная командировка. Для конкурсной картины была предложена тема: «Апостол Павел, объясняющий догматы христианства перед Иродом-Агриппой, сестрой его Береникой и римским проконсулом Фестом».

Программа предусматривала композицию из четырех фигур. Суриков усложнил свою задачу, введя в картину изображение римских легионеров и еврейской толпы, напряженно внимающей проповеднику. Догматический церковный рассказ превращался таким образом в историческую картину. «Заданную мне тему я написал с увлечением, совершенно не замечая того, что и она мне чужая и я ей чужой», — вспоминал впоследствии сам Суриков. В этой искренней увлеченности и лежала, по-видимому, причина неудачи: картина вышла слишком оригинальной. В заседании совета Академии художеств один только Чистяков настаивал на присуждении Сурикову медали. Остальные профессора высказались единодушно и отрицательно: «Талантливо, но это не история, а жанр. Это легкомысленно».

Под «историей» они разумели, по-видимому, что-то уж совсем отвлеченное и не похожее на жизнь.

Чистяков писал художнику Поленову:

«У нас допотопные болванотропы провалили самого лучшего ученика во всей Академии, Сурикова, за то, что мозоли не успел написать в картине. Не могу говорить, родной мой, об этих людях, голова сейчас заболит, и чувствуется запах падали кругом. Как тяжело быть между ними».

Совет Академии присудил звание классного художника 1-й степени всем четверем претендентам — В. И. Сурикову, Н. К. Бодаревскому, Н. П. Загорскому и И. И. Творожникову. Но золотую медаль не выдали никому.

У Совета Академии были свои достаточно веские причины для отказа. Но эти причины не имели ничего общего с искусством.

Касса Академии была пуста. Конференц-секретарь Исеев, правая рука «августейшего» вице-президента великого князя Владимира Александровича, совершил крупную растрату. Говорили, что настоящим виновником преступления был не кто иной, как великий князь, но под суд отдали, разумеется, только одного Исеева, а пострадали, кроме него, еще выпускники 1875 года, не получившие денег на заграничную командировку.

Биограф Сурикова В. А. Никольский рассказывает, что сам художник подозревал особую причину своей неудачи: во время посещения его мастерской великим князем Владимиром он не проявил низкопоклонной почтительности перед «августейшим» вице-президентом, и тот в отместку «спрятал в карман мою заграничную командировку», как выражался Суриков. Дело, однакоже, на этом не остановилось.

Несправедливость, совершенная по отношению к Сурикову, была слишком очевидной. Горячие речи П. П. Чистякова оказали, по-видимому, влияние. Совет Академии внезапно изменил свое решение и, в обход всех правил, возбудил ходатайство перед министерством двора о предоставлении Сурикову средств на двухлетнюю заграничную поездку за счет

министерства. В результате упорных хлопот и продолжительной переписки было, наконец, получено согласие министра и даже самого императора, который «пожаловал» Сурикову 800 червонцев.

Но тут произошла неожиданность, поставившая Совет Академии в очень неловкое положение: Суриков наотрез отказался воспользоваться командировкой. Он ходатайствовал о том, чтобы вместо поездки ему предоставили работу по росписи храма Спасителя в Москве.

Совет Академии согласился на просьбу Сурикова и даже отвел ему мастерскую, в которой весной 1877 года были исполнены картоны будущей росписи.

Суриков писал родным в марте 1876 года:

«Я, мама, уже теперь с января месяца не стал получать от П. И. Кузнецова содержания. Я сам хочу теперь самостоятельно работать. Я уже выучился хорошо рисовать. В ноябре я получил диплом на звание классного художника 1-й степени и вместе с тем чин коллежского секретаря».

Письмо кончается шуткой:

«Конечно дело, что чин мне не особенно нужен, но все-таки же я начальство, в спину могу давать! Вот ты и возьми меня! Вон оно куда пошло!»

Годы ученья остались позади.

IV. В МОСКВЕ

Летом 1877 года Суриков приехал в Москву с уже готовыми эскизами четырех больших картин для храма Спасителя.

Художник, в сущности, еще не вырвался из привычной академической обстановки, из той среды, в которой прошли его ученические годы. Вместе с ним в храме Спасителя работали его товарищи по выпуску — Бодаревский и Творожников и самые косные, нелюбимые профессора — Вениг, Нефф и Шамшин.

«Как это бездарно и безжизненно!» — отозвался о росписи собора Репин в письме к Стасову.

Суриков был вынужден считаться со своими сотрудниками и писать так, чтобы его работы не выделялись, не нарушали единства стиля и цельность росписи. За работой художников наблюдала специальная комиссия, и приходилось беспрекословно выполнять ее требования.

По плану росписи Сурикову отвели место в полутемном проходе на хорах. Темой Сурикова были четыре вселенских собора.

По своему стилю эскизы Сурикова непосредственно примыкают к циклу его академических работ. Но они своеобразнее и тоньше того, что он делал в ученические годы. Забота о правильном рисунке, о колорите и гармоничной композиции уже не исчерпывает здесь задачу художника. по-видимому, в начале работы он был искренне увлечен возможностью показать большие чувства, одушевлявшие первых учителей христианства, и раскрыть атмосферу страстного фанатизма, в которой протекали вселенские соборы. В образах старцев на эскизах Сурикова есть суровая красота и подлинное величие.

Но комиссия, руководившая росписью, желала совсем не этого. Дыхание жизни, наполнявшее суриковские эскизы, испугало руководителей, как нечто угрожающее «благолепию» храма. Тему сузили: Сурикову предписали изобразить лишь сцены чтения соборных постановлений и запретили при этом давать изображения еретиков, хотя обсуждение ересей и было, как известно, причиной созыва соборов.

«Работа для храма была трудна, — вспоминал Суриков. — Я хотел туда живых лиц ввести. Греков искал. Но мне сказали: если так будете писать — нам не нужно. Ну, я уж писал так, как требовали».

Работа перестала интересовать Сурикова, превратилась в скучную обязанность, которую он выполнял только ради заработка. Летом 1878 года роспись была окончена.

«Мне нужны были деньги, чтобы стать свободным и начать свое», — говорил Суриков. За работу в храме Спасителя он получил большую по тем временам плату — 10 тысяч рублей — и надолго был обеспечен.

В начале 1878 года Суриков женился на Елизавете Августовне Шарэ, внучке ссыльного декабриста Свистунова, и вместе с женой навсегда переехал в Москву.

Молодые супруги поселились в маленькой квартирке на Зубовском бульваре. Жизнь их шла тихо и счастливо. В жене Суриков нашел верного и преданного друга. В письмах к брату и матери, которых художник по-прежнему считал самыми дорогими и близкими людьми, он часто с неизменной любовью упоминает о жене, как бы уже не отделяя себя от нее. В конце 1878 года у Суриковых родилась дочь, а через два года — вторая дочь.

Иногда в тесных комнатах на Зубовском бульваре собирались гости. Суриков сблизился с Ильей Ефимовичем Репиным, которого знал еще по Академии.

Знакомство вскоре перешло в дружбу. Репин писал портрет Сурикова и живо интересовался его работой и творческими планами. Бывал у Суриковых и литератор, художественный критик Н. А. Александров, издатель журналов по искусству. А однажды в библиотеке Исторического музея Суриков случайно заговорил с незнакомым пожилым человеком, который поразил его своим умом и необыкновенной начитанностью. Это был Лез Николаевич Толстой, живший в ту пору в Москве. Он, в свою очередь, заинтересовался молодым художником и запросто заходил к нему — взглянуть, как подвигается работа.

* * *

Потребность начать «свое» с особенной настойчивостью возникла у Сурикова в Москве, где вся окружающая обстановка была пропитана историческими традициями. С работой в соборе закончился период, связанный с академической классикой. Суриков снова вернулся к своим излюбленным темам.

«Я как в Москву приехал, — рассказывал Василий Иванович, — прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись».

Прежде всего он почувствовал себя здесь гораздо уютнее, чем в Петербурге. Было в Москве что-то напоминавшее Красноярск, особенно зимою.

С наступлением сумерек Суриков бросал работу в соборе и отправлялся бродить по Москве, все больше к Кремлевским стенам. Окрестности Кремля сделались любимым местом его прогулок и именно в сумерки. Темнота понемногу скрадывала все очертания, все принимало новый, незнакомый вид, и вдруг начинало казаться, что это не кусты растут у стен, а стоят какие-то люди в старинном русском одеянии, или почудится,

что вот-вот из-за башни выйдут женщины в парчовых душегрейках, с киками на головах.

О том, как внимательно вглядывался Суриков в облик Москвы, как проникновенно умел он чувствовать ее красоту, свидетельствуют акварельные пейзажи, исполненные им под впечатлением прогулок у Кремля.

В новых акварелях Суриков возвращается к тому живому, реалистическому восприятию действительности, каким отмечены его первые петербургские городские пейзажи. Но годы ученья у Чистякова не прошли даром. Теперь Суриков уверенно, мастерски распоряжается изобразительными средствами. На маленьком листке бумаги перед зрителем раскрывается обширное пространство, в котором ритмично и безукоризненно размещены колокольня Ивана Великого и купола Успенского собора. Покрытые снегом, возвышаются стены и башни Кремля, а над ними грозно нависает суровое, темное, низкое небо.

Глубокий интерес к архитектуре особенно характерен для Сурикова. «Я на памятники как на живых людей смотрел, — расспрашивал их: вы видели, вы слышали, вы свидетели. Только они не словами говорят, — рассказывал он Волошину. — Стены я допрашивал, а не книги... Я вот в пример скажу: верю в Бориса Годунова и в самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано... Памятники все сами видели: и царей в одеждах и царевен — живые свидетели...»

Письма Сурикова к родным полны рассказов о памятниках старины:

«На-днях ходил на Ивана Великого, всю Москву видно, уж идешь, идешь на высоту, насилу выйдешь на площадку, далее которой не поднимаются... Потом ходил в Архангельский собор, где цари покоятся до Петра Великого. Тут и Дмитрий Иванович Донской, и

Калита, Семен Гордый, Алексей Михайлович, Михаил Федорович; Иван Васильевич Грозный лежит отдельно в приделе, похожем на алтарь. Рядом с его гробницей лежат сыновья его. Один убитый Грозным же, потом в серебряной раке (гробнице) лежит Дмитрий Углицкий, сын Грозного, убитый по повелению Бориса Годунова. Показывается рубашка в которой его убили, и на ней и носовом платке его видны еще следы крови в виде темных пятнышек... Наднях ездил с товарищем в Троицко-Сергиеву лавру; помнишь из истории тот монастырь, где от поляков монахи отбивались и откуда Авраамий Палицын грамоты по России рассылал?»

Темы истории неразрывно сливались в сознании Сурикова с темой народа.

Художник-демократ, воспитанный на передовых идеях революционно-демократической эстетики, эстетики передвижников, для которых не было темы важнее, чем тема народа, Суриков не мыслил истории без народа, так же как не мог помыслить народа вне его истории.

Впечатления Москвы помогли Сурикову облечь исторические образы живой плотью. На прогулках у стен Кремля зарождались темы будущих картин. Один из своих замыслов Суриков закрепил в акварели «Боярина грабят». В сознании все чаще возникала давнишняя мысль — написать стрельцов. В этой теме его привлекала возможность показать народную трагедию.

О том, как началась работа над картиной, Суриков рассказывал критику С. Глаголю:

«Однажды иду я по Красной площади, кругом ни души. Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилось. Почувствовал, что если напишу то, что мне представилось, то выйдет потрясающая картина. Пospешил домой и до глубокой

ночи все делал наброски то общей композиции, то отдельных групп. Надо, впрочем, сказать, что мысль написать картину стрелецкой казни была у меня и раньше. Никогда только не рисовалась мне эта картина в такой композиции, так ярко и так жутко».

Работа над «Утром стрелецкой казни» вытеснила все другие замыслы и всецело поглотила Сурикова почти на три года.

В жизни и творчестве Сурикова наступил новый период, период, отмеченный уже полной творческой зрелостью. «Утро стрелецкой казни» стоит первым в ряду грандиозных исторических полотен, созданных Суриковым.

Но прежде чем говорить об этой картине, необходимо отдать себе ясный отчет в том, чем была русская историческая живопись до Сурикова, какое наследие принял художник, приступая к самостоятельной творческой деятельности. Только при этом условии определится вклад, сделанный Суриковым в русскую и мировую культуру.

* * *

Историческая тематика издавна занимала значительное место в русском изобразительном искусстве. Суриков был наследником большой и хорошо разработанной традиции, восходящей к живописи русского средневековья и особенно широко развитой во второй половине XVIII века и в XIX веке.

Исторические мотивы встречаются в миниатюрах, украшающих древнерусские рукописи, в «житийных клеймах» икон и даже в монументальных фресковых росписях..

Эти произведения представляют собою, однакоже, лишь предысторию исторического жанра. Новый этап в

его развитию относится к XVIII веку, когда средневековая иконопись, скованная религиозным мирозерцанием и церковными догмами, уступила место светской живописи, черпающей свои сюжеты и образы из реальной жизни.

Наиболее ранней исторической картиной нового стиля является «Куликовская битва», приписываемая, с большой долей вероятия, знаменитому художнику петровской эпохи Ивану Никитину (около 1688–1741). Но эта картина, не обладающая большой художественной силой, одиноко стоит в искусстве своего времени.

Несравненно более значительным явлением в русской исторической живописи XVIII века была мозаика «Полтавская баталия», исполненная группой русских мастеров под руководством М. В. Ломоносова в 1761–1765 годах.

Великий ученый лишь в последние годы жизни обратился к искусству. Изобразительное творчество занимает, в сущности, очень скромное место среди его грандиозных трудов. Но всеобъемлющий гений этого человека прокладывал новые пути во всех областях, которых касалась его пытливая, ищущая мысль. В понимании задач исторической живописи он опередил свою эпоху почти на целое столетие.

В «Полтавской баталии» Ломоносов поставил себе целью не только прославить своего героя — Петра и в лице его весь русский народ, но и дать правдивое, исторически верное изображение события, в котором ученый справедливо видел один из узловых моментов новой русской истории. В картине Ломоносова историческая тема выражена на языке реалистического искусства.

Современники не оценили прекрасную картину. «Полтавская баталия» оказалась в буквальном смысле похищенной у истории русского искусства. В течение почти полутора столетий мозаика была спрятана в

подвалах Академии художеств и оставалась никому неизвестной.

Картины А. П. Лосенко (1737–1773), ученика а впоследствии руководителя Академии художеств, представляют собою в смысле понимания истории значительный шаг назад по сравнению с мозаикой Ломоносова. Но именно с Лосенко начинается стойкая и непрерывная традиция «исторического жанра», которая сразу заняла ведущее место в Академии и на долгие годы предопределила пути развития русской живописи.

У истоков этой традиции стоят две картины Лосенко — «Владимир и Рогнеда» (1770 год) и «Прощание Гектора с Андромахой» (1773 год).

Идеи патриотизма и гражданственности, долга перед родиной, служения государству, самопожертвования ради общественного блага составляли основное содержание передового русского искусства того времени. Сумароков призывал поэтов «проповедовать добродетель» и учить «подражанию великих дел». Четко сформулированы им задачи исторической живописи: «Первая должность упражняющихся в сих хитростях есть изобразить Историю своего отечества и лица великих в оном людей. Таковые виды умножают геройский огонь и любовь к отечеству».

Картины Лосенко, тесно связанные с этим кругом идей, проникнуты высокой патетикой, но его искусство, сложившееся под воздействием классического театра, носит отпечаток условности и отвлеченности. Действующие лица его картин принимают облик условных античных героев. Идеализация исключает психологическую правду. Художник не может — да и не ставит себе целью — раскрыть внутренний мир своих персонажей; носителями экспрессии становятся только поза и жест.

В своих картинах Лосенко разделяет действующих лиц на «героев» и «толпу». Этим он выражает представление об истории как о деле царей и героев, деле, в котором народная масса, «толпа», может и должна участвовать лишь пассивно. Руководящую идею картины воплощают только главные персонажи.

Вопрос о внешней, археологической достоверности картины совершенно не занимал Лосенко. Он даже и не пытался передать исторический колорит «Илиады» и Киевской Руси. Правда, в XVIII веке археологи мало знали о гомеровских временах и о древнем Киеве. Но не недостаток фактических знаний о прошлом, а принципиальная установка исключала подлинный историзм. Живописцы XVIII века не искали исторической правды и не стремились воссоздать прошлое. В исторических образах старались воплотить ту или иную отвлеченную идею. История становилась как бы средством иносказания.

Художественные принципы Лосенко оказали непосредственное влияние на творчество таких художников, как И. А. Акимов (1754–1814), Г. И. Угрюмов (1764–1823), А. И. Иванов (1772–1848) и В. К. Шебуев (1777–1855).

Только в тридцатых-сороковых годах Карл Павлович Брюллов (1799–1852) и Александр Андреевич Иванов (1806–1858) вывели русскую историческую живопись на новые пути.

Картина Брюллова «Последний день Помпеи» явилась новым словом в русском искусстве в первую очередь именно потому, что Брюллов сознательно и решительно порвал с антиисторической условностью, характеризующей русскую академическую картину XVIII — начала XIX века.

В пер вые в истории русской живописи Брюллов попытался воссоздать в картине реальное событие, опираясь на изучение исторических источников и

археологических данных. Но археологическая достоверность была для Брюллова не самоцелью, а лишь средством более глубокого раскрытия темы.

Брюллов задумал «Последний день Помпеи» как массовую сцену, где подлинным героем становится сама толпа. Смысл картины воплощается не в изображении единичного героического акта, а во внимательной и точной передаче действий и душевных состояний «людей из толпы». Действующие лица в его картине охвачены общим страстным порывом, единым трагическим чувством.

Новое понимание истории сближает художника с передовой общественной мыслью его времени, с той идеологией, которая сложилась под прямым воздействием национально-освободительной Отечественной войны 1812 года и дворянского революционного движения, оформившегося в программе декабристов.

Гоголь сказал по поводу «Последнего дня Помпеи»: «Мысль картины принадлежит совершенно вкусу нашего века».

Но Брюллов был одновременно и новатором и охранителем традиций. Его картина всеми своими корнями связана с искусством классицизма. Главным средством художественного выражения по-прежнему остается линия и пластика человеческого тела. «Последний день Помпеи» стал образцом высокого академического мастерства.... Брюллов расширил границы возможностей традиционной исторической живописи, сочетав ее с новыми идейными веяниями, с тем прогрессивным романтизмом, который являлся в условиях русской действительности первой половины XIX века этапом в борьбе за реалистическое искусство.

Гораздо более последовательным было новаторство Александра Иванова.

Его картина «Явление Христа народу» лишь с оговорками может быть названа исторической. Основным для Иванова было не воссоздание прошлого, а образное воплощение моральной темы; он стремился изобразить великий нравственный переворот, духовное перерождение людей при появлении Мессии.

Стремление к внутренней правде и жизненности избранного им события сочеталось у Иванова с тенденцией к «антикварской точности», к «строжайшему отчету во всем со стороны истории».

Он воссоздавал евангельский рассказ силою своего творческого воображения, опираясь вместе с тем на данные истории и археологии, на искусство старых мастеров, на изучение людей и природы.

Новаторским в замысле Иванова было прежде всего само понимание темы. В русской академической живописи XVIII — начала XIX века образы прошлого неизменно принимали героический характер, независимо от того, принадлежал ли сюжет к русской, античной или библейской истории, независимо даже от сущности изображенного события. Предшественники Иванова стремились повсюду найти героическое и зачастую впадали в нарочитый, надуманный пафос. Иванов сознательно отказался от театральной героизации своих персонажей, и трагическая патетика, ставшая уже традиционной в русской исторической картине, сменилась у него исканиями глубокой и подлинной человечности.

Новое содержание обусловило и новую художественную форму. Главным носителем экспрессии в картине Иванова становится не обнаженная человеческая фигура, как это было у академических мастеров, не поза и жест, а лицо, одухотворенное и отражающее внутреннюю жизнь изображенного человека. Пластика уступает место живописи.

Основные образы «Явления Христа народу» достигают такой выразительности и такой силы и меткости психологических определений, какой не знала русская живопись до Иванова. Особенно впечатляющим и, быть может, наиболее сильным в картине является образ раба. Художник уловил на его лице выражение сложных противоречивых чувств — радости и отчаяния, веры и недоверия, ожидания и безнадежности; «сквозь привычное страдание впервые появилась отрада», как писал о нем сам Иванов. Художник поднялся до подлинного трагизма, показав страшный контраст между физическим уродством и душевной красотой этого униженного, скорбного человека. Знаменательно, что именно в образе раба раскрывается высокая духовная красота — моральная тема перерастает здесь в социальную.

Глубоко новаторским было решение пейзажа в «Явлении Христа народу». Здесь ярко проявилось высокое живописное мастерство Иванова и его напряженноищущая творческая мысль.

В русской академической живописи еще в XVIII веке сложилась традиция «героического» пейзажа, разработанная отчасти в специально «ландшафтных», отчасти в исторических картинах. Природа принимала здесь условный, идеализированный облик, очень далекий от действительности. Пейзаж не писали с натуры, а «сочиняли» в мастерской, произвольно группируя горы, водопады, рощи, руины и т. п. и подчиняя их декоративному заданию. Этот декоративный пейзаж, построенный обычно наподобие театральных кулис, служил фоном для исторического действия.

Работая над «Явлением Христа народу», Иванов решительно и круто порвал с академическим пониманием пейзажа и в поисках новых решений обратился к изучению природы.

В каждой детали пейзажа, в бурых и коричневых оттенках выжженной солнцем почвы, в глубокой и насыщенной зелени деревьев, застывших на фоне голубого неба, в многоцветных рефлексах речных струй художник как бы суммировал опыт многократных и тщательных наблюдений. Он обобщил и переработал здесь целую серию натуральных этюдов. Иванов, однакоже, стремился создать не только правдивый, но и поэтически возвышенный образ природы, в котором отразилась бы высокая торжественность совершающегося события. Пейзаж в «Явлении Христа народу» становится не «фоном», не декоративной деталью, а одним из основных элементов картины, выразителем чувств, определяющих ее содержание.

Такое понимание пейзажной темы оказало в дальнейшем глубокое и плодотворное воздействие на русскую историческую живопись. Правда, уже в «Последнем дне Помпеи» образ природы органически входит в картину. Но у Брюллова пейзаж еще носит отпечаток романтической условности. Новаторство Иванова и заключается прежде всего в преодолении условного и утверждении реального пейзажа и вместе с тем в своеобразном «очеловечении» природы, выражающей поэтические переживания художника.

Иванову не удалось разрешить до конца глубокие внутренние противоречия, заложенные в идейном замысле картины. Религиозная тема послужила ему для воплощения внерелигиозного содержания, реалистический метод, с поразительной силой и глубиной раскрывающий действительность, в «Явлении Христа народу» совмещается с непреодоленными чертами условной академической схемы. Только в этюдах, грандиозной галереей окружающих картину, Иванов был свободен от сковывавших его пут. В этюдах с наибольшей полнотой проявился его огромный живописный дар, его гениальное новаторство и его

реализм. Современники не сумели оценить Иванова. Только позднейшие поколения в полной мере приняли его наследие. Именно Суриков ближе, чем кто-либо, подошел к пониманию заветов Иванова и сумел развить их в своем творчестве.

Новая ступень в развитии исторической живописи после Брюллова и Иванова связана с именем художника, который по уровню дарования далеко не был равен своим великим предшественникам. Но его скромный талант отмечен такой подлинной оригинальностью и все его творчество так искренне и поэтично, что выдающееся место, занятое им в русском искусстве, отнюдь не кажется незаслуженным. Речь идет о рано умершем В. Г. Шварце (1838–1869). В его творчестве сложился новый тип исторической картины.

Шварц не прославлял исторических героев, не стремился раскрыть психологию народа, не воссоздавал узловых событий истории, а лишь изображал бытовые сцены русского, прошлого во всей их повседневной реальности, В его картинах нет ни героического пафоса, ни напряженного трагизма. Созданные им произведения переносят в историческую живопись художественные принципы реалистического бытового жанра.

Шварц в полной мере владел теми фактическими знаниями о прошлом, которые были достигнуты исторической наукой в шестидесятых годах. Но главным достоинством его произведений является не документальная достоверность, не археологическая точность деталей и бытовой обстановки, а глубокое поэтическое чувство, которым овеяны его образы. Шварц — искусный и тонкий живописец; лирическое содержание его картин *особенно* ясно выражено в их цветовом строе. В лучшей его картине — «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» — действие раскрывается на фоне остро

прочувствованного и правдиво переданного национального пейзажа.

Историческая живопись передвижников во многом последовала за Шварцем. У Ге и Перова, а позже у А. Д. Кившенко (1852–1895), А. Д. Литовченко (1835–1890) и многих других мы вновь встречаемся с жанрово-бытовой трактовкой сцен прошлого. Но передвижники обратились к социально-значительным темам, которых никогда не касался Шварц, и заострили в исторической живописи черты психологизма и драматизма.

Передвижнический метод с полной наглядностью раскрывается в картине Н. Н. Ге (1831–1894) «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871).

С безупречной документальной точностью воссоздана обстановка исторической сцены. Перед зрителем возникают живые образы русского прошлого. «Всякий, кто видел две простые, вовсе не эффектные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти», — писал об этой картине М. Е. Салтыков-Щедрин. В его оценке уловлены наиболее существенные особенности исторического реализма Ге. Простота и подлинная жизненность сочетаются здесь с глубокой и, острой психологической правдой. Ге воплотил столкновение двух эпох, поединок двух враждебных мировоззрений. Основной темой его картины становится борьба старого с новым. Прогрессивный художник, реалист и демократ, Ге не только воссоздал психологическую драму прошлого, но и произнес над ее героями свой приговор.

Метод психологического реализма определяет и историческую живопись Репина. Его первая историческая картина — «Правительница царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги. 1698» — была написана за год

до окончания суриковского «Утра стрелецкой казни». Темы обоих художников близко соприкасаются, но способы их разрешения совершенно различны.

Репин не коснулся самого исторического события, не показал его участников, сосредоточив все свое внимание на личной трагедии царевны Софьи, главной вдохновительницы стрелецкого бунта. Художник создал исторический портрет, в котором с потрясающей силой художественного прозрения раскрыт внутренний мир побежденной царевны-правительницы, с предельной остротой и выразительностью показаны все оттенки ее глубокой и сложной психологической драмы.

«Царевна Софья» была последним большим явлением русской исторической живописи до Сурикова. Новая эпоха в развитии исторического жанра, начавшаяся в восьмидесятых годах, уже в полной мере определяется суриковским творчеством.

Суриков унаследовал большую и сложную культуру. Начиная самостоятельную творческую жизнь, он как бы синтезировал лучшие традиции, созданные его предшественниками. Героический пафос и высокое патриотическое чувство, свойственное Сурикову, сближает его с заветами русского классицизма. Поэтическое переживание прошлого роднит Сурикова с Шварцем. Искания психологической правды, характеризующие живопись передвижников, органически вошли в творчество Сурикова.

Особенно важно подчеркнуть его связь с Александром Ивановым. Среди художников XIX века один только Суриков разглядел в наследии Иванова главное — способность органично сочетать реализм с монументальностью, конкретное с отвлеченным, частное с общим, острую правду жизни с большими идеями.

Эти стороны наследия Иванова и развивал Суриков, стремясь осуществить то, о чем мечтал создатель «Явления Христа», — чтобы отдельный исторический

факт стал выражением духа народной жизни, чтобы в частном эпизоде раскрылась всеобъемлющая значительность и глубокое идейное содержание.

Но Суриков был не только наследником и завершителем традиций — он был великим новатором. Черты нового в его искусстве сильнее и значительнее того, что он унаследовал от своих предшественников. Эти черты с полной отчетливостью выступают уже в первой большой картине — «Утро стрелецкой казни».

V. «УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ»

Событие, изображенное Суриковым в его первой большой картине — «Утро стрелецкой казни», ознаменовало собою поворотный этап в новой русской истории.

В селе Преображенском в октябре 1698 года и на Лобном месте умирала непокорная допетровская Русь, побежденная великим преобразователем. «...Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства»^[20], — писал Владимир Ильич Ленин, раскрывая сущность петровских казней, совершаемых во имя будущего России.

Петр находился в «великом посольстве» на Западе и жил в Вене, когда из Москвы пришло тревожное известие: четыре стрелецких полка, направленных после Азовского похода на западную границу, взбунтовались и ушли на Москву, чтобы возвести на престол царевну Софью.

Стрельцы были измучены тяжелой и долгой осадой Азова, возбуждены и недовольны неуплатой жалованья и притеснениями. Их недовольством искусно воспользовались круги реакционного боярства, группировавшиеся вокруг царевны Софьи, к тому времени уже заточенной в Новодевичий монастырь, и ее родичей Милославских. Сигнал к бунту подала сама Софья, прислав стрельцам «подушательное» письмо с призывом взять Москву с боя.



В. Суриков. Эюда к «Утру стрелецкой казни» (рыжий стрелец в шапке) (ГТГ).



В. Суриков. Этюд к «Утру стрелецкой казни» (сидящая на земле старуха) (ГТГ).

Боярская демагогия обманула стрельцов. Но было бы ошибкой сводить к боярским проискам весь смысл стрелецкого бунта.

Стрельцы поднялись не только потому, что их обманули щедрые посулы Софьи и Милославских, не только потому, что обнищали без жалованья и не хотели

разлучаться с Москвой и семьями, надолго уходя к литовской границе. В стрелецком движении отразились надежды и чаяния угнетенного, измученного, страдающего народа, которому пришлось вынести на своих плечах исторически-прогрессивное дело Петра.

В классовом обществе прогресс осуществляется за счет угнетенных. Такова неумолимая логика истории, таково ее коренное внутреннее противоречие. Петр вывел Россию на новый, прогрессивный путь, но великие реформы были куплены ценой народной крови и неслыханно жестокого закабаления народных масс.

Выступив против Петра и его новшеств, стрельцы знали, что им сочувствует народ, и в народной поддержке черпали сознание своей правоты.

Петр, получив известие о бунте, дал указ своему наместнику князю Ромодановскому беспощадно уничтожить мятежников и сам немедленно выехал в Москву. Но бунт был подавлен еще до его приезда. В июне 1698 года около Нового Иерусалима стрельцов встретили Преображенский и Семеновский полки под командой боярина Шейна и генерала Гордона. Стрельцы не выдержали натиска регулярных войск и сдались...

По «розыску» Шейна 136 стрельцов были повешены, 140 биты кнутом и около 2 тысяч приговорены к высылке в разные города. Петр, вернувшись в Москву, остался недоволен «розыском», распорядился пересмотреть все дело и лично повел следствие. Выяснилась организаторская роль Софьи. Стрелецкое войско было уничтожено. Софью постригли в монахини. Начались массовые казни. Не было ни одной площади в Москве, где не стояли бы эшафоты и виселицы с повешенными стрельцами. Оппозиция петровским реформам была потоплена в стрелецкой крови.

«Суриков горячо любил искусство, вечно горел им, и этот огонь грел кругом него и холодную квартирушку, и пустые его комнаты, в которых бывало: сундук, два

сломанных стула, вечно с продырявленными местами для сидения, и валяющаяся на полу палитра, маленькая, весьма скупо замаранная масляными красочками, тут же валяющимися в тощих тюбиках», — рассказывает Репин.

Одну из комнат перегораживал огромный холст с начатым «Утром стрелецкой казни». Чтобы охватить взглядом всю картину, Суриков должен был искоса смотреть на нее из соседней темной комнаты.

В тесной квартирке на Зубовском бульваре почти три года шла упорная, неустанная, поистине титаническая работа.

Вдохновение, озарившее Сурикова на Красной площади, дало ему лишь внутренний образ, лишь общее ощущение будущей картины. Чтобы облечь этот образ в живую плоть, понадобилось долго и внимательно изучать исторические источники и музейные вещи, понадобилось сделать десятки предварительных эскизов и этюдов с натуры.

Описание казни стрельцов художник нашел в «Дневнике путешествия в Московию» Иоганна Георга Корба, секретаря Цесарского (австрийского) посольства, находившегося в России в 1698–1699 годах.

Источник был выбран удачно. Корб вполне заслужил репутацию внимательного и вдумчивого наблюдателя. Известный исследователь петровской эпохи историк Н. Г. Устрялов указывал, что Корб писал с глубоким уважением к Петру, с любовью к истине, и если ошибался, то только потому, что верил иногда неосновательным рассказам. В описаний стрелецких казней нет больших неточностей: Корб описал то, что видел своими глазами или знал от непосредственных свидетелей. В его подробном и неторопливом повествовании чутко уловлена атмосфера эпохи.

Казни начались в октябре 1698 года в селе Преображенском и продолжались в феврале

следующего года на Красной площади в Москве. Вот как описан Корбом первый день казней:

«Жилища солдат в Преображенском пересекает протекающая там река Яуза; на другой стороне ее, на небольших московских тележках (которые они называют извозчичьи — sbosek) были посажены сто виновных, ожидавших своей очереди казни. Сколько было виновных, столько же тележек и столько же караульных солдат; священников для напутствия осужденных видно не было, как будто бы преступники были недостойны этого подвига благочестия; все же каждый держал в руках зажженную восковую свечу, чтобы не умереть без света и креста. Горький плач жен усиливал для них страх предстоящей казни; отовсюду вокруг толпы несчастных слышны были стоны и вопли. Мать рыдала по своему сыну, дочь оплакивала судьбу отца, несчастная супруга стенала об участи своего мужа; у других последние слезы вызывались различными узами крови и свойства. А когда быстрые кони увлекали осужденных на самое место казни, то плач женщин усиливался, переходя в громкие рыдания и вопли... Из поместья воеводы Шейна были приведены на смерть еще сто тридцать стрельцов. По обеим сторонам всех городских ворот было воздвигнуто по две виселицы, и каждая предназначалась в тот день для шести бунтовщиков. Когда все выведены были на места казни и каждая шестерка распределена была по каждой из двух виселиц, его царское величество в зеленом польском кафтане прибыл в сопровождении многих знатных москвитов к воротам, где по указу его царского величества остановился в собственной карете господин цесарский посол с представителями Польши и Дании...»

Суриков взял из этого описания ряд сюжетных мотивов, которые в дальнейшем вошли в композицию его картины. Он лишь перенес место действия из села Преображенского в Москву. Но для понимания его

замысла необходимо привести описание еще одного дня казней, происходивших уже на Красной площади.

13 февраля 1699 года Корб записал в своем дневнике:

«День этот омрачем казнью двухсот человек и во всяком случае должен быть признан скорбным; все преступники были обезглавлены. На очень обширной площади, весьма близко от Кремля, были расставлены плахи, на которых должны были сложить головы виновные. Его царское величество прибыл туда в двуколке с неким Александром [\[21\]](#), общество которого доставляет ему наибольшее удовольствие, и, проехав злополучную площадь, вступил на находящееся рядом с ней место, где тридцать осужденных искупили смертью преступление своего нечестивого умысла. Между тем бедственная толпа виновных наполнила описанное выше пространство, и царь вернулся туда же, чтобы в его присутствии подверглись наказанию те, которые в его отсутствие задумали в святотатственном замысле столь великое нечестие. Писец, становясь на приносимую солдатами скамейку, в разных местах читал составленный против мятежников приговор, чтобы стоявшая кругом толпа тем лучше узнала громаду их преступления и правоту налагаемой за него казни. Когда он замолчал, палач начал трагедию: у несчастных была своя очередь, все они подходили один за другим, не выражая на лице никакой скорби или ужаса перед грозящей им смертью... Одного вплоть до самой плахи провожали жена и дети с громкими, ужасными воплями. Готовясь лечь на плаху, он вместо последнего прощания отдал жене и малым деткам, гораздо плакавшим, свои рукавицы и платок, который у него оставался. Другой, которому надлежало по очереди поцеловать злополучную плаху, жаловался на смерть, говоря, что вынужден подвергаться ей невинно. На это царь, стоявший от него всего на шаг расстояния, ответил:

«Умри, несчастный! Если ты окажешься невинным, то вина за твою кровь падет на меня»... По окончании расправы его царскому величеству угодно было отобедать у генерала Гордона. Царь отнюдь не имел веселого настроения, а наоборот, горько жаловался на упорство и упрямство виновных. Он с негодованием рассказывал генералу Гордону и присутствовавшим московским вельможам, как один из осужденных проявил такую закоренелость, что, готовясь лечь на плаху, дерзнул обратиться к царю, вероятно, стоявшему очень близко, с такими словами: «Посторонись, государь. Это я должен здесь лечь».

В этом отрывке Суриков нашел уже не сюжетные мотивы для будущей картины, а нечто более важное: здесь была описана моральная атмосфера казней и показаны характеры действующих лиц; на страницах дневника заезжего иностранца ясно отразились и непоколебимое мужество стрельцов и ожесточение карающего Петра.

Василий Иванович рассказывал впоследствии, как глубоко он вжился в свою тему и как неотступны были мысли о кровавых днях, которые он решил изобразить:

«Я когда стрельцов писал — ужасные сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься — и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава богу, никакого этого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Все боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства. Я сам-то свят, а вот другие... У меня в картине крови не изображено, и казнь еще не начиналась. А я ведь это все — и кровь, и казни в себе переживал».

В те же годы Репин работал над картиной «Царевна Софья» и, в точности следуя указаниям исторических источников, изобразил за окном царевниной кельи фигуру, повешенного стрельца.

В замысле Репина эта фигура была необходима: зрелище смерти сгущало трагическую атмосферу, в которой возникал задуманный им исторический портрет. Для Сурикова это оказалось невозможным.

Суриков рассказал Волошину:

«Помню, «Стрельцов» я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть и говорит: «Что же это у вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь хоть на виселице, на правом плане, повесили бы».

Как он уехал, мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя, а хотелось знать, что получилось бы. Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла, — как увидела, так без чувств и грохнулась.

Еще в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал: «Что вы, картину всю испортить хотите?» — Да чтобы я, говорю, так свою душу продал! Да разве так можно?»

Суриков отказался от изображения казни не только потому, что его отталкивала грубая физиологичность страдания и потоков крови, пролитых на Красной площади («Все боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства»). У художника были и более глубокие основания.

Драматический эффект, создаваемый зрелищем мук и смерти, быть может, потрясал бы зрителей, но вместе с тем неизбежно сводил бы сюжет картины к частному эпизоду из истории стрелецкого бунта. А художник хотел сконцентрировать в едином мгновении самую суть выбранного им исторического события — показать народную трагедию. Изображая не казнь, а лишь ее ожидание, Суриков мог показать стрелецкую массу и самого Петра во всей полноте их душевных и физических сил, раскрыть перед зрителем высокую духовную красоту русского народа.

«Утро стрелецких казней»: хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось

передать, а совсем не казнь», — рассказывал потом художник.

Глубоко пережив свою тему, мысленно став как бы участником исторической драмы, Суриков по-своему организовал материал, почерпнутый из исторических источников.

В картине слиты в единое целое отдельные мотивы, выбранные из разных мест дневника Корба, и все они подчинены одному общему душевному настроению — торжественности последних минут.

Это было настоящей творческой перестройкой материала. Чувство, вложенное художником в картину, наполнило исторические образы дыханием подлинной жизни.

«В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже», — говорил сам Суриков.

Действие в картине «Утро стрелецкой казни» совершается на Красной площади, на фоне кремлевских башен и собора Василия Блаженного. При взгляде на картину кажется, что ее наполняет неисчислимая толпа. Народ волнуется, «подобно шуму вод многих», — как любил говорить художник. Но все безграничное разнообразие поз, одежд, характеров приведено к поразительной цельности, к нерасторжимому и гармоническому единству. Суриковская толпа живет общей жизнью, все составляющие ее части связаны между собой, как в живом организме, и вместе с тем каждое лицо индивидуально, каждый характер своеобразен и глубоко продуман.

Уже в карандашном наброске, сделанном художником на обороте листа нот для гитары, отчетливо

выступает особенность задуманной картины: в ней нет отдельного «героя», в чьем образе воплотился бы смысл произведения. В картине есть Петр, есть характерные типы стрельцов, несущие особенно большую смысловую нагрузку, но они не выделены из толпы, не противопоставлены ей. Содержание «Утра стрелецкой казни» раскрывается лишь в действии массы. Героем картины становится сам народ, а ее темой — народная Трагедия.

Понимание истории как движения народных масс и было тем большим новым словом, которым отмечена работа Сурикова в исторической живописи. Массовые исторические сцены писал еще Брюллов, изображение толпы играло основную роль в замысле ивановского «Явления Христа народу», но только Суриков довел до конца мысли своих великих предшественников.

Ключом к верному толкованию исторической жизни народа Суриков считал национальный характер. Раскрыть этот характер, помочь зрителю заглянуть в духовный мир простых русских людей — подобную цель видел перед собой художник, работая над «Утром стрелецкой казни».

Отсюда идет и неисчерпаемое многообразие народных типов в картине и одновременно их внутреннее родство. Все они похожи и не похожи друг на друга.

Стрельцы проникнуты «торжественностью последних минут», душевная сила стрельцов не сломлена, все они без страха встречают смерть. Но единое чувство преломляется в них по-разному.

Рыжий стрелец в красной шапке, судорожно сжимая горящую свечу, поднимает взор, полный неукротимой ненависти, и как бы бросает молчаливый вызов победителю. Это он мог бы сказать Петру: «Посторонись, государь. Это я должен здесь лечь!» Другой, высокий пожилой чернобородый стрелец, в наброшенном на

плечи красном кафтане, кажется, совсем не замечает окружающего: так глубоко он погружен в свои последние думы. Дальше, почти в самом центре картины, седой старик в белой рубахе, величаво-спокойный, мужественно ожидая смерти, находит в себе силы, чтобы утешать своих плачущих детей. Рядом с ним один из стрельцов, согнутый, видимо ослабевший от пыток, встал на телегу и отдает народу последний поклон; он повернулся спиной к царю и просит прощения не у Петра, а у народа.

Суровой твердостью и мужеству стрельцов противопоставлена безудержная скорбь стрелецких детей и жен. Кажется, что Суриков исчерпал здесь всю гамму чувства, от бурного взрыва отчаяния до молчаливого безнадежного горя: недетский страх искажает лицо крошечной девочки, затерявшейся в толпе; неудержимо рыдает стрельчиха, разлученная с мужем; в немом отчаянии опустилась на землю дряхлая старуха, проводившая сына...

Со стрелецкой толпой смешиваются фигуры Преображенских солдат, исполнителей воли Петра. В характеристике этих, в сущности второстепенных, персонажей Суриков проявил особенную психологическую проницательность.

Солдаты душевно близки стрельцам, они представители простого русского народа. Но вместе с тем они как бы олицетворяют новую Россию, пришедшую на смену допетровской Руси. Не колеблясь, ведут они на казнь осужденных стрельцов, но в их обращении с мятежниками нет ничего враждебного. Молодой преображенец, стоящий возле чернородого стрельца, смотрит на него с выражением скрытой жалости. Солдат, уводящий стрельца к виселице, обхватил его рукой и поддерживает почти по-братски. Суриков остро почувствовал и правдиво выразил сложное,

двойственное отношение солдат к совершающейся казни.

В правой части картины изображен Петр с окружающей его свитой.

В царской свите никто не наделен той выразительностью и силой характера, какими отмечены образы стрельцов, — интерес и симпатии художника не здесь.

На первом плане, как безучастный свидетель, равнодушно смотрит перед собой седобородый боярин в красной шубе. За ним видна группа иностранцев, в одном из них, напряженно и вдумчиво всматривающемся в толпу, критики угадывают воображаемый портрет автора «Путешествия в Московию» Корба. Дальше — из окон кареты выглядывают какие-то женщины. Но рядом с этими второстепенными персонажами резко выделена фигура Петра.

Лицо Петра с его гневным и решительным взором выражает несокрушимую уверенность, во всей его фигуре, напряженной и стремительной, чувствуется огромная внутренняя сила. Так же как и его противники, Петр страстно верит в свою правоту и, карая мятежных стрельцов, видит в них не личных недругов, а врагов государства, губителей русской будущности.

Он один противостоит всей стрелецкой толпе, и его образ становится столь же идейно значительным, как и собирательный образ народной массы. В суриковском толковании Петр является так же представителем народа и носителем национального характера, как и стрельцы.

Здесь и раскрывается смысл народной трагедии, воплощенной в «Утре стрелецкой казни»: русские борются с русскими, и каждая сторона обладает глубоким сознанием правоты своего дела. Стрельцы мятежом отвечают на угнетение народа, Петр

отстаивает будущее России, которую сам он вывел на новые пути.

* * *

Записки Корба дали Сурикову лишь отправную точку для воплощения его замысла. Основным источником суриковских образов была сама живая действительность.

«Когда я их задумал, — рассказал Суриков Волошину, — у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста: из него все возникает. 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. Сарафанницы, хоть и казачки. А старик в «Стрельцах» — это ссыльный один, лет семидесяти. Помню, шел, мешок нес, раскачивался от слабости — и народу кланялся».

Подлинный историзм, глубоко свойственный Сурикову, нигде не выступает так явственно, как именно в этой способности видеть минувшее в сегодняшнем, исторический образ — в живой современной действительности. Суриков не модернизирует прошлое, перенося в него черты настоящего, но путем внимательного и точного отбора обнаруживает самые типичные и, следовательно, наиболее жизнеспособные и стойкие признаки национального характера, которые жили и проявлялись в далеком прошлом, живут и проявляются и сегодня.

Найденный художником образ подвергался иногда нескольким последовательным стадиям переработки, причем отпадало все случайное и несущественное и настойчиво подчеркивались основные, определяющие особенности характера.

Сохранились этюды, в которых Суриков выискивал тип рыжебородого стрельца.

О начале поисков рассказывает Репин: «Поразившись сходством намеченного им одного стрельца, сидящего в телеге с зажженной свечой в руке, я уговорил Сурикова поехать со мной на Ваганьковское кладбище, где один могильщик был чудо-тип. Суриков не разочаровался: Кузьма долго позировал ему, и Суриков при имени Кузьмы даже впоследствии с чувством загорался от его серых, глаз, коршуничьего носа и откинутого лба».

Сам Суриков также упоминал об этом Кузьме: «Рыжий стрелец — это могильщик, на кладбище я его увидал. Я ему говорю: «Поедем ко мне — попозируй». Он уж 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».

В первых набросках, сделанных Суриковым с Кузьмы, его черты еще мало напоминают облик непримиримого и страстного бунтовщика, которого мы видим в картине. Перед нами характерное, волевое, но спокойное лицо, поражающее лишь сходством с профилем, бегло зачерченным в первом композиционном наброске «Утра стрелецкой казни», то есть еще до встречи Сурикова с могильщиком Кузьмой. В последующих этюдах художник как бы вызывает на лице своей модели те чувства, которые когда-то одушевляли мятежного стрельца. Заостряются линии силуэта, углубляются морщины, выражение становится более напряженным, в запавших глазах загорается яростный блеск — и сквозь черты могильщика все явственнее проступает облик неукротимого и страстного московского бунтаря.

Так же переработаны и другие лица, послужившие Сурикову натурой. В портретном этюде чернобородого стрельца — Степана Федоровича Торгошина — еще не преодолены черты житейской обыденности. Только в картине он преображен и опоэтизирован.

«Этюд сидящей старухи» еще носит следы непосредственного копирования модели, а образ старой стрельчихи в картине по силе обобщения и поэзии перекликается с образами народного эпоса.

* * *

Глубокая идейная содержательность «Утра стрелецкой казни» обусловила целостную и совершенную художественную форму.

Суриков говорил, что идея картины зарождается в его сознании вместе с формой и мысль неотделима от живописного образа. Когда он задумал «Утро стрелецкой казни», перед ним, по его словам, «все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией». Но подобно тому, как это случилось при решении идейного замысла, первоначальное вдохновение дало художнику лишь общие очертания той задачи, которую предстояло осуществить на холсте.

«Главное для меня — композиция, — говорил Суриков. — Тут есть какой-то твердый, неумолимый закон, который только чутьем можно угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняет всю композицию».

Суриков добивался единства и ритмической завершенности целого, нигде не поступаясь естественностью и выразительностью группировки фигур и строения формы. Его композиция опирается не на мертвые, раз навсегда выработанные схемы, а на

непосредственное острое наблюдение природы. Недаром он так внимательно изучал, «как люди на улице группируются». В самой жизни он раскрывал законы гармонического и цельного построения.

Место действия в картине замкнуто изображением кремлевских стен и собора Василия Блаженного.

Уже в первом карандашном наброске будущей композиции зачерчен силуэт собора. Немой свидетель прошлого, замечательный памятник древнерусского зодчества, так тесно связанный в сознании Сурикова с «Утром стрелецкой казни», существенно повлиял на художественное решение картины.

В композиции «Утра стрелецкой казни» есть скрытые соответствия с архитектурой Василия Блаженного. Толпу в картине объединяют те же широкие мерные ритмы, которыми связаны между собой столпы и главы древнерусского храма. Характерной особенностью собора является своеобразная асимметрия и причудливое сочетание разнообразных архитектурных и орнаментальных форм, приведенное, однако же, к устойчивому и гармоническому единству. Суриков метко уловил это единство в многообразии и воссоздал его в изображении стрелецкой толпы.

Еще более очевидно воздействие храма Василия Блаженного на колористический строй «Утра стрелецкой казни». В окраске собора с его зелено-голубыми, белыми и насыщенно-красными тонами дан как бы цветовой ключ всей картины. Те же тона, лишь в более интенсивном звучании, проходят сквозь всю композицию.

Суриков стремился к реалистической естественности и гармонии колорита. Сочетание красок в его картине правдиво передает ощущение хмурого, сырого октябрьского утра; в неподвижном осеннем воздухе особенно четко выделяются все оттенки и переходы цвета. Цвет у Сурикова становится носителем

характеристики чувства. Сам художник указывал, что значительную роль в колористическом замысле сыграл однажды замеченный им эффект сочетания дневного света с горящей свечой, бросающей рефлекс на белое полотно. Зажженные свечи в руках стрельцов^[22], одетых в белые рубахи, по замыслу Сурикова должны были создать то особенное, тревожное ощущение, которым отмечена торжественность последних минут. Это ощущение усиливается контрастом белого с насыщенным красным цветом, проходящим сквозь всю картину.

«А дуги-то телеги для «Стрельцов», — это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь — это самое важное во всей картине», — говорил Суриков.

Не следует понимать этих слов буквально: «самым важным» были для Сурикова не декоративные детали. Но он остро почувствовал и — первым среди русских художников — раскрыл в своей картине органическую, нерасторжимую связь русского характера с национальным народным искусством. Так, силуэт склоненного в прощальном поклоне стрельца напоминает; как отмечал советский искусствовед А. М. Кузнецов, древнерусскую икону из «чина»^[23]. Изображая орнаменты Василия Блаженного, расписные дуги, украшенные шитьем кафтаны и узорные платья женщин, Суриков вводил в «Утро стрелецкой казни» целый мир русской красоты, сложившейся в народном творчестве.

* * *

1 марта 1881 года бомбой, брошенной народовольцем Гриневицким, был убит Александр II.

В день убийства царя, 1 марта 1881 года, открылась IX передвижная выставка, где впервые появилась перед

зрителями «Утро стрелецкой казни» — картина, героем которой был народ.

Репин писал Сурикову: «Василий Иванович! Картина почти на всех производит большое впечатление. Критикуют рисунок и особенно на Кузю^[24] нападают, ярее всех паршивая академическая партия: говорят, в воскресенье Журавлев до неприличия кривлялся, я не видел. Чистяков хвалит. Да все порядочные люди тронуты картиной. Писано было в «Новом времени» 1 марта, в «Порядке» 1 марта. Ну, а потом случилось событие, после которого уже не до картин пока...»

Происки «академической партии» нашли отклик и в печати. В одной из реакционных газет появился отзыв, ставивший «Утро стрелецкой «казни» «ниже всякой посредственности». Но в целом критика отнеслась к Сурикову скорее сочувственно. Картину хвалили — правда, со множеством всяких оговорок. «...Глубокий замысел не совсем выполнен благодаря слишком нагроможденной фигурами слабой перспективе, но детали картины отличаются большими достоинствами», — писали, например, «Русские ведомости».

Случилось то, что впоследствии почти всякий раз повторялось с картинами Сурикова: в снисходительносдержанных похвалах критики сквозило полное непонимание своеобразия художника. Новаторство и глубокая идейность Сурикова оказались не по плечу современной критике.

Даже пламенный борец за национальное русское искусство, критик В. В. Стасов, обычно с большой чуткостью отмечавший все оригинальное и талантливое в современном искусстве, на этот раз предпочел воздержаться от отзыва об «Утре стрелецкой- казни». Репин писал ему вскоре после открытия выставки: «Одного не могу я понять до сих пор, как это картина Сурикова «Казнь стрельцов» не воспламенила вас?» А в

следующем письме он вновь возвращается к тому же: «Более всего я сердит на вас за пропуск Сурикова. Как это случилось? После комплиментов даже Маковской^[25] (это достойно галантного кавалера) вдруг пройти молчанием такого слона!!! Не понимаю — это страшно меня взорвало».

Безоговорочным признанием встретили Сурикова только передовые художники-передвижники.

Репин, внимательно следивший за работой Сурикова над «Утром стрелецкой казни» и первым высоко оценивший эту картину, писал П. М. Третьякову:

«Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех. Все в один голос высказали готовность дать ей самое лучшее место; у всех написано на лицах, что она — наша гордость на этой выставке... Могучая картина! Ну, да вам еще напишут об ней... Решено Сурикову предложить сразу *члена* нашего товарищества». Такой чести удостаивались лишь немногие.

«Утро стрелецкой казни» тогда же вошло в состав замечательной галереи русского искусства, создаваемой московским коллекционером и общественным деятелем Павлом Михайловичем Третьяковым.

От первой картины Сурикова тянутся нити к его дальнейшим замыслам. «Стрельцы» вместе с «Меньшиковым в Березове» и «Боярыней Морозовой» составляют замкнутый цикл, посвящённый, по существу, одному кругу проблем.

Народная трагедия, ставшая темой «Утра стрелецкой казни», имела пролог, разыгравшийся во второй половине XVII века, в ту пору, когда царь Алексей Михайлович вместе с патриархом Никоном реформировал русскую церковь. Против реформы поднялось движение раскола.

В 1881 году Суриков сделал первые композиционные наброски картины «Боярыня Морозова».

Вслед за эпохой петровских реформ наступила пора реакции и иностранного засилья, пора падения сподвижников Петра.

Трагедию одного из крупнейших деятелей петровского времени Суриков сделал темой своей второй большой картины.

К работе над «Меншиковым в Березове» он обратился непосредственно после «Утра стрелецкой казни».



Группа художников-передвижников. 1899.



В Суриков. Деталь картины «Меншиков в Березове»
(старшая дочь Меишикова) (ПТ).

VI. «МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ»

В 1951 году в журнале «Искусство» искусствовед В. С. Кеменов опубликовал найденный рисунок В. И. Сурикова, относящийся к серии работ художника 1872 года.

Обнаруженный советскими исследователями рисунок В. И. Сурикова наклеен на паспарту, под рисунком подпись: «Обед и братство Петра Великого в доме кн. Меншикова с матросами голландского купеческого судна, которое Петр I, как лоцман, провел от о. Котлин до дома генерал-губернатора».

Эти слова в лаконичной форме выражают то, что изображено на рисунке.

В одной из комнат во дворце Меншикова Петр и Меншиков угощают голландских матросов.

В рисунке В. И. Сурикова есть одна бросающаяся в глаза неточность. Эту неточность заметит каждый, кто хоть немного знаком с историей Петербурга. Первый голландский корабль, нагруженный солью и вином, пришел, как известно, в устье Невы в ноябре 1703 года. 1703 год — знаменательная дата: в этом году был основан Петербург, начато строительство Петропавловской крепости. Двадцать тысяч крепостных крестьян возводили земляные бастионы и куртины. Сам Петр не только руководил строительством, но и катал тачки с землей. Дворца Меншикова тогда еще не существовало. Строительство его было окончено архитектором Шеделем в 1716 году, тринадцать лет спустя после события, изображению которого посвящен найденный рисунок В. И. Сурикова — прибытия первого Голландского купеческого судна в Петербург.

Сознательно или случайно пошел Суриков на эту неточность?

Разумеется, сознательно. При его живом интересе к русской истории, которую он тщательно изучал, он не мог не знать, что дворец Меншикова построили значительно позже и что в Петербурге 1703 года, когда только что отгремели пушечные выстрелы, не существовало больших богато украшенных зданий. Но меньшиковский дворец своей обстановкой помогал зрителю почувствовать эпоху. И ради передачи духа истории художник поступился ее буквой.

Эпизод, послуживший темой для рисунка, интересен и типичен: Петр I принимает в доме у петербургского губернатора матросов голландского купеческого корабля, прибывшего в новую, только что начавшую строиться столицу России. Вглядываясь в лица голландских моряков, можно прочесть те чувства, которые их одушевляют. Они только что узнали, кто был лоцманом, который привел в Неву их корабль. Это диковинно, необычайно, не похоже на то, что говорит их опыт и знание обычаев и жизни, — лоцманом оказался сам русский царь. Вероятно, некоторые из них вспомнили, что царь этот работал на Амстердамской верфи плотником.

Губернатор князь Меншиков — правая рука Петра, помощник его во всех славных делах и смелых начинаниях — поднял бокал с вином, приветствуя гостей. Он держится просто и с достоинством.

Суриков четко выписывает Петра I, Меншикова, голландского шкипера, подошедшего к Петру с бокалом в руке, матроса, берущего кушанье с блюда, и других матросов и слуг. Но наблюдая частное — лица, взгляды, руки матросов с бокалами, наполненными вином, и руки слуг, — зритель не забудет о главном, о том, о чем размышлял художник, мысленно : переносясь в XVIII век, — о величии России.

Осанка Петра величественна — это уже не лоцман, который только что вел купеческий корабль, это великий

государственный деятель; он уверенно ведет в будущее свое обширное государство. Чувствуется торжественность момента. Окончилась блокада, на которую пытались обречь Россию ее соседи. Россия становится могучей морской державой.

* * *

Прошло почти десять лет с того времени, когда молодой художник изобразил Меншикова, но интерес его к судьбе этого «птенца гнезда Петрова» не угас.

Биография Меншикова, его возвышение и трагическое падение, давала богатый материал для глубоких философских раздумий о петровской эпохе, о закате ее. Меншиков — «Алексахка», торговавший в дни отрочества пирогами с зайчатинной и ставший светлейшим князем, — был характернейшим представителем своего времени. Друг и сподвижник Петра, он строил заводы и корабли, сражался с турками и шведами, принимал участие в расправе с мятежными стрельцами.

После смерти Петра, стараясь всеми средствами удержаться у дел, Меншиков увез к себе малолетнего Петра II, воспитывал его в строгом послушании, собирався женить на своей старшей дочери Марии. И несмотря на свою железную волю, огромный государственный и политический опыт, несмотря на свой трезво взвешивающий обстоятельства ум, он все же был побежден в борьбе за власть в ходе хитро сплетенных интриг, которые вели против него Остерман и князь Долгорукий. Всесильный временщик был сослан в самую унылую часть Сибири, в далекий Березов, в гиблые места, где бродили по тайге лишь охотники и звероловы, остяки и вогулы, в страну, про которую иностранные путешественники рассказывали много

небылиц и легенд. В падении Меншикова Суриков — мыслитель и художник — видел не только личную трагедию выдающегося человека, а нечто более важное. Кончилась петровская эпоха, и наступил век, когда Россией стали управлять иностранные авантюристы вроде Бирона.

* * *

Летом 1881 года Суриков с семьей уехал на дачу, в маленькую деревушку Перерву, недалеко от Москвы.

В деревенской избушке, где поселились Суриковы, было тесно. Лето выдалось ненастное. Бесперывно лили дожди.

Семья собиралась у стола. Всем было грустно. Крошечное окошко помутнело от дождевых струй. В избе было холодно, неуютно, сыро. Сурикову вспомнилась Сибирь, далекое прошлое, и в душе зародилось беспокойство.

«Здесь вот все мне и думалось, — вспоминал Василий Иванович, — кто же это так вот в низкой избе сидел?»

И, как отклик на тревожный вопрос, в сознании мелькнул образ человека, судьба которого в продолжение многих лет волновала художника.

С необычайной живостью представил себе Суриков Березов и избушку, в которой доживал свои последние годы и дни опальный помощник Петра Ментиков.

Возник грандиозный, поистине шекспировский замысел.

Готовясь к воплощению этого замысла, Суриков пристально всматривался в далекую эпоху, «расспрашивал» и исторические документы и вещи — предметы давно утраченного времени, старался узнать все, что было известно историкам о той обстановке, в

которой проходили печальные и однообразные дни ссылки Меншикова в Березове, на берегу студеной Сосьвы.

Желая познакомиться с внешностью сподвижника Петра, Суриков поехал в Клинский уезд, где находилось имение Меншикова. В имении ему удалось разыскать бюст Александра Даниловича. Вероятно, менее требовательный художник и удовлетворился бы этим. Что еще надо историческому живописцу? Сделанный самим Растрелли бюст передавал с большой силой и правдивостью черты знаменитого деятеля петровской эпохи. С бюста сняли маску... Но Суриков нуждался не в маске, а в живом, одухотворенном мыслями и страстями лице Меншикова.

Как вдумчивый и наблюдательный человек, Суриков не раз делал для себя чрезвычайно важный вывод: далеко не все, что существовало в прошлом, утрачено в настоящем. Вместе со старыми постройками и костюмами есть живые лица, до удивления похожие на давно умерших исторических лиц. История продолжает жить в памяти народа, в старинных словах, преданиях, в манерах и характере многих окружающих художника людей. Изучая современность, вглядываясь в лица, в поступки людей, можно проникнуть в прошлое гораздо глубже и основательнее, чем если ограничиваться изучением исторических документов и книг.

И в поисках прообраза Меншикова художник обратился к действительности.

Сколько нужно было, отчаиваясь и снова надеясь, бродить по улицам, вглядываясь в лица прохожих, сколько раз откладывать начатое дело и ждать, чтобы найти те черты, которые были необходимы ему для создания Меншикова в Березове. Наконец прототип Меншикова отыскался. Об этом рассказывает сам художник:

«А потом еще нашел учителя — старика Невенгловского; он мне позировал. Раз по Пречистенскому бульвару идет, вижу, Меншиков. Я за ним: квартиру запомнить. Учителем был математики Первой гимназии. В отставке. В Первый раз и не пустил меня совсем. А во второй раз пустил. Позволил рисовать. На антресолях у него писал. В халате, перстень у него на руке, небритый — совсем Меншиков.

«Кого вы с меня писать будете?» — спрашивает.

Думаю: еще обидится — говорю: «Суворова с вас рисовать буду».

Когда Суриков нашел в самой жизни нужный ему образ, тогда он вспомнил о маске и бюсте, зарисовки с которых он сделал в имении Меншикова.

Своему биографу Я. Тепину Суриков говорил, что образ самого Меншикова сразу представился ему «живым, во всех деталях», но «семья Меншикова была неясна». Стараясь тоньше понять всю глубину драмы, пережитой семьей опального царедворца, художник напряженно вчитывался в скупые строки документов.

Судьба Меншикова в Березове рисовалась ему поистине трагической. Два года провел в этих гиблых местах Александр Данилович с детьми, жил под постоянной охраной и наблюдением в избе, которую построил сам.

По дороге в ссылку умерла его жена. Через полгода, в изгнании, умерла старшая дочь Мария, бывшая невеста Петра II, а полтора года спустя, 12 ноября 1729 года, тобольский губернатор послал в Петербург донесение, в котором писал:

«Сего ноября 12 дня Меншиков в Березове помре».

Суриков решил изобразить Меншикова в первые недели его пребывания в Березове, когда еще жива была его старшая дочь. Долго искал художник черты лица Марии, — скорбное, одухотворенное трагической думой выражение лица девушки. На картине Мария

сидит рядом с отцом. Худенькая и бледная, в черной шубке, прижалась она к старику. В чертах ее лица, в безнадежно грустном взгляде можно угадать ее судьбу — скорую смерть. Прототипом Марии Меншиковой послужила жена художника.

Образ младшей дочери, которую мы видим на картине, в старинной боярской душегрейке, за чтением библии, тоже возник не сразу. Известно, сколько усилий пришлось затратить художнику, чтобы в жизни, в самой натуре найти то, что постепенно складывалось в его воображении.

Современники и биографы Сурикова рассказывают, как художник искал и нашел нужную ему «натуру». По их словам, Василий Иванович, идя по улицам и вглядываясь в лица прохожих, увидел девушку оригинальной, древнерусской красоты. Облик ее до того был похож на тот образ, который он искал, что Суриков растерялся. Он пытался познакомиться, заговорил. Но поведение Сурикова незнакомке показалось странным, девушка кинулась бежать.

Василий Иванович постарался ее нагнать. В эти минуты он забыл все; ему казалось, что он гонится не за первой встречной барышней с миловидным лицом, а за младшей дочерью Александра Даниловича Меншикова.

Перепуганная девушка, добежав до своей квартиры, скрылась за дверь. Суриков позвонил. Из квартиры выскочил разъяренный человек и набросился на преследователя.

Суриков, однакоже, не обратил никакого внимания на угрозы и обидные слова. Он был счастлив, как в редкие минуты жизни. За спиной разгневанного родственника девушки, за дверью, жил образ, который он искал, отчаиваясь, столько дней. Суриков назвал себя, объяснил свое поведение. Его впустили в квартиру.

Рассказывая о своих поисках Волошину, Суриков не вдавался в подробности:

«...Меншикову я с жены покойной писал. А другую дочь — с барышни одной. Сына писал в Москве с одного молодого человека — Шмаровина сына».

Не очень много подробностей мы знаем о том, как образы Меншикова и его семьи нашли свое окончательное выражение на знаменитом полотне, которое висит в Третьяковской галерее. Сдержанный, молчаливый Суриков о своей работе рассказывал крайне редко и неохотно.

Известно, что в 1881 году, в том же году, когда он начал собирать материал для картины о трагедии Меншикова и его семьи, Суриков сделал попытку с карандашом и кистью в руке проникнуть в далекую эпоху, предшествующую Меншикову и Петру. Он собирался написать картину «Царевна Ксения Годунова у портрета умершего жениха-королевича». Существует эскиз, по которому мы можем судить о замысле Сурикова. Эскиз — это почти всегда черновик, быстрая запись мыслей и образов, набросанная на холст или бумагу.

«Ксения Годунова» так и осталась черновиком, записью, эскизом, подступом к неосуществленной картине. Суриков вскоре охладел к этой теме. Сюжет был выбран неудачно, он подходил для В. Г. Седова, К. Е. Маковского — художников, воссоздававших древнерусский быт с его внешней стороны, а не для живописца-мыслителя, каким был Суриков уже в эту пору. Выбранный им исторический эпизод не давал материала для глубоких философских дум. Мир Ксении Годуновой предельно тесен, он вмещался в девичьем тереме.

Художник без сожаления расстался с темой и не стал продолжать работу над картиной.

В картине «Меньшиков в Березове» действие тоже происходит не на площади, а в тесной и низкой избе, но горизонт нового суриковского замысла поражает

безграничной широтой. За пределами тесной избы и узкого обледенелого окна, за которым — метель, бездорожье, как бы угадывается тот мир, в котором жил и действовал Меншиков до своей ссылки. Туда, в этот мир, устремлены думы самого энергичного помощника Петра I, обреченного на бездеятельность волею обстоятельств и стараниями его врагов.

В этом основная философская и глубоко трагическая мысль суриковской картины.

Некоторые исследователи творчества Сурикова выделяют эту картину в особый ряд. В доказательство они приводят слова художника, сказанные А. Новицкому:

«Я не понимаю действия отдельных исторических личностей без народа, без толпы...»

И действительно, народ, толпу мы видим почти во всех картинах Сурикова — в «Утре стрелецкой казни», написанной до «Меншикова в Березове», в «Боярыне Морозовой», в «Покорении Сибири», в «Переходе Суворова через Альпы», созданных позже. Где же народ, улица, толпа в картине, изображающей Меншикова? Там как раз изображена «отдельная историческая личность».

Так трактовать картину — значит не понять ее содержания. Весь смысл ее, вся глубина именно в том, что Суриков изображает трагедию «отдельной исторической личности», которую неумолимые и непреложные обстоятельства отделили, оторвали от больших государственных дел, от «улицы, толпы, народа», и бросили в одиночество, в эту низкую избу с обледенелым оконцем.

Меншикова окружает семья, с ним рядом обе дочери и сын, но что из того? Ведь вся жизнь его здесь, в тесной, как клетка, избе, лишена не только свободы, но всякой цели и смысла. Во взгляде, устремленном одновременно вдаль и вглубь себя, в прошлое, можно не только почувствовать, что он в эти минуты переживает,

но увидеть как бы в фокусе всю его жизнь и итоги ее, прочесть его судьбу.

Даже не зная сюжета, не зная исторических фактов, положенных Суриковым в основу осуществленного им замысла, нельзя не проникнуться настроением, которое создает картина.

Трагедия Меншикова пронизывает каждую деталь, сна выражена в композиции, в том, как расположены на холсте люди, в рисунке, в лепке лиц и фигур, в колорите.

Выдающийся русский художник Михаил Васильевич Нестеров в своих воспоминаниях о Сурикове описывает, какое огромное впечатление произвела картина Сурикова на художественную молодежь восьмидесятых годов своим «дивным тоном, самоцветными, звучными, как драгоценный металл, красками». Колорит картины передает во всем богатстве красочных оттенков мир, в котором живет Меньшиков. Этот мир теплится в свете лампад, искрится в обледенелом оконце, в малиновом цвете суконной скатерти на столе, в вогульских, сшитых из оленьих шкур, пимах Меньшикова, в его пепельно-сером халате, отливающим одновременно и желтым и розовым...

Сквозь настоящее как бы проглядывает прошлое. Это прошлое действительно напоминает о себе то драгоценным перстнем на пальце угрюмого старика, то роскошными тканями одежды его дочерей, то блеском золотых окладов и лампад. С былым богатством соседствует нищета, убожество тесной низкой избы. Но следы богатства и нищета, прошлое и настоящее не просто соседствуют, — они противоборствуют друг другу.

Эпическое и интимное, личное и историческое раскрываются в «Меньшикове в Березове с одинаковой силой...

«Меньшиков, — писал Нестеров, — из всех суриковских картин — 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 тогда, а меня, уже старика, волнует и сейчас».

* * *

Но вот думы о превратной судьбе сподвижника Петра, так похожей на судьбу шекспировских героев, поиски натуры, забота о колорите, о том, чтобы как живой теплился свет в лампадах перед иконой, висевшей в углу меньшиковской избы, о том, чтобы мех оленьих пимов на длинных Меньшиковских ногах был таким, что его хотелось бы потрогать, бессонные часы работы — все осталось позади, стало прошлым.

2 февраля 1883 года картина была отдана на суд зрителей, посетителей XI передвижной выставки.

Для Сурикова, упорно и вдохновенно работавшего над картиной с 1881 года, с того времени, когда он увидел в Перерве низкий потолок избы и гонялся в Москве за прототипами Меньшиковской семьи, стучался в чужие двери, упрашивал позировать незнакомую барышню и старого ипохондрика, учителя гимназии, для Василия Ивановича, внешне сдержанного, собранного, как все сибиряки, но внутренне страстного, порывистого, эти минуты, часы и дни были часами и днями тревоги. Что скажет зритель и критик? Как оценит он картину? Поймет ли глубину и оригинальность замысла, почувствует ли правду, добиваясь которой художник не щадил себя?

Газеты за 1883 год рассказывают о том, как восприняли и оценили картину «Меньшиков в Берёзове» критики того времени. Как оценил ее рядовой зритель —

судить трудно. В восьмидесятых годах прошлого века суждения публики не записывались и не изучались.

Официальные критики, как художники, так и сотрудники газет, не поняли ни глубокого содержания суриковской картины, ни ее оригинальной композиции, на ее гениального самобытного колорита. И, не поняв, они разразились упреками.

В чем же упрекали замечательного художника и его гениальную картину критики?

Приученные к мертвым академическим схемам на исторические «сюжеты», к маскараду, они увидели на этот раз не занимательный анекдот, а подлинную жизненную и историческую драму. Критики упрекали великого художника в том, что в его картине много «погрешностей» рисунка, что он будто бы «ее сумел распорядиться светом и тенью и вообще-колоритом».

Характерно, что даже признанный идеолог и глава передвижников Крамской — глубоко и оригинально мыслящий художник, отличавшийся любовью ко всему передовому, что появлялось в изобразительном искусстве, — даже Крамской не вполне понял и оценил картину Сурикова: настолько она была нова и самобытна.

По воспоминаниям Нестерова легко восстановить разговор двух художников-реалистов: представителя более старшего поколения Крамского и тогда молодого еще Сурикова.

Встретив на лестнице идущего на выставку Сурикова, Крамской остановил его.

— Вашего «Меньшикова» видел, — оказал Крамской, — картина мне непонятна — или она гениальна, или я с ней еще недостаточно освоился. Она меня и восхищает и... оскорбляет своей безграмотностью... Ведь если ваш Меньшиков встанет, то он пробьет головой потолок.

Всегда чуткий к критике, Суриков все же не мог согласиться с этим замечанием Крамского.

Кто же был из них прав — Крамской, которому композиция «Меньшикова» показалась безграмотной, или Суриков?

Если Крамской прав, то как случилось, что художник, так тщательно и обдуманно работавший над своей картиной, старавшийся сверить с натурой каждый мелькнувший в воображении образ, найти для него подтверждение в самой жизни, совершил такую грубую, элементарную ошибку против жизненной правды?

Ответить на вопрос — кто прав, Суриков или его критик — нельзя, не понимая своеобразия суриковских эстетических взглядов. В реализме Сурикова (в отличие от более раннего, дорепинского реализма первых передвижников, главным теоретиком которых, да и критиком, являлся Крамской), во взглядах Сурикова на методы изображения человека и построения картины появились новые для живописи XIX столетия черты. Нельзя сказать, чтобы эти черты и особенности были абсолютно новыми для русской культуры. В то время как русская живопись до Сурикова даже в своих глубоко правдивых, реалистических произведениях на темы из народной жизни чуждалась под влиянием академических традиций фольклорных методов, в произведениях Лермонтова, Пушкина, Гоголя, напомним хотя бы «Песню о купце Калашникове», «Бориса Годунова» или «Тараса Бульбу», опыт классической литературы органически сливался с величайшими достижениями народного творчества — былин, песен, сказок.

Поэтическое, ярко образное видение мира, свойственное народному творчеству, сливалось в этих произведениях с тем тонким и точным психологическим методом понимания и изображения действительности, которого достигла художественная литература. Пушкин,

Лермонтов и особенно Гоголь не чуждались и некоторой гиперболизации, свойственной народному творчеству экспрессивности, всегда оправданной замыслом, желанием более выразительно и ярко отразить людей, их характеры, их внешность. В этом отношении Суриков оказался близким великим русским писателям, он совершенно сознательно построил композицию своей новой картины так, чтобы зритель все время чувствовал тесноту, узость того «мира», в котором вынужден был жить помощник и ученик Петра Александр Данилович Меньшиков.

То, что Крамской принимал за неточность и «безграмотность», были высшей точностью и грамотностью, какой когда-либо достигала историческая живопись, той жизненной и исторической правдой, в которой документ и художественный вымысел чудесно и органично сливались в единое образное и прекрасное целое, как в исторических драмах Пушкина или в «Тарасе. Бульбе» Гоголя, в музыке Мусоргского и Глинки.

«Меньшиков в Березове» увился новым и огромным шагом русской и мировой исторической живописи на пути к подлинно реалистическому пониманию и изображению исторической личности.

Это была не только победа Сурикова, но и победа русского и мирового изобразительного искусства.

Одним из первых это понял П. М. Третьяков. Он приобрел «Меньшикова в Березове» для своей галереи.

VII. ПУТЕШЕСТВИЕ ЗА ГРАНИЦУ

В непрерывной и напряженной работе прошло почти восемь лет.

Суриков имел право гордиться итогами этих первых лет своей творческой деятельности. Им были созданы две грандиозные исторические картины, не имеющие себе равных в русской и мировой живописи XIX века. Художник знал, что сделанного с избытком достаточно, чтобы обеспечить ему почетное место в современном русском искусстве.

В сознании Сурикова созревал новый замысел, еще более величественный. Накапливались материалы для «Боярыни Морозовой».

Но прежде чем приступить к осуществлению задуманной картины, Суриков чувствовал потребность оторваться на некоторый срок от своей работы, взглянуть со стороны на все достигнутое, яснее осмыслить предстоящие задачи и, наконец, просто расширить свой кругозор, накопить запас новых и разнообразных впечатлений.

Издавна его привлекали сокровища мирового искусства, хранимые в многочисленных музеях Западной Европы.

24 сентября 1883 года Суриков вместе с семьей выехал из Москвы в долгое заграничное путешествие.

Восемь лет назад он отказался от заграничной командировки. Тогда ему казалось необходимым как можно скорее избавиться от школьных пут и «начать свое». Теперь положение изменилось. За границу ехал не безвестный стипендиат Академии, а знаменитый русский художник, никому не обязанный отчетом,

способный самостоятельно решать, куда и зачем он направится.

Дорожный альбом Сурикова и его письма дают возможность полностью восстановить маршрут путешествия: Берлин, Дрезден, Кельн, Париж, Милан, Флоренция, Рим, Неаполь, Венеция, Вена.

В Германии он пробыл недолго. Три дня, проведенные в Берлине, были посвящены осмотру картинных галерей. Но берлинские музеи разочаровали Сурикова. Из всего виденного здесь он отметил только небольшую, «удивительную по тону», картину Рембрандта [\[26\]](#) «Жена Пентефрия обвиняет Иосифа». На два дня Суриков остановился в Дрездене, ради Сикстинской мадонны [\[27\]](#) и картин Веронезе [\[28\]](#), потом побывал в Кельне, чтобы увидеть прославленный собор, и 16 октября приехал в Париж.

Художника, привыкшего к тихой и замкнутой домашней жизни, поразила суматоха огромного европейского города, праздная толпа на бульварах, непрерывное «движение на узких и тесных парижских улицах, обилие магазинов, которые по вечерам ослепляли блеском своих витрин. «Жизнь уже совсем не похожа на русскую, — писал Суриков брату. — Другие люди, обычаи, костюмы — все разное. Очень оригинальное. Хотя я оригинальнее Москвы не встретил ни одного города...»

Мысль о родине и мысль о работе не покидали его с первого дня путешествия. В дорожном альбоме среди путевых заметок есть запись: «Статья Тихонравова Н. С. «Русский вестник», 1865. Сентябрь. Забелина Домашний быт русских цариц. 105 стр. Про боярыню Морозову».

В «парижской суматохе», в той жизни, к которой стремилось большинство русских туристов, Суриков не принял участия. Он жил так же скромно и замкнуто, как и в Москве, не сближаясь ни с французами, ни с русской колонией. Город ему не нравился. Иронизируя над своей

неспособностью сжиться с чужим бытом, он писал: «Здесь как-то холодно. Все дрожу. Вначале так все в комнате в шляпе и в пальто сидел, а теперь немного полегше, — привык».

Но внешние удобства и удовольствия жизни всегда стояли у Сурикова на последнем месте. Он приехал сюда не развлекаться, даже не отдыхать, а учиться.

Особенно интересовала его художественная выставка, размещившаяся в здании «почти вполовину нашей Новособорной площади в Красноярске», как писал он брату.

Русского художника подкупал и радовал широкий интерес парижской публики к искусству.

«...Искусство здесь имеет гражданское значение, им интересуются все — от первого до последнего, всем оно нужно, ждут открытия выставки с нетерпением, — отмечал Суриков в своих письмах. — Для искусства все к услугам — и дворцы, и театры, и «улицы, везде ему почет. Видишь церковь с виду, взойдешь туда, там картины, а ладану и в помине нет...»

Однако первое знакомство с новым французским искусством принесло Сурикову разочарование. Его, воспитанного на идеях общественного служения искусству и на революционно-демократической эстетике Чернышевского, поразила бессодержательность новой французской живописи, ее оторванность от больших общественных проблем современности.

«Общее первое мое впечатление было — то это удивление этой громадной массе картин, помещенных чуть ли не в дюжине больших зал, — писал Суриков. — Куда, думал я, денутся эти массы бессердечных вещей?.. Вот что я сначала почувствовал, а потом, когда я достаточно одурел, то ничего, мне даже стали они казаться не без достоинств».

Нельзя не припомнить в этой связи отзыв другого русского художника, И. Н. Крамского, который, девятью

годами ранее, с острой пронизательностью раскрыл мещанскую природу французского эстетизма, той теории «искусства для искусства», к которой передовые русские живописцы всегда относились с глубоким презрением.

По убеждению Крамского, в основе современного ему западноевропейского искусства лежали «наклонности и вкусы денежной буржуазии».

«Какие у буржуазии идеалы? Что она любит? К чему стремится? О чем больше всего хлопочет? — писал Крамской. — Награбив с народа денег, она хочет наслаждаться — это понятно. Ну, подавай мне такую и музыку, такое искусство, такую политику и такую религию (если без нее уже нельзя) — вот откуда эти баснословные деньги за картины. Разве ей понятны другие инстинкты? Разве Патти ^[29] — сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса: оно мешает сколачивать деньги; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок. Долой его, „к чорту! Давайте мне виртуоза, чтобы кисть его изгибалась, как змея, и всегда готова была догадаться, в каком настроении повелитель».

Замечания Сурикова о французских мастерах чрезвычайно сдержанны по тону и вместе с тем глубоко пронизательны.

«Вначале я сказал, что картины французов меня разочаровали в большинстве. Я понимаю, отчего это произошло, — писал он П. П. Чистякову. — Художники они по большей части чисто внешние, но в этой внешности они *ре так глубоки. как действительность*, их окружающая. Этот ослепительный блеск красок в материях, вещах, лицах, наконец, в превосходных глубоких тонах пейзажа дает неисчерпаемую массу материала для блестящего, чисто внешнего искусства для искусства, но у художников, к сожалению, очень,

очень редко можно встретить все это переданное во всей полноте».

Французскому искусству, технически виртуозному, не доставало чувства жизни и чувства правды. Художники не были реалистами в том смысле, как понимал это Суриков.



В Суриков. Собор св. Петра в Риме (акв.) (ГТГ).



И. Е. Репин. Автопортрет.

Не удовлетворила художника и наиболее ему близкая область исторической живописи.

Правда, и здесь он нашел хорошие стороны. В картинах Жерома [\[30\]](#) он с удовольствием отметил свой собственный прием:

«...У него частности картин всегда были навеяны жизнью. Помните его картины — гладиатор убивает другого? Эти поножи [\[31\]](#) на теле, котурны [\[32\]](#) и теперь можно встретить на слугах парижских извозчичьих дворов... А ковры висячие у ложи весталок, я тоже каждый день вижу вывешенные из окон для просушки, и изломы те же, как и у него на картине. Оно и понятно, хотя не по этим признакам, какие я здесь выставил, французы, как народ романский, имеют свойство и склонность ближе и точнее изображать римскую жизнь, нежели художники других наций», — писал он в том же письме. И тут же прибавил: «Хотя русские по своей чуткости и восприимчивости могут и чужую жизнь человечно изображать».

Но как бы ни были удачны отдельные произведения Жерома или Рошгросса [\[33\]](#) (чья «Андромаха» понравилась Сурикову), общий уровень исторической живописи во Франции оказался ниже того, что ожидал русский художник. Эпоха высших достижений французской исторической картины, связанная с именем Эжена Делакруа [\[34\]](#), давно уже была позади. В семидесятых годах работали эпигоны, неспособные наполнить свое творчество большими идеями и создать что-либо значительное. Быть может, для Сурикова именно здесь и выяснились не национальные только, а мировые масштабы того искусства, которое создавали во второй половине XIX века передовые русские художники и среди них он, Суриков.

Но если новое искусство немногому могло научить Сурикова, то, напротив, захватывающим и глубоко

плодотворным для него стало изучение творчества старых мастеров.

Суриков целые дни проводил в Лувре.

Правда, он еще в юности хорошо изучил мировую классику в собрании Эрмитажа и о многом узнал от Чистякова. Но здесь, лицом к лицу с великими созданиями живописцев прошлого, ему довелось как бы заново пережить свои юношеские впечатления; перед ним раскрылся огромный, подавляющий своей значительностью мир. Впечатления были так сильны, что суровый и замкнутый Суриков не смог умолчать о них. У него возникла потребность поделиться своими мыслями с тем человеком, который первым ввел его в сокровищницу мирового искусства. Письма Сурикова к Чистякову представляют собою целые трактаты о живописи, в них раскрывается не только глубокая и сильная мысль русского художника, но и его живая связь с тем лучшим, что было создано европейским искусством в периоды его расцвета. В Лувре и позднее в Италии Суриков ощутил себя законным наследником Веронезе, Веласкеза [\[35\]](#) и Тинторетто [\[36\]](#).

Суждения Сурикова уверенны, потому что глубоко пережиты и пережиты. Он не раболепствует перед авторитетами и прямо высказывает то, что думает, не боясь прослыть нечутким зрителем или невеждой. Он страстно возносит и страстно отрицает. Но в его отрицании нет привкуса нигилизма или стремления поразить внешней оригинальностью мысли. Сурикова переполняет любовь к искусству, отсюда такая категоричность его утверждений и безапелляционность оценок.

«Какая многоплодная, никому ненужная отсебятина, — писал он об аллегорических картинах Рубенса [\[37\]](#) — Я и так-то не особенно люблю Рубенса за его склизкое письмо, а тут он мне опротивел».

«Говорил мне кто-то дома, что Христос (берлинский) чудно нарисован, а между тем он сухими линиями рисован, например, нос его... Картину, видно, немцы прославили: совсем в их вкусе», — это отзыв о картине Тициана^[38] «Динарий Кесаря».

«Итальянское искусство — искусство чисто ораторское, если можно так выразиться про живопись», — здесь целое обобщение, сложившееся в результате внимательных наблюдений и долгих раздумий о чувстве красоты у итальянских мастеров, об их пристрастии к внешности в ущерб силе душевного выражения.

Но Суриков неохотно писал о том, что его отталкивало или вызывало у него осуждение. Гораздо чаще в его письмах встречаются восторженные похвалы великим художникам.

В первом письме Чистякову он писал:

«Я хочу сказать теперь о той картине Веронеза в Дрездене, пред которой его «Брак в Кане» меркнет, исчезает по своей искусственности. Я говорю про «Поклонение волхвов». 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 восторженном; в нормальном, спокойном духе нельзя написать такую дивную по колориту вещь. Хватал, рвал с палитры это дивное мешаво, 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, чтоб уже ничего больше по стенам не видеть, чтобы одну ее только упомянуть, вышел поскорее на улицу».

«Живая натура, задвинутая за раму» — эти слова дают ключ к пониманию пристрастий Сурикова. В старом искусстве его более всего привлекали картины,

отмеченные чувством жизненной правды. Искусственность, «отсебятину» он не прощал никому, даже любимым мастерам. Свои собственные реалистические искания он хотел связать с опытом великих живописцев прошлого, с той высоко человеческой и в основе своей реалистической традицией, которая сложилась в искусстве Возрождения.

Суриков почти не работал в Париже. Кроме портрета художника И. Е. Крачковского и нескольких акварельных набросков, он ничего не сделал в парижскую осень 1883 года. Все его интересы были отданы музеям, и только музыка время от времени отвлекала Сурикова от музейных сокровищ.

Любовь к музыке проходит сквозь всю жизнь Сурикова; он и сам был певцом и музыкантом. Еще юношей, учась в Академии художеств, он находил время, чтобы побывать в опере. В Москве, вечно занятый своими картинами, ведя замкнутую жизнь домоседа, он выбирал свободный вечер и отправлялся послушать знаменитых артистов. Немудрено, что прославленная парижская Grande-Opera заинтересовала его; он слушал оперу Сен-Санса «Генрих VIII», не шедшую в России. Но еще больше, чем опера, привлек его орган в соборе Парижской Богоматери.

«Никогда в жизни я не слышал такого чарующего органа, — писал Суриков Чистякову. — Я нарочно остался на празднике в Париже, чтобы слышать его. В тоне его чувствуются аккорды струнных инструментов, от тончайшего пианиссимо до мощных, потрясающих весь храм звуков... Жутко тогда человеку делается, что-то к горлу приступает... Кажется тогда, весь храм поет с ним, и эти тонкие колонки храма тоже кажутся органом. Если бы послы Владимира Святого слышали этот орган, мы все были бы католиками...»

24 января 1884 года Суриков уехал в Италию. Главной его целью был Рим. Проездом он только на

четыре дня остановился в Милане, осмотрел галерею Брера и слушал «Гугенотов» в знаменитом La Scala. Пять дней пошло на осмотр Флоренции. О знаменитых флорентийских музеях Уффици и Палаццо Питти^[39] Суриков лишь бегло упоминает в своих письмах. Предшественники Рафаэля и Леонардо да Винчи, мастера итальянского кваттроченто^[40], не задержали его внимания. Он даже с оттенком досады отметил «большую массу картин XV века» в галереях Италии. Вся ценность этих картин, с точки зрения Сурикова, только в том, что они показывают постепенный рост понимания природы.

Настоящий интерес вызывали в нем главным образом художники Высокого Возрождения, ради них-то он и стремился в Рим.

Но он нашел здесь больше, чем искал. Вместе с великими памятниками искусства, которые с огромной силой привлекли к себе Сурикова, перед ним раскрылась прекрасная природа Италии и шумная, красочная жизнь римской уличной толпы. В Париже Суриков все больше смотрел и изучал — в Риме он начал работать.

Цикл акварельных пейзажей, написанных в Риме и Неаполе весной 1884 года, представляет собою новый этап в развитии суриковского мастерства.

Никогда еще Суриков не достигал такой виртуозной легкости и артистического блеска в технике, такой силы и напряженности в колорите. Его акварели пронизаны светом итальянской весны. В их сияющих красках уже предчувствуются будущие колористические достижения «Боярыни Морозовой». Суриков по-новому применил приемы, сложившиеся в его творчестве в период работы над петербургскими и, позднее, московскими городскими пейзажами. «Собор св. Петра в Риме», «Колизей» и «Набережная в Неаполе» отмечены той же реалистической точностью, какая всегда была свойственна Сурикову; но неизмеримо возрастает его

способность к обобщению, лаконизм художественного языка, умение сказать многое в немногом.

В итальянских акварелях есть особенность, раскрывающая как бы новую сторону творческого облика Сурикова. Создатель суровых и глубоко трагических исторических картин выступает здесь с вещами, овеянными светлым, жизнерадостным мироощущением. Такой жизнеутверждающей силы не достигали его ранние пейзажные циклы.

Как некогда в Петербурге, только что приехав из Сибири, так и теперь в Италии Суриков с искренним увлечением наблюдал праздничную толпу на городских улицах. В Риме был карнавал. По улицам проезжали фургоны с ряжеными, кругом танцевала и пела толпа в маскарадных костюмах. Платья женщин были украшены цветами, в воздухе летал серпантин. В одном акварельном наброске Сурикова изображено это нарядное зрелище, которое настолько вдохновило художника, что стало темой картины.

Суриков написал ее в Риме, под живым впечатлением виденного и внимательно изучив разнообразную натуру. В его набросках остро схвачены типы итальянского простонародья. Картина «Из римского карнавала» изображает смеющуюся молодую женщину в белом домино; с балкона, украшенного цветами, она смотрит на празднество, и в ее молодом счастливом лице, как в зеркале, отражается ничем не омраченная жизнерадостность, охватившая карнавальную толпу.

Из Рима Суриков направился в Неаполь и осматривал развалины Помпеи. Здесь тоже был праздник, устроенный в связи с промышленной выставкой. Он оказался далеко не таким веселым, как в Риме. Этот праздник описан с чувством некоторого разочарования а письме к Чистякову:

«Я попал на помпейский праздник. Ничего. Костюмы верные, и сам цезарь с обрюзгшим лицом, несомый на носилках, представлял очень близко былое. Мне очень понравился на колесничных бегах один возница с горбатым античным носом, бритый, в плотно надетом на глаза шишаке. Он ловко заворачивал лошадей на повороте межи и ухарски оглядывался назад на отставших товарищей. Народу было не очень много. Актеров же 500 человек. Везувий тоже смотрел на этот маскарад. Он, я думаю, видел лучшие дни...»

Последним городом Италии, в котором побывал Суриков, была Венеция, родина великих итальянских колористов.

Художественные впечатления, пережитые Суриковым в Венеции, были так сильны, что оттеснили в сторону все остальное; он здесь не рисовал, не всматривался в уличную жизнь, а только изучал с восхищением и вниманием великие создания венецианских живописцев.

Уже перед самым концом путешествия, приехав в Вену, он- написал П. П. Чистякову письмо, в котором ярко и образно изложил все виденное и пережитое в Италии:

«Павел Петрович!

Дня три как я приехал из Венеции. Пошел я там в Сан-Марко^[41]. Мне ужасно понравились византийские мозаики в коридоре на потолке, на правой стороне, где изображено сотворение мира. Адам спит, а бог держит уже созданную Еву за руку. У нее такой простодушно-удивленный вид, что она не знает, что ей делать. Локти оттопырены, брови приподняты. На второй картине бог представляет ее Адаму; у нее все тот же вид. На третьей картине она прямо приступает уже к своему делу. Стоят они спиной друг к другу. Адам ничего не подозревает, а Ева тем временем получает яблоко от змея. Далее Адам и Ева, стоя рядом, в смущении прикрывают животы

громадными листьями. Потом ангел их гонит из рая. На следующей картине бог делает им выговор, а Адам, сидя с Евой на корточках, указательными пальцами обеих рук показывает на Еву, что это она виновата. Это самая комичная картина. Потом бог дает им одежду: Адам в рубахе, а Ева ее надевает. Далее там в поте лица снискивают себе пропитание, болезни и проч. Я в старой живописи, да и в новейшей, никогда не встречал, чтобы с такой психологической истиной была передана эта легенда. Притом все это художественно, с бесподобным колоритом.

Общее впечатление от св. Марка походит на Успенский собор в Москве: та же колокольня, та же и мощеная площадь. Притом оба они так оригинальны, что не знаешь, которому отдать предпочтение. Но мне кажется, что Успенский собор сановитее. Пол погнувшийся, точно у нас в Благовещенском соборе. Я всегда себя необыкновенно хорошо чувствую, когда бываю у нас в соборах и на мощеной площади их, — там как-то празднично на душе; так и здесь, в Венеции. Поневоле как-то тянет туда. Да, должно быть, и не одного меня, а тут все сосредоточивается — и торговля и гулянье — в Венеции. Не знаю, какую-то грусть навевают эти черные, покрытые черным кашемиром, гондолы. Уж не траур ли это по исчезнувшей свободе и величии Венеции? Хотя на картинах древних художников во время счастья Венеции они черные. А просто, может быть, что не будь этих черных гондол, так и денежные англичане не приедут в Венецию и не будет лишних заработанных денег в кармане гондольеров. На меня по всей Италии отвратительно действуют эти английские форестьеры. Все для них будто бы: и дорогие отели, и гиды с английскими проборами назад, и лакейская услужливость их...

В Палаццо дожей я думал встретить все величие венецианской школы, но Веронез в потолковых картинах

как-то сильно затушевывал их, так что его «Поклонение волхвов» в Дрездене осталось мне меркою для всех его работ, хотя рисунок здесь лучше, нежели во всех его других картинах. Он эти потолки писал на полотне, а не прямо на штукатурке, и, должно быть, не рассчитав отдаления, сильно их выработал. Смешно сказать, они мне напоминают Неффа, это он мне подгадил впечатление...

Кто меня маслом по сердцу обдал, так это Тинторет. Говоря откровенно, смех разбирает, как он просто неуклюже, но так страшно мощно справлялся с портретами своих краснобархатных дождей, что конца не было моему восторгу. Все примитивно 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 Тициан, 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 одно на другое лицами-портретами. Тут его манера распознавать индивидуальность лиц всего заметнее. Ах, какие у него в Венеции есть цвета его дожеских ряс, с такой силой спаханных и проборошенных кистью, что, пожалуй, по мощи выше «Поклонения волхвов» Веронеза. Простяк художник был. После его картин нет мочи терпеть живописное разложение. Потолок его в Палаццо дождей слаб после этих портретов. Просто, должно быть, не его это было дело.

В Академии художеств пахло какой-то стариной от тициановского «Вознесения богородицы». Я ожидал, что это крепко, здорово работано широченнейшими кистями, а увидел гладкое, склизкое письмо на доске. Потом, на первый взгляд, бросилась эта двуличневая зеленая одежда на апостоле (голова у него превосходная), свет

желтый, а тени зеленые... а рядом другой апостол в склизкой киноварной одежде, скверно это действует. Но зато много прелести в голове богоматери. Она чудесно нарисована: рот полуоткрыт, глаза радостью блестят. Он сумел отрешиться здесь от вакхических тел. Вся картина по тому времени хорошо сгруппирована. Одна беда — что она не написана на холсте. Доска и придала картине склизистость. В «Тайной вечери» Веронеза тона натуральнее парижской «Каны», но фигуры плоски, даже отойдя далеко от картины, «еще мне не нравится то, что киноварь везде проглядывает. В этой картине есть чудная по лепке голова стоящего на первом плане посреди картины толстяка. Сам Веронез опять себя представил, как и в «Кане», только стоит и руками размахивает. Я заметил, что ни одной у него картины нет без своего портрета. Зачем он так себя любил? 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 этом море, если ехать восточным берегом Италии, я заметил три ярко определенных цвета: на первом плане лиловато, потом полоса зеленая, а затем синеватая. Удивительно хорошо ощущаемая красочность тонов. Я еще заметил у Веронеза много общего в тонах с византийскими мозаиками святого Марка и потом еще много общего с мозаиками — это ясное, мозаичное разложение на свет, полутон и тень. Тициан иногда страшно желтит, зной напускает в картины (когда отойдешь от подобной знойной картины Тициана к Веронезу, то будто бы холодной водицы изопьешь), как, например, «Земная и небесная любовь» в Палаццо Боргезе в Риме. Голая, с красной одеждой женщина. Приятно, но не натурально. Гораздо вернее по тонам его «Флора» в Уффици. Там живое тело, грудь под белой со

складочками сорочкой. Верны до обмана тона его (там же) лежачей Венеры. Отношение тела к белью очень верно взято. Дама в белом платье в Дрездене и эти две вещи у меня более всех работ его в памяти остались. Наша эрмитажная Венера с зеркалом чуть ли не лучшее произведение Тициана. Вообще к нам в Эрмитаж самые лучшие образчики старых мастеров попали. В музее Брера в Милане есть еще голова для св. Иеронима Тициана, дивная по лепке, рисунку и тонам. Разговор у меня вертится все на этих мастерах: Веронезе, Тициане, Тинторетто, потому что до Веласкеза эти старики ближе всех других понимали натуру, ее широту, хотя и писали иногда очень однообразно.

Из Рафаэля^[42] вещей меня притянула к себе ею «Мадонна гран-Дюка» во Флоренции. Какая кротость в лице, чудный нос, рот и опущенные глаза, голова 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 этом его не напрасная слава. Из лож его в Ватикане мне более понравилась в «Изгнании Илиодора» левая сторона и золоченые в перспективе купола, потом престол белого атласа с золотом, написанного совершенно реально (это над окном направо) в другой картине, где папа на коленях стоит. Есть натуральные силуэты фигур в «Афинской школе» с признаками серьезного колорита. У Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и нещеголеватых чертах, что есть особенно у Микельанджело^[43] 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 натуре. Этаким размах мощи, все так тельно, хотя выкрашено двумя красками, особенно фигуры на потолке, разделенном тягами на чудные пропорции (тяги кажутся снизу совсем натурой, потрескавшейся стеной). Это же есть и у Леонардо да Винчи^[44] в «Тайной вечери»: нарисованный потолок залы, где сцена происходит, совсем проваливается в настоящую стену.

Все эти мастера знали и любили перспективу. Расписывают этими тонами и французы (например, Опера в Париже, но у них как-то жидко выходит, но все-таки они ближе немцев подходят к итальянским образцам). Верх картины «Страшный суд» на меня не действует, я там ничего не разберу, но там что-то копошится, что-то происходит. Для низа картины не нужно никакого напряжения — просто и понятно. Пророки, сивиллы, евангелисты и сцены св. писания так полно вылились, нигде не замято, и пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно. Для Микельанджело 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. Был в церкви какой-то старичок, тоже смотрел на Моисея, так его Моисей совсем затмил своей страшно определенной формой, например, его руки с жилами, в которых кровь переливается, несмотря на то, что мрамор блестит, а мне страшно не нравится, когда скульптурные вещи замусливаются до лака, как, например, «Умиравший гладиатор»^[45]. Это то же, что картины, густо крытые лаком, как, например, портреты Рембрандта и др. (Лак мне мешает наслаждаться; лучше, когда картины с порами, тогда и телу изображенному *легче дышать!*) Тут я поверил в моготу формы, что она может с зрителем делать, я за колорит все готов простить, но тут он мне показался

ничтожеством. Уж какая была чудная красная колоритная лысина с седыми волосами у моего старичка, а пред Моисеем исчезла для меня бесследно. Какое наслаждение, Павел Петрович, когда досыта удовлетворяешься совершенством. Ведь эти руки, жилы с кровью переданы с полнейшей свободой резца, нигде недомолвки нет... В Неаполе, в Museo Nazionale, я видел «Бахуса» Рибейры^[46]. Вот живот-то вылеплен, что твой барабан, а ширь-то кисти какая, будто метлой написан! Опять-таки, как у Микельанджело, 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, это 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 из Рима прощался как с живым человеком; простишься, да опять воротишься, думаешь: а вдруг в последний раз в жизни его вижу! Смешно, но я это чувствовал.

Купол св. Петра^[47] напоминает широкоплечего богатыря с маленькой головой, и шапка будто на уши натянута. Внутри я ожидал постарее все встретить, но, наоборот, все блестит, как новое, при всем безобразии барочной скульптуры, бездушной, водянистой, разбухшей; она никакой индивидуальной роли не играет, а служит только для наполнения пустых углов. Собор св. Петра есть, собственно, только купол св. Петра: он все тут. Вспоминаю я Миланский собор^[48]. Там наружная красота соответствует внутренней, везде дельность идеи. Он мне напоминает громадный, обороченный кверху сталактит из белого мрамора. Колонные устои массивные... Свет от разноцветных

стекло делает чудеса в освещении. Кое-где золотом охватит, потом синим заохладит, где розовым; одним словом, волшебство...»

* * *

«Когда увижусь с вами, я цельнее передам мои впечатления», — закончил это письмо Суриков. Но вряд ли можно было сделать это ярче и убедительнее, чем в письме. Впрочем, как знать. Современники говорят, что в часы бесед с близкими по духу людьми Суриков в своей задушевной речи поднимался порой до подлинно поэтической красоты мысли и языка.

В письме к Чистякову Суриков не только изложил свои впечатления, не только дал ряд пронизательных и метких характеристик великим произведениям мировой живописи, но и с необычайной ясностью раскрыл свои собственные взгляды на искусство. Его письмо представляет собою изложение цельной и продуманной эстетической системы.

Суриков любил в искусстве прошлого то, что в той или иной мере было свойственно ему самому.

Высокая оценка венецианской живописи вполне закономерна для Сурикова с его неизменным интересом и даже пристрастием к колориту. Многие роднило его с Веронезе и особенно с Тинторетто — мастером, обладавшим огромной силой живописного темперамента и неистощимой творческой фантазией. Русский-художник оценил в нем, так же как и в других великих венецианцах, глубокую человечность, верное понимание природы и живое реалистическое чувство. Суриков с его даром исторического прозрения сумел разглядеть и полюбить не только картины Тинторетто, но и его самого, «простака художника», воплотившего в живописи свой внутренний мир.

Черты гуманизма, любви к простому человеку из народа поразили Сурикова в произведениях Рафаэля и Микельанджело; он настойчиво указывает, что многое в их работах «натурально, цело, крепко, точь-в-точь как это бывает в природе», подчеркивая тем самым реалистические основы творчества великих мастеров. Но особенно замечательно то место суриковского письма, где он рассказывает о своих впечатлениях от «Моисея» Микельанджело и сравнивает его с живым человеком.

В Веласкесе Суриков видел вершину европейского реализма. «Это живой человек, это выше живописи», — говорит он о портрете Иннокентия X. Большой похвалы в устах Сурикова не существовало. Здесь становится вполне очевидным, как глубоко проникла в сознание Сурикова основная идея революционно-демократической эстетики Чернышевского — «прекрасное есть жизнь». Эту идею Суриков воплотил в своем творчестве, она же лежит и в основе его взглядов на искусство.

Изучение мировой классики сыграло значительную и плодотворную роль в художественном развитии Сурикова. Но следует сразу же точно определить характер и меру того воздействия, которое имели на его творчество великие памятники европейской живописи. Для Сурикова они были прежде всего высокой школой профессионального мастерства. Наследуя опыт живописцев прошлого, Суриков как бы проверял на их произведениях свои собственные, добытые в творческой практике, наблюдения и выводы. Но мир идей и образов, созданных эпохой Возрождения, оставался для него чужим. У Сурикова были иные истоки и другие, сложные и своеобразные задачи. Высоко ценя классическое наследие, он ни на минуту не переставал ощущать себя глубоко национальным русским художником.

Больше года провел он на Западе и стосковался по России. Подъезжая к границе, он увидел в окно вагона

русских солдат-пограничников в белых рубахах на загорелых телах, и ему захотелось обнять их, очутиться рядом с ними, скорее ступить на родную землю.

Сразу после путешествия на Запад он обратился к работе над «Боярыней Морозовой», воплотившей целый мир русской поэзии, русских характеров и русской красоты.

VIII. «БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА»

История боярыни Морозовой издавна стала достоянием русского фольклора. Суриков впервые услышал о ней еще в детстве от своей тетки Ольги Матвеевны Дурандиной, которая рассказывала о знаменитой раскольнице либо по изустным преданиям, либо, может быть, по одному из рукописных «житий», распространенных в раскольничьей среде. На эти же рукописные «жития» опирались историки И. Е. Забелин и Н. С. Тихонравов — авторы трудов, послуживших основным историческим источником для картины Сурикова.

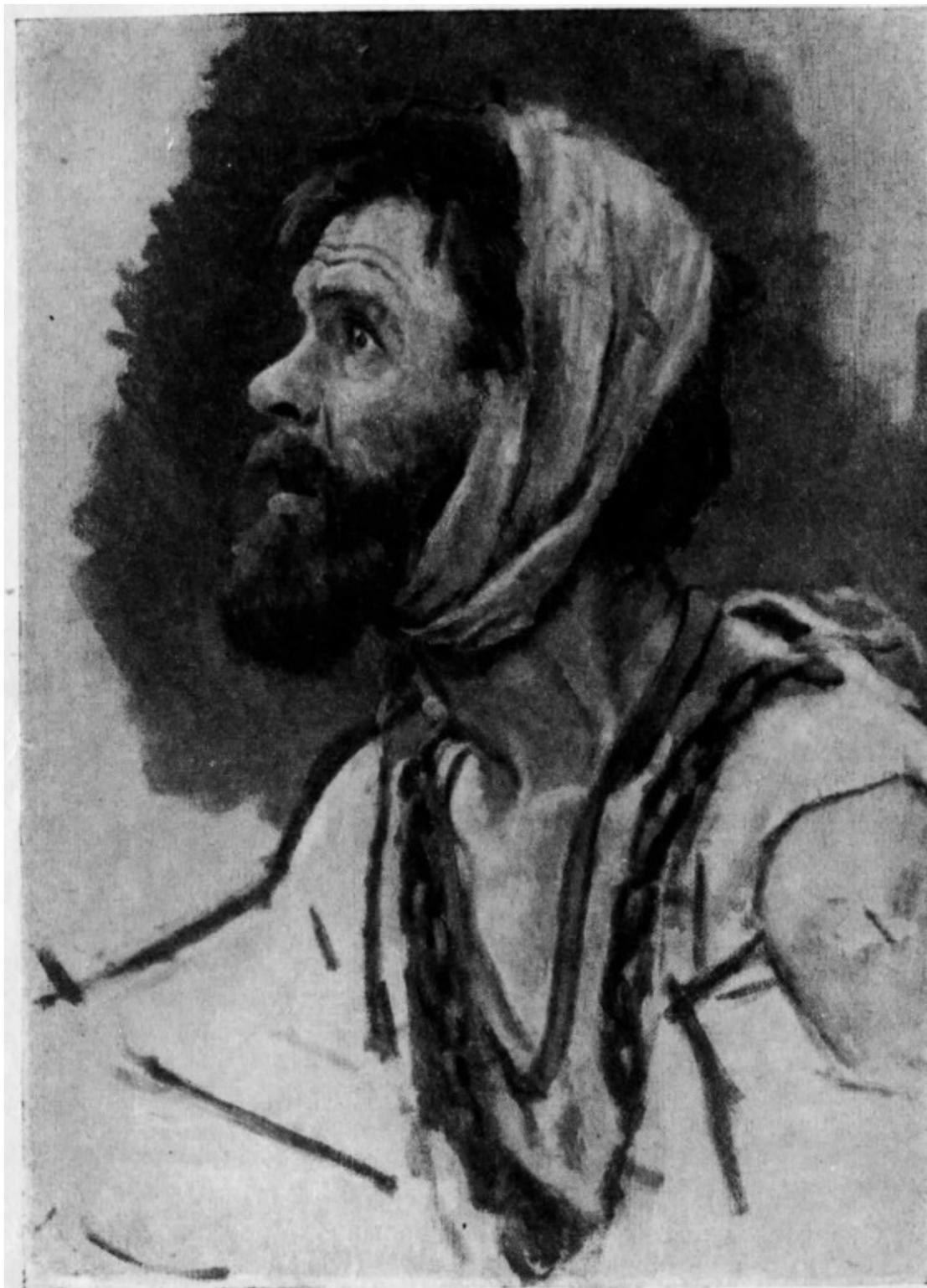
В изложении этих авторов история Морозовой вкратце сводится к следующему.

По происхождению и связям Морозова принадлежала к самому высшему слою придворной московской знати. Отец ее, окольный Соковнин, был близок ко двору царя Алексея, а муж, боярин Глеб Иванович Морозов, потомок древнейшего рода, доводился родным братом всеильному временщику алексеевского царствования, известному богачу и государственному деятелю Б. И. Морозову. Еще в юности Федосья Прокофьевна Морозова отличалась особенной религиозностью и приверженностью к обрядам старой «народной» церкви.

В 1654 году церковный собор принял реформу обрядности, подготовленную патриархом Никоном.



В. Суриков. Эюдж к картине «Боярыня Морозова»
(голова боярыни Морозовой) (ГТГ).



В. Суриков. Эюда к картине «Боярыня Морозова»
(голова юродивого) (ГТГ).

Значительная часть духовенства, главным образом низшего, решительно высказалась против реформы. Новшества, вводимые Никоном, были восприняты как продукт иноземных влияний, угрожающих чистоте православной веры. Так началось движение раскола.

Правительство царя Алексея вместе с Никоном жестоко преследовало ревнителй старой веры, насильственно вводя новую церковную обрядность. Гонения возбудили религиозный фанатизм раскольников. В их среде возникло учение о приходе антихриста и о близкой кончине мира, позднее перешедшее в проповедь самосожжения.

За религиозно-идеологическими мотивами в расколе выступали социальные мотивы, обусловившие его быстрое распространение.

Раскол был формой борьбы народных масс против феодального гнета, прикрываемого и освящаемого церковью.

Энгельс говорит о религиозных войнах XVI века:

«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»^[49]. Его слова вполне приложимы и к религиозным движениям Московской Руси.

Ревнителй старой веры нашлись преимущественно среди крепостного крестьянства, посадских людей, стрельцов, казачества и сельского духовенства.

В высших классах раскол почти не распространялся. Лишь очень немногие представители знати примкнули к движению. Среди них была и боярыня Морозова.

Рано овдовев и став полной хозяйкой в доме, она превратила его в тайный монастырь и место сборищ раскольников. У нее «не выходя жил во дворе» знаменитый расколоучитель протопоп Аввакум.

Послания и «Житие» Аввакума — замечательный памятник русской литературы XVII века — следует причислить к источникам, которые Суриков использовал для своей картины.

В доме Морозовой селились монахини, юродивые, странники. Она сама тайно приняла монашеский постриг и увлекла за собою свою сестру, княгиню Евдокию Урусову. Став монахиней, Морозова совершенно отдалилась от двора и даже отказалась присутствовать на церемонии царской свадьбы, где по своему положению должна была играть видную роль.

Поведение Морозовой было воспринято при дворе как вызов. Обнаружилось, что ее дом стал одним из центров старообрядчества. Царь Алексей послал к боярыне увещателей, но Морозова решительно отказалась подчиниться царской воле и принять новые церковные уставы.

Упорство, проявленное Морозовой, вызвало новые, на этот раз уже более крутые меры со стороны царя. Явился еще один увещатель, архимандрит, строго допросивший Морозову и Урусову: «Како крестишься и како молитву творишь?» Сестры твердо стояли на двоеперстии и старопечатных книгах. Тогда архимандрит по царскому повелению объявил, что они подлежат изгнанию из своих хором, и распорядился заковать их в «железа конские» и держать под караулом.

Через два дня сестер отправили на допрос в Чудов монастырь. Там они держались по-прежнему непреклонно и наотрез отвергли предложение молиться и причащаться по тем богослужебным книгам, по которым молился и причащался царь.

На другой же день обеих раскольниц снова заковали и отправили в заточение. Морозову продолжали увещевать, пробовали воздействовать на нее через родственников, но все было тщетно. В дело вмешался

патриарх, который вначале держался примирительно и даже уговаривал царя простить сестер: «Женское их дело, много они смыслят!» Тогда царь предложил патриарху самому испытать характер «сумасбродной и лютой» Морозовой. В Чудовом монастыре состоялся — еще один допрос, опять ни к чему не приведший. Морозову подвергли пытке. Когда ее поднимали на дыбу, она кричала: «Вот что для меня велико и поистине дивно, если сподоблюсь сожжения огнем в срубе на Болоте. Это мне преславно, ибо этой чести никогда еще не испытала».

Казнь, однако же, не состоялась. Правительство царя Алексея считало небезопасным предавать дело широкой огласке и превращать сестер в мучениц за веру. Морозова и Урусова были сосланы в Боровск и заточены в монастырские подземелья, где и умерли после нескольких лет заключения.

Протопоп Аввакум писал о сестрах:

«Федосья Прокопьевна Морозова и сестра ее, Евдокия Прокопьевна, княгиня Урусова, с прочими мучаются в Боровске, в землю живы закопаны, во многих муках, в пытках и домов разорении, алчут и гладут... Чудо, да только подивитися лише сему. Как так? Осмь тысящ крестьян имела, домовова заводу тысящ больши двухсот было — дети мне духовные, ведаю про них — сына не пощадила, наследника всему, и другая также детей имела. А ныне, вместо позлащенных одров, в земле закопана сидит за старое православие...»

Сохранилась суриковская запись, перечисляющая литературные источники «Боярыни Морозовой»: статья Н. С. Тихонравова в «Русском вестнике» 1865 года, немногие страницы в книге И. Е. Забелина «Домашний быт русских цариц» и «Житие» протопопа Аввакума. Приступая к работе над картиной, Суриков не имел перед собой ничего равного запискам Корба, с их исчерпывающей обстоятельностью в передаче деталей и

необыкновенной силой повествования. Только поразительная историческая интуиция Сурикова могла воссоздать на основе столь скудных данных жизненный и глубоко правдивый образ русской женщины, проявившей беспримерное мужество, стойкость и силу характера.

* * *

Интерес к судьбе русской женщины возник у Сурикова закономерно. Здесь отчетливо выступают нерасторжимые связи между его искусством и проблемами живой современности. В русской общественной мысли шестидесятых-семидесятых годов, в литературе, в передовой публицистике и в искусстве значительное место занимает круг тем, объединенных так называемым «женским вопросом». С наибольшей четкостью эти темы были развиты в знаменитом романе Чернышевского «Что делать?». Вслед за великим революционным мыслителем к той же тематике обратились русские художники-реалисты — В. Г. Перов, В. В. Пукирев (1832–1890) и многие другие. Суриков ставит ту же тему на историческом материале.

Уже в «Утре стрелецкой казни» и в «Меньшикове в Березове» он создал ряд подлинно эпических и глубоко впечатляющих женских образов. Но в первых картинах он еще не пошел дальше традиционных представлений о жертвенной судьбе русской женщины. В «Боярыне Морозовой» создан новый, еще небывалый в искусстве, но подсказанный Сурикову самой жизнью образ женщины-борца.

3 апреля 1881 года петербургские жители стали свидетелями страшного и трагического зрелища. На Семеновском плацу казнили революционеро-

народовольцев, участников покушения на Александра II. Среди казненных была женщина — Софья Перовская.

Толпы народа вышли на улицы, чтобы встретить траурное шествие. К месту казни медленно двигались черные повозки, окруженные конвоем. Осужденных приковали цепями к сиденьям. На груди у каждого висела доска с надписью: «Цареубийца». Спиной к лошади сидела Софья Перовская, одетая в черное, с черным платком на голове.

Это была последняя публичная казнь, на которую решилось самодержавие, и вместе с тем первая в истории русского революционного движения казнь женщины-революционерки.

В памяти очевидцев остался гордый и непреклонный облик Перовской. На ее тонком, изжелта-бледном красивом лице бродила усмешка, глаза презрительно сверкали.

Герои «Народной воли» мужественно встретили смерть...

Современники воспринимали картину Сурикова «Боярыня Морозова» как прямой отклик на события современности.

В далекой архангельской ссылке революционерка Вера Фигнер получила от друзей гравюру с суриковской картины.

«Гравюра говорит живыми чертами: говорит о борьбе за убеждения, о гонении и гибели стойких, верных себе. Она воскрешает страницу жизни...

3 апреля 1881 года... Колесница цареубийц... Софья Перовская...» — писала Фигнер.

Художественные критики в статьях о «Боярыне Морозовой» выражались более осторожно, но не менее определенно. Они указывали, что картина производит то же впечатление, которое возбуждают в жизни случайно встреченные процессии с осужденными, ведомыми на эшафот.

В одной из статей говорится: «Снимите эти костюмы, измените несколько обстановку — и перед вами... современное происшествие в одном из наших городов».

Слова Веры Фигнер и отзывы современников помогают понять атмосферу, в которой возникла картина. В теме «Морозовой» отразилась эпоха восьмидесятых годов, пора героической революционной борьбы и мрачной реакции, жестокого социального угнетения и беспощадных расправ с революционным движением.

Но было бы слишком прямолинейным сводить смысл картины к аллегории и политическому намеку.

Суриков не разделял убеждения Крамского, считавшего, что «историческую картину следует писать только тогда, когда она дает канву, так сказать, для узоров по поводу современности». В истории Суриков видел не собрание поучительных примеров из прошлого, а живой и непрерывный поток событий, из которых слагается жизнь народа, — событий, взаимно между собою связанных и обуславливающих друг друга.

Мир, заключенный в картине, неизмеримо шире тех злободневных — пусть даже исторически значительных — событий, с которыми связывали ее современники.

Первые наброски «Боярыни Морозовой» сделаны в 1881 году; Суриков приступил к ним сразу после завершения работы над «Утром стрелецкой казни». Связь этих двух тем очевидна. Содержанием обеих картин является отношение народа к реформам: светской, осуществленной Петром, и церковной, связанной с именем патриарха Никона и вызвавшей движение раскола.

Интерес к расколу чрезвычайно характерен для передовой русской интеллигенции восьмидесятых годов. Прогрессивный историк Шапов первым разглядел скрытую за догматическими спорами о «двоеперстии» и «троеперстии» социальную сторону движения и привлек

внимание науки к «церковно-гражданскому демократизму» и «народным гражданским бунтам под знаменем раскола». В революционных кругах считались с раскольниками, как с возможными союзниками в борьбе против царизма. В русской живописи именно в эти годы появился ряд картин на темы истории старообрядчества: «Никита Пустосвят» В. Г. Перова (1880), «Самосжигатели» Г. Г. Мясоедова (1882), «Черный собор» С. Д. Милорадовича (1885). На передвижной выставке 1885 года появилась (не дошедшая до нас) картина А. Д. Литовченко «Боярыня Морозова», вызвавшая, впрочем, единодушное осуждение со стороны художественной критики.

В отличие от других живописцев, обращавшихся к этому кругу тем, Суриков не коснулся в своей картине церковно-догматической стороны раскола, не показал основных деятелей движения и их словопрений с никонианами, как это сделали Перов и Милорадович. Без интереса отнесся Суриков и к трагическому изуверству раскольников, привлекая внимание Мясоедова. События, связанные с историей раскола, с религиозным фанатизмом и т. п., играли для него едва ли не последнюю роль. Он видел в этом лишь внешнюю оболочку исторического факта, внутренним содержанием которого был героизм и высокая духовная красота русского народного характера.

Героем суриковской картины здесь, как и в «Утре стрелецкой казни», стал народ, а главным действующим лицом — неукротимая раскольница, своеобразная и по своему замечательная женщина, поражающая современников мужеством, силой духа и страстной преданностью своему делу, боярыня Федосья Прокофьевна Морозова.

И наиболее существенными были для Сурикова те черты Морозовой, в которых проявился национальный характер русской женщины.

В теме этой картины и в круге связанных с ней образов с особенной силой — еще большей, чем в «Утре стрелецкой казни», — выступило столь характерное для Сурикова: образы истории переплетались с воспоминаниями детства, сибирскими впечатлениями, памятью о дедовском доме в Торгошине, откуда, по собственному признанию Сурикова, вышло все «женское царство» картины. «Знаете, — говорил он своему биографу Тепину, — ведь все, что описывает Забелин, было для меня действительно жизнью».

* * *

Чтобы довести до зрителя свое понимание темы и превратить историю боярыни Морозовой в народную трагедию, Сурикову пришлось существенно перестроить исторический материал, по-своему сгруппировать указания источников и во многом их дополнить.

Сюжетный мотив картины опирается на рассказы историков о том, как Морозову везли на допрос. Вот как описана эта сцена у Забелина:

«Утром пришел думный дьяк, принес цепи со стулами^[50] и, снявши с ног железа, стал возлагать на шею ей эти цепи. Морозова перекрестилась, поцеловала огорлие цепи и сказала: «Слава тебе, господи, яко сподобил мя еси Павловы узы возложить на себя». Дьяк повелел посадить ее на дровни... Ее повезли через Кремль. Когда ее везли Кремлем, мимо Чудова монастыря, под царские переходы, она, полагая, что на переходах смотрит царь на ее проезд, часто крестилась двуперстным знаменем, высоко поднимая руку и гремя цепью, показывая царю, что не только не стыдится своего поругания, но и услаждается любовью Христовою и радуется своим узам».

Почти так же рассказывает и Тихонравов: «Морозову и Урусову, 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 подвергалась по его воле».

Суриков взял из этих описаний некоторые бытовые детали — дровни, цепи, жест Морозовой с двуперстным знаменем креста, но решительно изменил все смысловые акценты. Забелин и Тихонравов ни одним словом не упоминают о народе. Все дело для них сводится к борьбе раскольницы с царем Алексеем. Историки вполне отдают должное мужеству Морозовой в этой неравной борьбе, но не видят в ней ничего, кроме личной драмы героической русской, женщины.

Суриков, с его пониманием истории как жизни народа, не мог примкнуть к такому истолкованию темы. Написанная им картина изображает не конфликт строптивой боярыни с царем, а сцену всенародного прощания Москвы с опальной, увозимой на допрос, а быть может и на казнь, Морозовой.

Он изобразил не Кремль, а узкую московскую улицу, на которой тесно от наполняющей ее толпы.

В середине композиции, на дровнях, покрытых соломой, помещена Морозова с вдохновенным лицом и высоко поднятой к небу рукой. Она сидит спиной к лошади, голова ее покрыта черной шапкой, на руках цепи.

В этих деталях запечатлелись, быть может, воспоминания о траурном шествии осужденных на казнь народовольцев. Лицо Морозовой, изжелта-бледное и

тонкое, с лихорадочно горящими глазами, напоминает облик Софьи Перовской, каким он остался в памяти очевидцев ее последнего дня.

Образ Морозовой является, бесспорно, наиболее сильным и впечатляющим в картине. Главное действующее лицо в полной мере обладает той значительностью, которая оправдывает грандиозное впечатление, произведенное его появлением перед народом. Лицо и движения опальной боярыни выражают несокрушимую душевную силу и безмерное внутреннее напряжение. Среди суриковских образов, быть может, один только рыжебородый стрелец из «Утра стрелецкой казни» по силе и выразительности выдерживает сравнение с боярыней Морозовой.

Чтобы подчеркнуть значение главной фигуры, Суриков пожертвовал исторической точностью и изобразил Морозову одиноко сидящей в санях. Урусова изображена без оков, она пешком идет за санями, сжав руки в молитвенном жесте. Но благодаря безошибочному композиционному расчету Суриков, выделяя Морозову, сумел не противопоставить ее толпе, а сблизить с ней. Героический порыв Морозовой захватывает и потрясает толпу, но не подавляет ее, а, напротив, рождает в ней ответное движение, которое становится для Сурикова не менее значительным, чем переживания главной героини. Морозову окружает атмосфера народной любви.

Сани с трудом прокладывают себе путь в толпе, обступившей боярыню. Изображение саней четко делит композицию на две части.

В правой половине картины, на первом плане, Суриков разместил группу людей, душевно близких Морозовой и особенно горячо откликающихся на ее подвиг.

Здесь — юродивый в лохмотьях и железных веригах, сидящий на снегу, старая нищенка на коленях перед

санями Морозовой, странник с посохом, бледная молодая монахиня, юная боярышня в узорной шапочке, отороченной мехом, и склонившаяся в глубоком поклоне боярышня в синей шубке и желтом платке.

За этой группой, в глубине картины, видны лица московской толпы. Опальную боярыню провожают горожане, купцы, посадские люди, московское простонародье, женщины в разноцветных нарядах. Рядом с санями идет стрелец в красной одежде, с секирой на плече.

Первый план в левой части картины совсем не заполнен фигурами. Свободное пространство было необходимо художнику, чтобы подчеркнуть движение саней. Этой же цели служит фигура мальчика в нагольном тулупе, бегущего за санями Морозовой.

Толпа стоит лишь в глубине сцены. В противовес группе друзей боярыни (изображенных на первом плане справа) Суриков показывает здесь ее врагов. Дородный московский купец и рядом с ним священник в лисьей шубе, злобно ощеривший свой беззубый рот, смеются над увозимой на допрос «еретичкой». Но враги и насмешники одиноки в толпе. Их окружают люди, глубоко сочувствующие героической женщине. Возле купца и священника, слева от саней, остановился юноша, почти мальчик, задумчиво и пристально всматривающийся в происходящую сцену. Черты его лица напоминают облик самого Сурикова. Создавая этот образ, художник, быть может, вспоминал свои отроческие впечатления, когда сам он был свидетелем наказаний и казней на площади Красноярска.

Психологический реализм Сурикова с еще небывалой силой проявился в изображении толпы. Гамма чувств и душевных состояний, которые воплощены в образах картины, отмечена необычайным разнообразием и психологической проникновенностью. На лицах участников сцены отражается испуг, любопытство,

жалость, умиленный восторг, преклонение, перед подвигом, а дальше, на дальних планах, равнодушие, злоба, насмешка, злорадство.

Образы толпы, как всегда у Сурикова, внимательно индивидуализированы, каждый из них наделен биографией и неповторимым, подчас очень сложным, внутренним миром. Изображая толпу, окружившую сани Морозовой, Суриков вновь, как и в «Утре стрелецкой казни», обратился к своей главной теме, которую можно определить как раскрытие русского национального характера.

Среди персонажей картины особенно выразителен юродивый, благословляющий боярыню двуперстным знаменем креста. Суриков наделяет юродивого такой душевной силой, которая, быть может, соперничает со страстной внутренней напряженностью самой Морозовой. В образе этого скорбного, измученного человека, принявшего на себя, как верили в древней Руси, страдание всего народа, воплощена высокая духовная красота. Рядом с юродивым странник — характерный тип русского «искателя правды». В той же группе, в правом углу картины, помещена боярышня в голубой шубке — один из самых поэтичных женских образов, созданных Суриковым. Она стоит в глубокой скорби, в позе, напоминающей склоненного стрельца первой суриковской картины, и подобно последнему невольно вызывает ассоциации с образами древнерусской живописи.

В ряду самых ярких созданий Сурикова замечательна по силе отрицательной характеристики фигура смеющегося попа в левой части картины. Среди обличительных, сатирических образов, созданных русской живописью XIX века, суриковскому попу принадлежит одно из самых заметных мест.

Работа над «Боярыней Морозовой», начатая в 1881 году, прервалась более чем на три года. Суриков писал «Меньшикова в Березове», потом путешествовал по Европе. Но уже во время путешествия, по признанию самого художника, будущая картина неотступно стояла перед его глазами. Следующие три года (1884–1887) были полностью посвящены «Боярыне Морозовой». Художник собирал материалы, вдумывался в образы будущего произведения, искал натуру, писал этюды и эскизы, разрабатывал композицию.

Он знал, что многие старые традиции бережно охраняются в раскольничьей среде, и недаром направил свои поиски в старообрядческий скит на московском Преображенском кладбище. В речи, движениях и поклонах раскольников перед Суриковым воскресал уголок древнерусского быта. Здесь художник нашел натуру для большинства своих персонажей.

Со свойственной ему настойчивостью он сумел проникнуть в замкнутый раскольничий мир.

«В Преображенском все меня знали, — рассказывал впоследствии Суриков. — Даже старушки мне себя рисовать позволяли, и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак и не курю... Девушку в толпе это я со Сперанской писал — она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются, — все старообрядочки с Преображенского».

В том же раскольничьем скиту нашлась натура и для самой боярыни Морозовой.

Образ главной героини картины дался Сурикову лишь после долгих поисков и многократных переработок. Трудно было найти для Морозовой живой прототип.

Первой натурой, в которой Суриков обнаружил черты, близкие к задуманному образу, оказалась горничная одной из московских гостиниц, некая Федора. Но ее облик, по-видимому, лишь отчасти соответствовал тому, что искал художник. Ему пришлось возобновить поиски.

«В типе боярыни Морозовой — тут тетка одна моя Авдотья Васильевна, что была за дядей Степаном Федоровичем, стрельцом-то с черной бородой, — рассказывал Суриков. — 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...»

Можно думать, что в сибирской казачке-раскольнице, окруженной богомольцами, Суриков почувствовал душевную близость к Морозовой, фанатично преданной «старой вере». Но внешне черты казачки оказались несколько мелки, и ее лицо не производило того впечатления, которое требовалось для картины.

«...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...

...Приехала к ним начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила.

«Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, аки лев...»

Это протопоп Аввакум сказал про Морозову, и больше про нее ничего нет».

Чрезвычайно существенно указание Сурикова, что образ Морозовой удался в картине только после того, как уже была написана толпа. Это значит, что в решении

характера главной героини Суриков исходил из того собирательного образа, который создан при изображении народа.

Мы уже видели на примере «Утра стрелецкой казни», что Суриков был бесконечно далек от пассивного копирования натуры. Образ рождается у Сурикова в результате сложного творческого процесса, при котором художник как бы раскрывал в своей модели ее внутреннюю жизнь, наполняя ее теми чувствами и идеями, которые он желал воплотить в картине.

Для этого нужно было сжиться, душевно сблизиться с теми людьми, которые служили ему натурой, полюбить их, глубоко проникнуть в их внутренний мир.

Поиски натуры не ограничивались, конечно, раскольничьим кругом. Не только в скиту, но и повсюду вокруг себя художник искал и находил типы, необходимые для картины.

«А юродивого я на толкучке нашел, — рассказывал Суриков. — 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 натёр. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщовой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал. Это для него большие деньги были. А он первым делом лихача за рубль семьдесят пять копеек нанял. Вот какой человек был».

В пьяном и полупомешанном босяке с Хитрова рынка художник обнаружил внутреннее родство с юродивыми древней Руси и невольно залюбовался бесшабашной удалью этого нищего, когда, получив за случайную работу немалые деньги, тот не задумался бросить их лихачу-извозчику, чтобы хоть раз в жизни почувствовать

себя не парией, а полноправным человеком. В этом жесте Суриков увидел не прихоть, а проявление высокой человеческой гордости, широту и страстность характера — черты, глубоко свойственные русскому народу.

С наблюдениями сплетались воспоминания. Память у Сурикова была необычайно цепкой и сохраняла воспринятые впечатления и образы во всей их первоначальной яркости.

«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»^[51]. Купил он себе зеленый штоф и там уже клюкнул.

«Ну, говорит, Вася, ты правь». Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отольет из штофа и на свет посмотрит. Точно вот у Пушкина в «Сцене в корчме». Как он русский народ знал!

И песню еще дьячок Варсонофий пел... Да в штоф все смотрел... Только утром его привез в Красноярск. Всю ночь так ехали. А дорога опасная — горные спуски. А утром в городе на нас люди смотрят — смеются».

Десятки лет жил в памяти Сурикова дьячок Варсонофий, виденный в далеком детстве, и, наконец, воплотился в образе попа, злорадно глумящегося над боярыней Морозовой.

«...Все с природы писал: и сани и дровни, — говорил художник. — 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

начинаешь колею писать.

И чувствуешь здесь всю бедность красок.

И переулки все искал, смотрел; и крыши где высокие. А церковь-то в глубине картины — это Николы, что на Долгоруковской.

Самую картину я начал в 1885 году писать; в Мытищах жил, последняя избушка с краю. И тут я штрихи ловил. 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».

В этом рассказе, бесхитростном и вместе с тем живом и образном, характерном для Сурикова, даны указания, чрезвычайно важные для понимания «Боярыни Морозовой».

Ничего от себя, все с натуры — таков был неизменный творческий принцип Сурикова, последовательно проведенный в работе над «Боярыней Морозовой». Отсюда идет та безупречная подлинность и жизненная правда, которой отмечено в картине все, начиная с характеров действующих лиц и кончая мельчайшей бытовой деталью вроде посоха, увиденного у прохожей богомолки и отданного в руки страннику, провожающему Морозову.

Живя в Мытищах летом 1885 года, Суриков не только «ловил штрихи» и отдельные составные части своей картины, но и воссоздал в натуре всю ее композицию.

Среди подготовительных эскизов к «Боярыне Морозовой» есть карандашный рисунок, изображающий, по-видимому, своеобразную инсценировку картины, разыгранную мытищинскими крестьянами и крестьянками.

По деревенской улице едут сани; в санях видна сидящая женская фигура. Справа и слева от саней зарисована толпа в тех же позах, которые впоследствии

запечатлелись в картине. Но действующие лица одеты так, как одевались русские крестьяне в восьмидесятых годах.

Сурикову казалось необходимым увидеть в натуре всю задуманную им сцену, чтобы проверить, уточнить и завершить композиционное построение.

* * *

Композиция всегда была одной из основных проблем художественного творчества Сурикова. В цельной, уравновешенной и ритмичной организации изобразительных мотивов он видел едва ли не главное условие художественной убедительности и силы воздействия своих картин. Но исходил он при этом не из предвзятых формальных схем, а из живых ощущений природы, в которой острым художническим зрением и чутьем подлинного реалиста он раскрывал законы гармонического построения. Композиция суриковских картин становится поэтому естественной — «такой, как в жизни», но вместе с тем она глубоко продумана: в суриковской композиции нет места случайности.

Огромную композиционную работу над «Боярыней Морозовой» сам Суриков определял словом «утрясение». Понадобились десятки эскизов и предварительных рисунков, чтобы точно и безошибочно определить все пространственные отношения, сравнительную величину фигур, их ракурсы, пересечения и т. д. «Действительные размеры каждого предмета найти нужно, — говорил Суриков. — В саженной картине одна линия, одна точка фона, и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали».

Уже в первом эскизе «Боярыни Морозовой», написанном в 1881 году, намечены многие из тех

персонажей, которые в дальнейшем вошли в картину. Но само построение эскиза лишь отдаленно напоминает окончательную композицию, найденную художником в итоге долгих, сложных и напряженных исканий.

Первый эскиз изображает Морозову в темном одеянии, сидящую в дровнях на высоком сиденье (очевидно, том самом «стуле», о котором упоминают исторические источники). Левая рука боярыни поднята в энергичном проповедническом жесте, и тяжелая железная цепь тянется, как бы перерезая фигуру пополам. Дуга лошади украшена разноцветными лентами; злорадно смеющееся лицо возницы повернуто к Морозовой, а в глубине эскиза видна мужская фигура в шапке и зеленом кафтане, высоко поднявшая над толпой какую-то скоморошью палку с бубенчиками. Все эти детали подчеркивают мотив насмешки над упорствующей раскольницей. Но справа от саней изображена толпа москвичей, пришедших проститься с опальной боярыней. Здесь главный мотив — сострадание к мученице. Плачущая женщина идет рядом с санями, нищая старуха склоняется в земном поклоне. В левом углу эскиза изображена женская фигура, благоговейно распростершаяся на снегу.

Вернувшись к работе над эскизами во время заграничного путешествия, Суриков значительно перестроил и обогатил композицию.

В акварельных эскизах, предположительно датированных 1883 годом, толпа с обеих сторон обступает сани Морозовой и возникают новые персонажи, которых не было в первом эскизе: юродивый в правом углу и смеющийся поп в левой части композиции. Исчезают детали, подчеркнутые Суриковым в первом эскизе, — ленты на дуге, смеющееся лицо возницы, скоморох с палкой, распростертая фигура женщины. Смысловые мотивы насмешки и сострадания должны отныне

воплотиться уже не в бытовых деталях, а в образах действующих лиц.

Но и эти эскизы еще далеки от окончательной композиции. В них нет движения, которое пронизывает картину. Сцена, развернутая на широкой площади с каменным теремом справа и башней кремлевской стены на дальнем плане, кажется статичной и как бы вытянутой по горизонтали.

Новая переработка композиции начинается в группе карандашных и акварельных эскизов, исполненных Суриковым по возвращении из заграничного путешествия. Один из этих эскизов подписан художником и датирован 1885 годом.

Здесь уже намечены все основные и второстепенные персонажи картины: рядом с санями появляется изображение стрельца с секирой, второго стрельца слева у дуги, странника в правой части композиции; яснее обозначена фигура склонившейся боярышни в голубой шубке. Вместе с тем экономнее и строже даются бытовые детали; в частности, исчезает изображение «стула», на котором в первых эскизах была помещена фигура Морозовой. Но толпа еще как бы отдалена от зрителя, позы и движения действующих лиц не вполне совпадают с теми, которые осуществились в картине, и еще не определены основные композиционные ритмы.

Настолько сложной представлялась Сурикову композиция «Боярыни Морозовой», так велики были требования, предъявляемые художником к себе самому, что, не удовлетворяясь эскизами всей композиции в целом, он потратил немало труда на предварительную компоновку отдельных групп и составных частей изображенной им сцены.

Особенно интересны этюдные наброски группы женских фигур, размещенных впоследствии в правой части картины.

Эти рисунки как бы приоткрывают перед нами уголок творческой лаборатории Сурикова и дают возможность отметить некоторые характерные черты его метода.

При взгляде на эти рисунки невольно вспоминаются слова художника, сказанные им о годах своего ученья: «Я на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь».

Таковыми «невыдуманными», увиденными в самой жизни, представляются этюды к «Боярыне Морозовой», несомненно исполненные с живой натуры. Три женские фигуры изображены слегка склоненными в полупоклоне; впереди — стоящая на коленях нищая; рядом беглыми, эскизными линиями зачерчено несколько фигур толпы. Быть может, монахини со старообрядческого Преображенского кладбища, случайно увиденные Суриковым в этой молитвенной позе, подсказали художнику размещение фигур в этой части его картины.

Следующий этап композиционной работы Сурикова наступил тогда, когда эскизы были перенесены на огромный холст, и тут особенно заострились нерешенные вопросы построения картины и соотношения ее частей.

Многие вопросы и не могли быть решены в маленьких по размеру акварельных и карандашных эскизах. Ведь в живописи изменение масштабов изображения неизбежно влечет за собою изменение ритмов. Поиски композиции завершились лишь на самом холсте картины. Под красочным слоем «Боярыни Морозовой» скрыта сложная, долгие месяцы длившаяся работа художника, который вначале нанес углем на холст всю композицию и потом тщательно проверял, изменял и перерабатывал размещение основных масс, соотношение отдельных частей, позы и движения каждой фигуры.

Одним из существенных моментов в построении картины была передача движения. Изображая массовую народную сцену, в которой толпа волнуется и движется, Суриков настойчиво стремился преодолеть статичность, всегда в большей или меньшей степени свойственную живописи. Это было совершенно новой изобразительной проблемой, никем до Сурикова не решенной. Основную роль и здесь сыграли пропорции. Суриков неоднократно удлинял холст. «Не идет у меня лошадь, да и только. Наконец прибавил последний кусок — и лошадь пошла», — рассказывал художник. В движении есть живые точки, а есть мертвые. Это настоящая математика. «Сидящие в санях фигуры держат их на месте. Надо было найти расстояния от рамы до саней, чтобы пустить их в ход. Чуть меньше расстояние — сани стоят. А мне Толстой с женою, когда «Морозову» смотрели, говорят: «внизу надо срезать, низ не нужен». А там ничего убавить нельзя — сани не поедут».

Основным приемом, который соединил все части картины и вместе с тем подчеркнул мотивы движения, явилось диагональное построение композиции. Четко выраженная диагональ начинается в правом нижнем углу картины, от темного пятна чашки с подаянием юродивого, продолжается в линии саноотвода и отсюда идет вглубь картины. В отличие от «Утра стрелецкой казни», где композиция замкнута архитектурой, улица в «Боярыне Морозовой» не приметно уходит в голубоватую мглу неяркого зимнего дня. На главной диагонали расположен и центр всей картины — фигура Морозовой. А справа и слева возникают новые диагонали, ритмически соединенные с главной, — второй саноотвод, линия крыш, борозды, проложенной на снегу полозьями, и т. д.

Композиционные искания Сурикова неотделимы от его работы над цветом.

Как мы уже видели, колорит имеет огромное эмоциональное значение в «Утре стрелецкой казни» и «Меньшикове в Березове». «Боярыня Морозова» представляет собою новый этап в развитии суриковского колорита. По справедливому замечанию советского искусствоведа Н. Г. Машковцева, «в «Боярыне Морозовой» колорит возвышен до значения, равного значению пространственной формы. Цвет не только равноценен форме, не только равноправно с ней участвует в композиции картины, — он нерасторжимо связан с формой и столь же содержателен, как она».

В цветовом построении, так же как и в пространственной композиции, Суриков исходил от живых впечатлений природы. Задача была в том, чтобы найти и тут «замок, соединяющий все части», и превратить многоцветность природы в стройное и гармоничное единство.

«Я 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», — рассказывал Суриков М. Волошину.

Эти слова не раз давали повод для кривотолков. Некоторые критики пытались свести весь замысел «Морозовой» к этому чисто зрительному впечатлению. В действительности речь идет, конечно, не об идейном содержании картины, а лишь о ее колорите. Суриков указал здесь ключ к тональному решению «Боярыни Морозовой».

Черное на белом, сочетание черных одежд боярыни и белого снега является основным цветовым контрастом, на котором строится колорит картины. На фоне черной бархатной шубы особенно светлыми и яркими кажутся лицо Морозовой и ее рука, простертая над толпой. Но к основному черно-белому созвучию присоединяется удивительное богатство глубоких, напряженных

фиолетовых, темнолиловых, огненно-красных, розовых, коричневых, желтоватых и яркосиних тонов в одеждах толпы и внимательно разработанных рефлексов и переходов цвета на снегу, в небе, на стенах домов и на лицах.

«На снегу писать — все иное получается, — говорил Суриков. — Вот пишут на снегу силуэтами. 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 пленэристом стал: «Стрельцов» тоже на воздухе писал...»

В «Боярыне Морозовой» колористическое мастерство Сурикова намного переросло те достижения, которыми отмечены «Утро стрелецкой казни» и даже «Ментиков в Березове». Обострилась наблюдательность художника, способность видеть и правдиво передавать цветовые особенности природы, совершенными стали средства живописного выражения.

Свет неяркого, мглистого, морозного зимнего дня объединяет и связывает между собой все части композиции «Боярыни Морозовой». Светом пропитаны и одежды толпы, и пейзаж, и лица изображенных Суриковым людей. Сложная живопись неба, снега и особенно человеческих лиц, так чувствительных к световым рефлексам, создает ощущение необыкновенной жизненности сцены, представленной в картине. Краски русской зимы, разработанные Суриковым, придают колориту явственно выраженный и сознательно подчеркнутый национальный характер.

* * *

Выставленная на XV передвижной выставке в феврале 1887 года «Боярыня Морозова» была

воспринята как огромное событие в русском искусстве. Ни одна из картин Сурикова — ни до, ни после «Морозовой» — не имела такого грандиозного и безоговорочного успеха.

«Суриков — просто гениальный человек, — писал Стасов. — Подобной исторической картины у нас не бывало во всей нашей школе... Тут и трагедия, и комедия, и глубина истории, какой ни один наш живописец никогда не трогал. Ему равны только «Борис Годунов», «Хованщина» и «Князь Игорь».

Правда, реакционная критика, усмотревшая аналогию между сюжетом картины и недавними событиями, поспешила объявить, что «Боярыня Морозова» лишена какой-либо эстетической ценности и более всего напоминает «большую группу из кабинета восковых фигур». Но никакие усилия газетных рецензентов не могли подорвать того огромного впечатления, которое картина производила на зрителей.

Живой голос непредвзятого зрителя слышится в оценке, которую дал «Боярыне Морозовой» писатель Всеволод Михайлович Гаршин:

«Картина Сурикова удивительно ярко представляет эту замечательную женщину (боярыню Морозову. — *Авторы*). Всякий, кто знает ее печальную историю, я уверен в этом, навсегда будет покорен художником и не будет в состоянии представить себе Федосью Прокофьевну иначе, чем она изображена на его картине. Толкуют о какой-то неправильности в положении рук, о каких-то неверностях рисунка; я не знаю, правда ли это, да и можно ли думать об этом, когда впечатление вполне охватывает, и думаешь только о том, о чем думал художник, создавая картину: об этой несчастной, загубленной мраком женщине».

Общее мнение сложилось единодушно. Отныне в Сурикове стали видеть центральную фигуру русской исторической живописи.

IX. «ВЗЯТИЕ СНЕЖНОГО ГОРОДКА»

В восьмидесятых годах имя Сурикова стало уже одним из самых признанных имен необъятной России. Его можно было услышать не только на художественных выставках в Москве и Петербурге. Все мыслящие люди того времени радостно произносили это имя повсюду, и в далекой, родной художнику Сибири. Лев Николаевич Толстой, приезжая из Ясной Поляны в Москву, частенько заходил в скромную квартирку Сурикова побеседовать с Василием Ивановичем о жизни, человеческих характерах и искусстве.

Все современники, знавшие художника в личной жизни, в быту, рассказывают не только об удивительной скромности Сурикова, но и о необычной для известного художника простоте его жизненного уклада. Не было в его московской квартирке ни дорогих зеркал, ни картин в роскошных рамах, ни антикварных безделушек; простой стол, стулья да сундук, похожий на тот, в который он с любопытством заглядывал в детстве.

Московская квартирка Сурикова — это словно краешек Сибири: о Сибири напоминали вещи и привычки хозяина. В счастливые минуты, когда все шло на лад и быстро подвигалась работа, Суриков снимал со стены старую свою, еще привезенную из Красноярска, гитару и напевал старинные песни. Вспоминался широкий Енисей, запах кедровых шишек, туго набитых орехами, деревянные домики родного и милого Красноярска.

Часто в письмах к матери Василий Иванович просил: «Вот что, мама: пришли мне... сушеной черемухи. Тут есть и апельсины и ананасы, груши и сливы, а черемухи родной нет».

Просьба, понятная только сибирякам, знающим, что такое пироги с начинкой из молотой черемухи.

Время от времени Суриков расставался с московскими и петербургскими знакомыми и уезжал к родным в Красноярск. Но весной 1889 года Василий Иванович неожиданно покинул Москву и уехал в Сибирь с уверенностью, что он уже никогда не вернется в свою московскую квартиру.

Семью Суриковых постигло страшное горе. Самое трагическое событие в личной жизни художника было записано казенными словами в дошедшем до нас официальном документе:

«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...»

20 апреля 1888 года Суриков написал письмо брату, начинавшееся необычными, переходящими в шопот словами: «Прочти один».

«...Жизнь моя надломлена; что будет дальше, и представить себе не могу», — писал Суриков.

Мы знаем со слов художника М. В. Нестерова, как мучительно переживал свое горе Василий Иванович.

«Иногда, в вьюгу и мороз, в осеннем пальто он бежал на Ваганьково и там, на могиле, плача горькими слезами, взывал, молил покойницу — о чем? О том ли, что она оставила его с сиротами, о том ли, что плохо берег ее? Любя искусство больше жизни, о чем плакался, о Чем скорбел тогда Василий Иванович, валяясь у могилы в снегу, — кто знал, о чем тосковала душа его?»

Почти год прожил он в неисходном отчаянии в опустевшей московской квартире, а потом, забрав детей, бросил все и уехал.

Первый раз возвращался художник на родину, в Сибирь, не вглядываясь в ее просторы, не любуясь широтой ее рек, необъятностью степей, ее сосновых, еловых, кедровых лесов. В переживавшей тяжелую утрату душе не возникало ни одного замысла. Впервые за всю жизнь ни одно лицо, встреченное во время продолжительного пути на ямских и почтовых от Урала, где заканчивалась железная дорога, до Красноярска, не заинтересовало ушедшего в свои думы художника своим выражением, улыбкой, блеском глаз. Думы Василия Ивановича на этот раз были далеки от искусства. Ему казалось, что со смертью жены, самого близкого человека на земле, он утратил все и никогда не сможет радоваться жизни, людям, природе, без чего нельзя заниматься живописью.

Длинными и пустыми казались Сурикову эти дни. Он не находил себе места и искал утешения в священных книгах. А в Петербурге и Москве прошел слух, что Суриков решил больше не заниматься живописью.

В. В. Стасов в письме к П. М. Третьякову с тревогой спрашивал: «А не имеете ли вы сведений о Сурикове из Сибири? Какая это потеря для русского искусства — его отъезд и нежелание более писать!!!»

* * *

Но возвращение в родные места благотворно повлияло на Сурикова. В нем снова пробудился интерес к жизни и работе.

После долгих дней тревожного раздумья наступил перелом. Мир снова заиграл всеми красками.

Вот остановилась на улице с ведрами девушка, что-то рассказывает подруге. Обе смеются, но как! Простодушно, бесконечно искренне. Где-то в сознании

Сурикова, проходившего мимо, запечатлелись эти смеющиеся девичьи лица.

Из скобяной лавки, на вывеске которой нарисован хомут и лошадиная морда, вышел рыжебородый ямщик. Он в валенках, или, как говорят в Восточной Сибири, в «катанках». Катанки из белой овечьей шерсти с красным и синим узором. Суриков не мог не улыбнуться. Не ноги, а прямо картина!»

Вот проехал какой-то горожанин. На ярко раскрашенной, похожей на радугу дуге позванивают бубенцы.

Любовь к ярким и звучным краскам свойственна крестьянам, казакам, мастеровым, всему тому люду, который толпится в праздничные дни на улицах и площадях.

По вечерам, как пожар, пылало небо. Играл розовыми и фиолетовыми оттенками исполосованный полозьями кошевок и саней снег. Желтели на берегу Енисея и Качи сосны с зеленосиними иглами. А по утрам на обледенелых стеклах окон игра солнечного света выливалась в такую чудесную симфонию красочных оттенков, что невольно вспоминались самоцветные слова русских народных сказок, песен и былин.

Василий Иванович не вел дневников. О чувствах, которые его волновали, можно судить по его рисункам, эскизам и картинам. Они — самые достоверные свидетели и биографы.

Годы 1888-й и 1889-й были годами вынужденного перерыва, вынужденного отдыха, такого непривычного для Сурикова, не любившего оставаться праздным.

Но уже следующий год — 1890-й — стал знаменательным для Сурикова: художник снова вернулся к работе, к большим и своеобразным замыслам, к изучению истории и народной жизни.

Новая работа Сурикова явилась и новым этапом в его творчестве. Он написал картину, которая была и

современной и исторической. Сам художник назвал ее бытовой. Впоследствии он рассказывал: «Написал я тогда бытовую картину «Городок берут»...» И. М. Прянишников (1840–1894) и В. М. Максимов (1844–1911) с глубоким пониманием и чувством народного быта сделали в живописи то, что делал Некрасов в поэзии — показали тяжелую жизнь и подневольный труд русского крестьянства. Н. А. Ярошенко изобразил революционных студентов и представителей молодого класса рабочих. С огромной силой гениального живописца и знатока народной жизни написал Репин своих бурлаков. Пейзажисты А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев (1850–1873), И. И. Шишкин (1831–1898), позже И. И. Левитан (1861–1900) изображали природу такой, какой ее видел и понимал народ в своих песнях и думах.

Наиболее чужие и вдумчивые современники удивлялись необыкновенной наблюдательности художников, глубокой содержательности их небольших полотен.

Глядя на картины художников-передвижников, выставленные в Третьяковской галерее в Москве или в Русском музее в Ленинграде, зритель словно бы совершает путешествие во времени. Вот семидесятые годы, вот восьмидесятые, вот начало девяностых... Перед нами встает прошлое в том удивительно конкретном и живом облике, как оно отражалось в сознании передовых и честных людей своей эпохи. Такой летописи быта и нравов со времен фламандских художников не знала ни одна страна.

Изображая быт и нравы современного им общества, передвижники опирались на русскую материалистическую эстетику, разработанную Белинским и Чернышевским.

«В правде сила таланта», — учил Чернышевский, и передвижники своими картинами подтверждали правоту этой великой мысли.

Частые поездки и прогулки, связанные со сбором материала, необычайно обогащали художника опытом, знанием народной жизни, обычаев, характеров, типов.

Умел и любил Суриков отмечать не только характерное, но и смешное.

«Был в Успенском соборе, — писал он матери и брату, — ...протодиакон так здорово евангелие оказал, что стекла дрожали... Одна купчиха в умилении от пения, уткнувшись головой в пол, всю обедню пролежала, так что какой-то купец, проходя мимо, сказал: «Довольно лежать, пора вставать...»

Так остро и наблюдательно подмеченная сценка из жизни обывателей могла послужить сюжетом для сатирической, обличительной картины в духе Журавлева или В. Маковского.

Но Суриков ставил перед собой совсем другие задачи. Даже в современных ему нравах и обычаях его как мыслителя и художника более всего привлекали сцены, напоминавшие об истории.

В мироощущении Сурикова, в том, как он видел мир и постигал человеческие характеры, есть черта, которая роднит его с великими русскими писателями. Пушкиным и Лермонтовым. Вяземский писал о Пушкине — прозаике и историке: «Принадлежностями ума его была емкость и трезвость. Он не писал бы картин по мерке и объему рам, заранее изготовленных, для удобного вложения в них событий и лиц, предстоящих изображению. Он не историю воплощал бы в себя... а себя перенес бы в историю и минувшее».

Эти выразительные слова могут помочь уяснить не только особенности дарования Пушкина, но и то, что унаследовал от великой традиции Суриков.

Для своей «бытовой картины» он выбрал оригинальную тему — изобразил старинную народную игру на масленице. Эта игра оставила яркий след в памяти Сурикова еще в детские годы.

«Мы от Торгошиных ехали, — рассказывал он. — Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню... Я потом много городков снежных видел. По обе стороны народ стоит, а посередине 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».

В «Сибирском народном календаре», составленном этнографом А. Макаренко, рассказывается, как происходили на масленице в Восточной Сибири старинные народные игры.

«Для этого на берегу реки или на площади устраивался род незатейливой крепостцы с невысокой стеной из снега, облитого водой. Участники игры делились на партии — осаждавших и осаждаемых. Первые на верховых лошадях стремились поодиночке полным аллюром ворваться в крепость; вторые, вооруженные «чащинами» (хворостинами), хлестали ее и пугали холостыми ружейными выстрелами, добиваясь, чтобы лошадь повернула обратно. В конце концов какому-нибудь омельчаку-наезднику удавалось при дружном одобрении зрителей занять «городок». Враждовавшие стороны братались (покидали крепостцу)».

Суриков работал над новой картиной с таким же увлечением, как и над историческими полотнами. Верный реалистическому методу изображения, он и в этом случае считал необходимым опереться на точное наблюдение живой природы.

По просьбе художника пригородные жители из села Лодейки устроили городок и его взятие и искренне увлеклись игрой. Народу наехало много, и настроение у всех участников было боевое. Суриков сделал ряд карандашных набросков этой сцены.

Немало пришлось ему поработать над деталями. Долго не удавалось художнику верно передать стремительное движение всадника с лошадей. Пришлось построить «примерный городок» во дворе своего дома и несколько раз приглашать казака, который, настегивая коня, скакал сквозь снежные ворота.

Выбранная Суриковым своеобразная тема требовала и своеобразного подхода, который можно назвать «фольклорным». Чтобы правильно передать дух старинного праздника, нужно было построить композицию сообразно ритмам самой игры, не бояться радостной многоцветности красок, которую любит народ. Все должно было восприниматься зрителем, как воспринимается, народный танец во время праздника или меткое, полное юмора народное слово.

Метод, выбранный Суриковым, таил в себе большие трудности. При «фольклорном» изображении быта художнику угрожает опасность стилизации, внешнего подражания фольклорным приемам. Сурикова уберегло от стилизации глубокое знание народной жизни и ее обычаев и не менее глубокое понимание своеобразия их форм.

«Взятие снежного городка» поражает своей необычайной жизнерадостностью. Суриков не только перенес на полотно обстановку старинной казацкой игры, сибирский зимний пейзаж и оживленные, веселые лица участников и зрителей. С исключительным мастерством и пластичностью передал он атмосферу народного праздника, народной игры. Здесь все, как в эпосе или песне, — каждый образ, каждое движение,

каждая деталь — сливается в единую мелодию, в единый ритм и делает зрителя соучастником происходящего на полотне.

В центре картины всадник — лихой казак, прорвавшийся сквозь толпу старавшихся ему помешать участников игры, вооруженных хворостинами.

Казак уже преодолел все препятствия и изображен вместе с лошадью в тот кульминационный момент, когда он ломает снежную крепость и «берет городок». Справа и слева — приехавшие в кошевках зрители.

Яркие, звучные, чистые тона, весь праздничный колорит создают картину, полную веселья. И зрителей, сидящих в санях или стоящих на снегу, и участников игры объединяет одно чувство — чувство неизбывной, почти детской радости и азарта. В картине много характерных лиц и фигур. Вот паренек, подпоясанный красным кушаком, поднявший руку с хворостиной. Это типичный сибиряк, коренастый, широколицый, пышущий здоровьем. Рядом с ним крестьянин в сибирской шапке-ушанке и в расписных катанках. И в его лице «промышленника» (охотника), чуточку прозаичном, и в самой его позе, во внезапном повороте художник хотел подчеркнуть характерное, множество раз виденное им в Сибири. Все остальные лица и фигуры как в центре, так и в правой стороне тоже чрезвычайно типичны, взяты художником из красноярской жизни. Девушка с косой, сидящая в кошевке спиной к зрителю, женщина, повернувшаяся в сторону скачущего всадника, мужчина, сидящий на козлах кошевки, — все это типичные сибиряки-красноярцы.

«В «Снежном городке» я написал то, что я сам много раз видел, — рассказывал Суриков критику Глаголю. — Мне хотелось передать в картине впечатление своеобразной сибирской жизни, красоты ее зимы, удаль казачьей молодежи».

Среди зрителей и зрительниц, приехавших посмотреть народную игру, не сразу бросается в глаза фигура девушки в синей шубке, окаймленной белым мехом. Девушка стоит скромно и без смеха, без возгласов смотрит на игру, любуется на, скачущего на коне казака. В поэтичном облике девушки, в складе ее лица, в самой позе, чуточку статичной, в фигуре ее, такой скульптурно рельефной, округлой, чувствуется нечто сказочное. Она походит на Снегурочку и напоминает о тех лирических, полных подлинной красоты созданиях народной фантазии, которыми так богат русский фольклор. Но самое поразительное, что образ девушки, похожей на Снегурочку, не выделяется, не режет глаз, а сливается совершенно органично с другими образами картины в одно целое. Только такому мастеру композиции и колорита, как Суриков, под силу было решить необычайно трудную задачу — слить наблюденный и изученный быт с фольклором и ни в чем не погрешить ни против жизненной и художественной правды, ни против вкуса, ни против типичности и характерности, которую требует от художника бытовая, жанровая картина.

* * *

В 1891 году Суриков отдал свою новую картину на суд зрителей и критиков, выставив ее на XIX передвижной выставке.

Обзорные критические статьи, опубликованные в петербургских газетах, убеждают нас в том, что и новая картина Сурикова была совершенно не понята буржуазно-дворянской публикой и критикой, выражавшей ее эстетические взгляды и требования.

«Понять трудно, — писал обозреватель газеты «Русские ведомости», — каким образом художник мог

вложить такой сущий пустяк в колоссальные рамы... Содержание бедное, анекдотичное... как и чем мыслимо объяснить зарождение и появление такой картины?»

Этот отзыв полон презрительных слов по адресу народа. Критик недоволен не только исполнением, но и выбором темы. Упрек в «бедности» содержания и «анекдотичности» звучит комично и свидетельствует о глубоком невежестве обозревателя. Критик не знает не только народной жизни, но и истории искусства, где на примере хотя бы Брейгеля-старшего, великого нидерландского художника, писавшего замечательные картины из народного быта и изображавшего, в частности, и народные праздники, строя композицию согласно народным представлениям о красоте и правде, о пространстве и человеческих характерах, можно было убедиться, какие богатства открывал подход Сурикова к пониманию и изображению жизни, какие глубокие в основе его лежали традиции.

Буржуазно-дворянская публика и критика не оценили новаторский метод построения картины, оригинальную композицию и свежий народный колорит «Взятия снежного городка».

Но и критики из прогрессивного лагеря остались холодны к картине. Современники не поняли картину. Но Василий Иванович был уверен в своей правоте. Речь ведь, в сущности, шла не об одной только этой картине, в которой не все удовлетворяло и его самого, бесконечно требовательного к самому себе, — речь шла об эстетических взглядах, а тут он не мог и не захотел бы ничем поступиться. Выражая свои взгляды, он говорил, еще работая в Красноярске над «Взятием снежного городка», начинающему сибирскому художнику Дмитрию Иннокентьевичу Каратанову: «Народное искусство — хрустально-чистый родник. К нему и надо обращаться».



В. Суриков. Сибирская красавица Портрет Е. Рачковской (ГТГ).



В. Суриков. Портрет Татьяны Капитоновны Доможиловой (ГТГ).

Х. ПОРТРЕТЫ

Из «хрустально-чистого родника» народного искусства Суриков черпал уверенность в своей правоте и тогда, когда, закончив «Взятие снежного городка», начал работать над портретом «Сибирской красавицы» и другими женскими портретами, написанными им во время пребывания в Красноярске.

Не случайно эти замечательные портреты были созданы не раньше «Городка», а сразу вслед за ним. В сибирских портретах чувствуется тот опыт, который приобрел Суриков, изучая натуру, народные типы, лица сибирских женщин во время работы над «бытовой» картиной.

Этот опыт перекликался с его юношескими и детскими впечатлениями. Вспоминая детство, Суриков рассказывал М. Волошину:

«...Сестры мои двоюродные — девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная: древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало...»

Достаточно взглянуть на портрет красноярской жительницы Е. Рачковской, вошедший в историю русской живописи под названием «Сибирская красавица», чтобы почувствовать, с какой смелостью и решительностью боролся Суриков с традиционными эстетическими взглядами дворянства и буржуазии, утверждая народные представления о красоте.

«Как в былине поется» — вот это и может служить ключом к истолкованию тех задач, которые ставил себе Суриков, создавая портрет «Сибирской красавицы».

В старинной крестьянской песне есть такие слова:

*Как у нас Степанида-душа
Без белил белехонька,
Без румян краснешенька.*

Это народное представление о красоте и осуществил Суриков в портрете Рачковской. Так увидеть и передать женское лицо мог только художник, всем своим существом близкий к народу.

Яркими, звучными красками пишет Суриков лицо «Сибирской красавицы» — с темными бровями, алым улыбающимся ртом и жемчужно-белыми зубами, ее цветистый платок и узорный сарафан. Женщина, изображенная на портрете, кажется живым олицетворением молодости, здоровья и счастья. Но ни в позе ее, ни в выражении лица нет ничего нарочитого, никакого «позирования», словно художник подсмотрел человека, оставаясь сам незамеченным, и сумел увидеть «Сибирскую красавицу» такой, какая она была в жизни.

Рассматривая портрет Рачковской, вдумываясь в его особенности, невольно задаешь себе вопрос: да портрет ли это в том смысле, как это понималось со времен Ренессанса? Обычно в портрете дается изображение, употребляя слова Сурикова, «отдельной личности». На слове «отдельной» следовало бы сделать ударение. Вглядываясь в портрет «Сибирской красавицы», мы забываем, что перед нами «отдельная личность». Суриков, изображая жительницу Красноярска Рачковскую, заботился не столько о том, чтобы передать потомству индивидуальные черты этой женщины, сколько о том, чтобы создать типичный образ сибирячки. Перед нами не просто женский портрет, а как бы историческое обобщение.

В начале 900-х годов, в период работы над «Разиным», Суриков написал еще один женский портрет, по силе и выразительности не уступающий «Сибирской

красавице», а по совершенству выполнения, быть может, еще более прекрасный. Этот портрет, получивший название «Горожанка», изображает москвичку А. И. Емельянову.

В простой и естественной позе, со сложенными на груди руками, сидит молодая женщина и задумчиво смотрит вдаль. Шелковый платок окутывает ее голову и плечи. Лицо ее нельзя назвать красивым, но в нем есть поэтическое очарование, свойственное облику русской женщины из народа. Взгляд ее выражает величавое спокойствие и вместе с тем какую-то затаенную грусть. Здесь, так же как и в «Сибирской красавице», задачей Сурикова было не раскрытие личной судьбы изображенной им «горожанки», а создание собирательного образа простой русской женщины.

«Сибирская красавица» и «Горожанка» представляют собою вершину портретной живописи Сурикова.

В его наследии портретам принадлежит сравнительно скромное место. Если, конечно, не считать портретами те замечательные подготовительные этюды к историческим картинам, которые он писал с живых людей. Сам Суриков не считал себя портретистом. Лишь изредка он обращался к портретному изображению либо своих близких, либо людей, почему-нибудь особенно его заинтересовавших. Среди написанных им портретов есть изображение матери художника, его маленькой дочери, его племянницы Т. К. Доможиловой, есть несколько автопортретов, есть карандашные зарисовки и акварельные наброски, изображающие его друзей.

Но эта небольшая группа работ занимает совершенно особое место в русском искусстве второй половины XIX века. Великий живописный дар Сурикова и его пытливая, ищущая мысль придают этим портретам острое своеобразие.

Чтобы понять особенности суриковских портретов, нужно сравнить их с произведениями других художников-портретистов его времени.

В русской живописи шестидесятых-девяностых годов XIX века портрет достиг небывалого и беспримерного расцвета. Замечательные портреты писали И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, И. Е. Репин, а позднее В. А. Серов. В их искусстве отразились целые поколения русских людей. Кисть Репина, Серова, Ге и Крамского запечатлела облик многих выдающихся деятелей русской культуры, науки и общественной жизни, так же как и облик их скромных, ничем не примечательных современников.

Каждый из этих художников по-своему ставил и по-своему решал задачи портрета. Но есть одна черта, одинаково характерная для всех мастеров второй половины XIX века: живопись в их руках приобретает качество документальности. Рассматривая портрет Шишкина, написанный Крамским, или портрет великого композитора Римского-Корсакова, написанный Репиным, или поразительный по силе психологического проникновения портрет князя Юсупова, созданный Серовым, мы не только познаем судьбу и характер изображенных людей, но и как бы проникаем в ту эпоху, когда они жили. Мы можем оказать не колеблясь: вот это человек шестидесятых годов, это человек восьмидесятых годов, а это типичный человек предреволюционной поры, типичный представитель вырождающейся аристократии последних лет царской России. Обращаясь от произведений Ге, Крамского, Репина и Серова к «Сибирской красавице», к «Горожанке», к любому из портретов, написанных Суриковым, мы не можем не оценить тонкого замечания, сделанного советским художником Б. В. Иогансоном: «Портреты Репина — это эпоха, даже эпоха, разделенная на десятилетия. То же самое у Серова.

Портрет Сурикова — это столетия назад и сегодняшний день».

Создавая портреты, Суриков раскрывал в облике своих современников национальный тип русского человека. В отличие от аналитических портретов Репина и Серова суриковские портреты синтетичны. Акцент поставлен не на индивидуальном и временном, принадлежащем определенной эпохе, а на национальном, вековом. «Сибирская красавица» и «Горожанка» — русские женщины конца XIX века — могли бы стать действующими лицами его исторических картин.

XI. «ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ ЕРМАКОМ»

В 1895 году Суриков закончил большую картину «Покорение Сибири Ермаком».

Век, люди, обстановка были переданы так ярко, правдиво, с такой чувственной пластичностью, что наиболее чуткие зрители, глядя на картину, забывали, что они стоят перед куском холста. Казалось, кто-то осуществил невозможное: открыл окно в прошлое.

Картина поражает эпическим величием, необычайной красотой, своеобразием и мощью. От нее веет неувядаемой свежестью былин, очарованием старинных казацких песен и сказаний.

Суриков изобразил на полотне решающую битву между дружиной Ермака и войсками сибирского хана Кучума недалеко от столицы ханства, по имени которой впоследствии и назвали всю страну — Сибирь.

Добираясь до столицы пустынной и незнакомой страны, дружина Ермака совершила огромный и тяжкий путь. Позади осталась вынужденная зимовка, преодоленные горы, реки, труднопроходимые леса и болота, три жестокие сечи с войсками Кучума, который, узнав о первых успехах Ермака, собрал огромную по тем временам армию. Легкие и подвижные отряды Кучума, хорошо приспособленные к условиям местности, оказывали упорное сопротивление казакам.

И вот 23 октября 1581 года вблизи столицы, недалеко от места, где в Иртыш впадает река Тобол, произошла четвертая по счету сеча, в результате которой Кучум бежал в степь. Начался распад его многонационального государства.

Судьба Кучума и его царства была окончательно решена несколько позже, в 1598 году, когда казаки и

служилые люди построили остроги Тюмень и Тобольск и в стычках с татарами могли опираться на прочные тылы и базы.

Ермаку не удалось дожить до окончательной победы над Кучумом. Он привел с собой в Сибирь, в сущности, горстку людей — восемьсот казаков. Малочисленная дружина редела от постоянных стычек с тюркскими племенами. Казаки погибали не только от стрел довольно многочисленных врагов, но и от голода и цинги.

Ермак погиб, как говорят исторические источники, попав в ловушку, подстроенную Кучумом. Но на смену ему пришли другие русские люди и довели до конца начатое им дело.

Суриков изобразил битву за Сибирь на угрюмых волнах Иртыша, хотя некоторые исторические источники утверждали, что она происходила на берегу. Расхождение с источниками вызвано желанием художника усилить драматизм действия, сделав соучастниками событий и самую природу — студёный Иртыш.

Отстреливаясь, войско Кучума отступает к правому берегу Иртыша. Подняты копья, летят стрелы, но ничто не может остановить казачьи струги.

За отступающим татарским войском виден высокий берег. Там бешено камлают [\[52\]](#) шаманы, бьют в бубны, призывают на помощь Кучуму многочисленных богов, там скачет на подмогу татарская конница, но исход сражения уже решен: победа останется за казацкой дружиной Ермака.

Отдав должное мужеству и выдержке дружинников Ермака, показав суровую красоту их богатырских фигур и лиц, Суриков не скрыл от зрителя картины исторической правды. Победа казакам досталась вовсе не так, как это рисовали авторы многочисленных лубочных повестей об Ермаке, отнюдь не легко.

Татарские лучники оказали упорное сопротивление. Казаки, видимо, его не ожидали. В выражении их лиц, повернутых к врагу, чувствуется ожесточение, порожденное сопротивлением врага. Вместе с тем зритель чувствует их уверенность в победе. Движения казаков неторопливы, не чувствуется никакой суеты, спешки. В центре фигура Ермака, протянувшего вперед руку. Сколько уверенности в этом властном жесте человека, который преодолел огромные, поистине непомерные трудности и обширные неизведанные пространства, для того чтобы в этом большом и решительном сражении завоевать победу.

«Две стихии встречаются». Эти слова Сурикова помогают правильно понять суть всего происходящего на огромном полотне, первоначально названном художником «Ермаком» и уже впоследствии получившем название «Покорение Сибири Ермаком».

Это не обычное сражение, какие часто изображали художники-баталисты XIX столетия, ограничивая себя задачами иллюстрации истории и воссоздавая только интересный эпизод из прошлого, случай из биографии знаменитого полководца — и только. Нет, Суриков средствами живописи хотел передать не эпизод, не случай, а глубокий смысл того знаменательного события в истории России и всего мира, когда в результате столкновения «двух стихий» была завоевана и присоединена к России огромная и в то время географически загадочная страна Сибирь.

Слова Сурикова «две стихии встречаются» свидетельствуют о том, как глубоко художник понимал и чувствовал своеобразие двух борющихся за Сибирь сил.

Войско сибирского хана Кучума — это одна «стихия», выражаясь словами Сурикова. Ядро войска составляли татары. Но, помимо татар, под главенством Кучума сражались многочисленные представители

разноязычных племен, населявших леса, тундру, степи Сибири: остяки, вогулы, эвенкийские охотники, передвигавшиеся на оленях.

Не только этническим и лингвистическим разнообразием отличалось это пестрое войско: монголы и татары уже знали феодальные отношения, но рядом с монгольскими и татарскими феодалами бились эвенкийские племена, еще жившие как бы в каменном веке, с первобытными формами мышления, с наивно-анимистическими воззрениями на природу.

Все эти разноязычные племена и народности оказались связанными непрочной, временной экономической и политической связью, которая сравнительно легко распалась при столкновении с русскими.

Так выглядела одна «стихия». Что же представляла собой другая, которую возглавлял Ермак?

Это были суровые мужественные представители русского народа, имевшего уже к тому времени большую историческую, экономическую и культурную традицию, представители народа, который обладал большим государственным политическим опытом, знанием стратегии и военной техники того времени.

Из толстых длинных стволов старинных казацких ружей вылетает пороховой дым и пламя. Но это не обычные выстрелы, изображенные баталистом-иллюстратором для того, чтобы показать оружие в действии. В восприятии первобытных племен, не имеющих представления об огнестрельном оружии, ни разу не слыжавших ружейного выстрела, каждый казацкий выстрел сотрясает мир, как удар грома, как не поддающееся пониманию разума сверхъестественное эсхатологическое (предвещающее конец мира) явление. Вот этим и объясняется тот ужас, который с таким мастерством изобразил Суриков на лицах первобытных лучников — вогулов и остяков.

Их, встретившихся с Ермаком на зыбких пасмурных водах Иртыша, отделяют от русских, владевших огнестрельным оружием, не десятилетия, а многие И многие века. Их экономика, материальная культура, грамматические формы языка — все было иным. И Суриков очень тонко живописными средствами показал это. Мы не только видим первобытные лодки остяков и эвенков, их сшитые из оленьих шкур и окаймленные чудесно расшитыми узорами одежды, их своеобразные, необычайно легкие весла, но ощущаем всю гамму чувств, которую испытывают они в эти трагические минуты.

«Ружье победило лук». Так говорили впоследствии о покорении туземных народов Сибири русскими казаками и служилыми людьми. Это верно лишь отчасти. Победа, одержанная дружиной Ермака, — это не только победа «ружья над луком», это прежде всего победа народа, исторически уже давно сложившегося в нацию, над разноязычными племенами и родами.

Если казаков Ермака связывает между собой и ведет вперед патриотическое чувство, то только немногие из войска Кучума поднимаются до патриотизма, до сознательной защиты родного края. Среди разноплеменной массы монголов, вогулов, остяков лишь разве некоторых татарских воинов заставляет драться не страх за личную судьбу, но глубокое и возвышенное чувство — чувство патриотического долга.

Привлекает к себе внимание зрителя образ Ермака:

*Ко славе страстию дыша,
В стране суровой и угрюмой,
На диком берегу Иртыша
Сидел Ермак, объятый думой...*

Эти строки стихотворения поэта-декабриста Рылеева «Смерть Ермака», давно уже ставшего народной песней, рисуют Ермака таким, каким его представлял народ.

Народные, фольклорные представления о Ермаке и его походе оказались гораздо ближе к подлинным историческим фактам, чем статьи либеральных историков, клеветавших на замечательного исторического деятеля, выставивших его «наемником» то Строгановых, то царя.

Либерально-буржуазные историки не понимали исторической прогрессивности и необходимости всего того, что в результате своего легендарного похода осуществил Ермак.

Со свойственной ему исторической прозорливостью и необычайным чувством правды Суриков правильно понимал роль Ермака и, создавая его образ, опирался на народные представления об этом герое.

Облик Ермака в картине «Покорение Сибири» — это облик народного героя; в нем реальные черты, найденные художником в результате деятельного и тщательного изучения природы, сливаются с поэтическими, эпическими чертами былинного богатыря. Образ Ермака поражает богатырской мощью. Стремительным движением руки он увлекает свое войско вперед, и глаза из-под островерхого шлема смотрят зорко и спокойно вперед.

Два знамени развеваются над ним. На переднем знамени изображен лик Христа.

Тут же, рядом с Ермаком, стоит его помощник — есаул Кольцо. В то время как Ермак сдержан и спокоен, весь облик есаула Кольцо выражает страстное нетерпение. Это совсем другой характер и темперамент. И каждый образ на переднем плане картины — будь то казак или вогул, эвенк, татарин — наделен глубоким индивидуальным своеобразием внешних и внутренних, психологических, черт. В величавом спокойствии сидят в

середине крайней лодки два казака: один заряжает пищаль, другой сдержанно подымает ружье, словно выбирая цель. В фигурах этих казаков, в очертаниях лиц чувствуются поэтические былинные представления о мужественной красоте русского воина.

Войско сибирского хана Кучума также не одноликая людская масса, — каждый воин это прежде всего этнический и социальный характер, тип. Татарские стрелки выглядят совсем не так, как вогулы, ханты или тунгусы. Один из группы татарских стрелков в правой части картины натянул лук, другой угрюмо, исподлобья смотрит в сторону казаков. На лицах того и другого татарского воина нет наивного ужаса, они уже не первый раз встречаются с казаками; в сжатых губах, а также в глазах чувствуется озлобление.

С любовью и глубоким уважением к их обычаям изображены художником представители сибирских племен.

Сибирь, издавна привлекала писателей и ученых своеобразием своей природы, истории, красочностью быта и нравов жителей.

Начиная еще с середины XVIII столетия, в России время от времени появлялись чрезвычайно интересные, всем своим содержанием как бы устремленные в будущее книги о Сибири. Старинные труды С. П. Крашенинникова, П. А. Словцова, капитана Сарычева читают наши современники с таким же, если не с большим интересом, чем их читали, когда они были впервые изданы.

В посмертных бумагах А. С. Пушкина обнаружены следы любопытнейших замыслов. Великий русский писатель собирался писать на темы сибирской истории. Осуществить эти замыслы ему помешала смерть.

Русская наука особенно много сделала для изучения Сибири как раз в те годы, когда Суриков работал над «Покорением Сибири». Знаменитые русские этнографы

Л. Я. Штернберг и В. Г. Богораз открыли у сибирских племен остатки родового строя, изучили языки, нравы, быт и искусство первобытных охотников.

Но не говоря уже о народных массах, даже интеллигенция почти ничего не знала об этих открытиях. Многочисленные буржуазно-дворянские газеты и журналы не интересовались жизнью малых народностей Сибири и даже не подозревали, что у «инородцев» есть своя интересная, самобытная материальная культура и искусство.

И вот далекий от научных этнографических кругов Суриков своим чутьем художника и опытом сибиряка угадал и как бы открыл эту культуру и познакомил своих современников с тем своеобразием культурных форм, которые создали сибирские племена, увидел красоту там, где ее не замечали.

Советский искусствовед В. Кеменов писал, что Суриков «с неподдельной любовью художника восхищается бронзовым отливом их смуглой кожи, густыми черными волосами со вплетенными в них наивными украшениями, их причудливыми и по-своему нарядными шубами из оленьего меха, расшитыми геометрическими узорами, передает ритмы их движений, красоту лиц...».

«Знаете, что значит симпатичное лицо? — спрашивал Суриков и отвечал: — 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».

В результате своих творческих исканий Суриков раздвинул границы эстетически-прекрасного, включив в них богатство народного искусства первобытных и полупервобытных племен и народностей Сибири.

Познавательное значение «Покорения Сибири» не исчерпывалось оригинальностью замысла, новизной материала и изобразительных средств. Суриков сумел в

одной картине объединить огромные фактические знания о прошлом Сибири, скрепив эти знания глубокой поэтической идеей. Характерно, что знамя «Спаса», под которым стоит Ермак, имеет славную и многовековую историю. Суриков увидел его в Оружейной палате. Высказывалось предположение, что это знамя стояло на Куликовом поле над полками Дмитрия Донского, и в 1552 году оно развевалось над войсками Ивана Грозного у стен Казани. Как справедливо указывает В. Кеменов, «осеня дружину Ермака этим знаменем, Суриков тем самым как бы передает ей эстафету многовековой борьбы русского народа против татар, одним из последних грозных оплотов которых было сибирское ханство Кучума».

* * *

Рассматривая картину «Покорение Сибири», задаешь себе вопрос: как добился Суриков той дивной цельности, которая приводит на память произведения, подобные «Слову о полку Игореве»?

Мастерство Сурикова было подлинно новаторским и самобытным. Композиционное мышление Сурикова (Суриков рассматривал композицию картины не как внешний технический прием размещения в пространстве фигур и предметов, а постигал пространство как живой, одухотворенный человеческой деятельностью мир) было в родстве с мастерством великих создателей эпических произведений, с мастерством Пушкина, Гоголя, Мусоргского.

Современные Сурикову живописцы, писавшие батальные и исторические картины, в том числе и такие крупные мастера, как Верещагин, совершенно по-другому строили композицию, чем Суриков в «Покорении Сибири».

Верещагин часто смотрел на действительность как на документ, он старался точно воспроизвести то, что видел или слышал. Верещагину хотелось раскрыть и запечатлеть будничную, прозаическую сторону войны, основываясь на трезвых и глубоко личных наблюдениях.

Подход Сурикова к теме был совсем иным. Поход Ермака в Сибирь, его битва с войсками Кучума для Сурикова прежде всего героический эпос. Каждого участника битвы он воспринимает и видит как бы через призму фольклорных традиций, ярких и выразительных. Ермак для Сурикова — это не только историческая фигура, но и герой народных дум, былин и песен.

* * *

Приступая к работе над картиной «Покорение Сибири», Суриков мог опереться не только на мудрый опыт живописца-историка, автора непревзойденных полотен, но и на огромные, накопленные еще с детских лет, знания Сибири, характеров ее людей, особенностей сибирского пейзажа. Но Суриков постоянно пополнял свои знания.

Собирая материал для картины о Ермаке, художник, не задумываясь, сел в седло, чтобы проехать несколько сот верст. Художник шел пешком по нехоженным местам, плыл на лодке там, где плыл когда-то Ермак. И снова садился на коня. И опять шел пешком. Возникает вопрос: для чего Сурикову понадобилось трудное, не лишенное опасностей путешествие? Ведь событие, которое он думал изобразить, развертывалось на Иртыше, куда можно было попасть, не испытывая особых трудностей и не теряя столько времени?

Сурикову хотелось испытать то, что испытал Ермак и его казаки, проникнуться их психологией землепроходцев, идущих по неизведанным местам.

Подобное путешествие нужно было не столько для картины, сколько для самого художника «Все увидеть, почувствовать самому, ко всему прикоснуться, что хочешь писать», — объяснял он сам свой метод работы.

Из далеких поездок Суриков привозил новые знания о крае и людях, множество зарисовок с натуры. И в каждом штрихе, в каждом мазке, брошенном на бумагу или на холст, жила цепкая, страстно желавшая понять и запечатлеть историческую правду самобытная и яркая, как крестьянское слово, мысль Сурикова.

* * *

Суриков оставил своеобразный путевой дневник — альбомы художника, черновые холсты и рисунки, первоначальные композиционные эскизы к картине «Покорение Сибири», сделанные им в результате путешествий в Сибирь и на Дон.

Зарисовки и эскизы освещают путь творческих исканий Сурикова, путь создания им образов сподвижников Ермака, казаков и татарских воинов — поиски композиции будущей картины.

Рассматривая многочисленные эскизы и этюды, хранящиеся в Третьяковской галерее и Русском музее, мы как бы проникаем в творческую лабораторию художника и мысленно приобщаемся к тем великим трудностям, которые Василий Иванович преодолевал, идя от первых зарисовок к воплощению и завершению своего поистине грандиозного замысла.

Сопоставляя эскизы и этюды с картиной, мы видим также, что и как художник изменил в ходе дальнейшей работы, что оставил почти без изменения, вписывая в картину, и от чего был вынужден отказаться.

Хотя Суриков и задумал свою картину еще в 1889 году, но первый известный нам набросок композиции

датирован 1891 годом. На оборотной стороне наброска Суриков написал: «За Волгой на Каме».

Лето художник с детьми прожил в родном Красноярске, писал этюды и делал композиционные наброски. Он совершил поездку вниз по Енисею, в далекий Туру-ханский край, и там писал этюды с эвенков и остяков. Темпы работы нарастали. Это видно хотя бы из того, что в том же 1891 году Василий Иванович начал поиски натуры для Ермака. Он сделал акварельный этюд крестьянина в валенках и безрукавке, стоящего в позе знаменитого атамана, покорителя Сибири.

Позже он нарисовал сепией голову Ермака, типичное лицо крестьянина, выразительное и простое.

На этом любопытном факте необходимо остановиться.

В своих поисках образа Ермака Суриков шел вразрез с традицией, установившейся в живописи и графике второй половины XIX века.

Живописцы и рисовальщики, угождая дешевым мещанским вкусам, изображали покорителя Сибири в условном слащавом виде, далеко от суровой и неприкрашенной исторической правды. В конце шестидесятых годов модный живописец А. Шарлемань изображает Ермака на вздыбленном коне, в виде Георгия-победоносца. Под копытами коня — убитые татары.

В «Ниве» за 1876 год воспроизведены рисунки Медведева. На этих рисунках Ермак изображен оперным витязем, сидящим на пригорке и рассматривающим взятого в плен татарского царевича. Не менее далек от исторической правды «Ермак» Дмитриева-Оренбургского, раскланивающийся перед Строгановыми.

Героя своей будущей картины Суриков искал не среди отвлеченных и слащавых образов псевдонародных книжек и иллюстраций, а в гуще жизни, среди казаков и крестьян.

Но поиски образа Ермака не являлись для Сурикова самым главным в его подготовительной работе над картиной. Гораздо больше времени, усилий и внимания Суриков уделял поискам образов сподвижников Ермака, его дружине.

В августе 1891 года, возвратившись в Москву, Суриков приступил к работе над большим полотном. В самом конце года он уже писал брату: «Я начал Ермака, картина 8 аршин и 4».

Эта фраза письма Сурикова к брату дает нам возможность судить о том, как продвинулось дело. А дело продвинулось настолько, что Суриков уже установил размеры своей будущей работы. Размер полотна не мог быть установлен случайно: он определялся прежде всего композицией. Отсюда мы можем сделать вывод, что основные черты композиции будущей картины уже были продуманы художником.

Летом 1892 года Суриков вновь отправился в Сибирь. Он остановился в Тобольске и оттуда извещал родных: «Живу теперь в Тобольске, пишу этюды в музее и татар здешних и еще виды Иртыша. Время у меня проходит с пользою. Дня через два уезжаем в Самарово или Сургут, с остяков картины писать».

Затем художник едет в Красноярск и оттуда проезжает в Минусинский край на золотые прииски Кузнецова. Он сообщает родным: «Пишу этюды татар. Написал порядочное количество. Нашел тип для Ермака».

Живя на реке Немире на прииске И. П. Кузнецова, он пишет старого шамана. На полотне не хватило места для руки шамана, в которой он держит палочку; ею он бьет в бубен. Суриков пишет руку, бубен и палочку на другом холсте, боясь положиться на память.

Побывал Василий Иванович в Минусинском музее, где хранилась большая этнографическая коллекция. Суриков подолгу стоял перед предметами материальной

культуры первобытных народов Сибири, делал зарисовки с одежд, сшитых из шкур и украшенных замысловатыми узорами и бисером. Художнику хотелось мысленно проникнуть в тот мир, который существовал в Сибири до прихода Ермака и его дружины. Об этом первобытном мире рассказывали луки и стрелы, хранящиеся в музее, шаманские бубны, плоские лица эвенкийских и остяцких божков, изящные унты на мягкой подошве, длинные «пальмы», которыми охотники срезали в таежной чаще ветви. Суриков умел найти и оценить своеобразную дикую красоту во всех этих предметах быта, уходящего корнями в седую древность; любовно зарисовывал он узоры, стремился передать цветовые оттенки меховых одежд...

Поездка в Минусинский край была чрезвычайно удачной. Суриков привез оттуда множество этюдов, в том числе одну из самых замечательных своих подготовительных работ к картине — этюд «На реке» — для фигуры стоящего в воде стрелка.

В следующем, 1893 году художник долгие дни проводит в Москве у своего холста. Летом он отправляется на Дон писать этюды сподвижников Ермака.

На Дону среди казаков он чувствует себя как казак. Довольный казацкой похвалой за то, что хорошо ездит верхом, он пишет брату: «Ишь, — говорят, еще не служил, а ездит хорошо».

По просьбе Сурикова донские казаки устраивают конные состязания. Он пишет лица, фигуры, большую казачью лодку, которая затем перейдет с этюда в картину. Он пишет казака с поднятой шашкой.

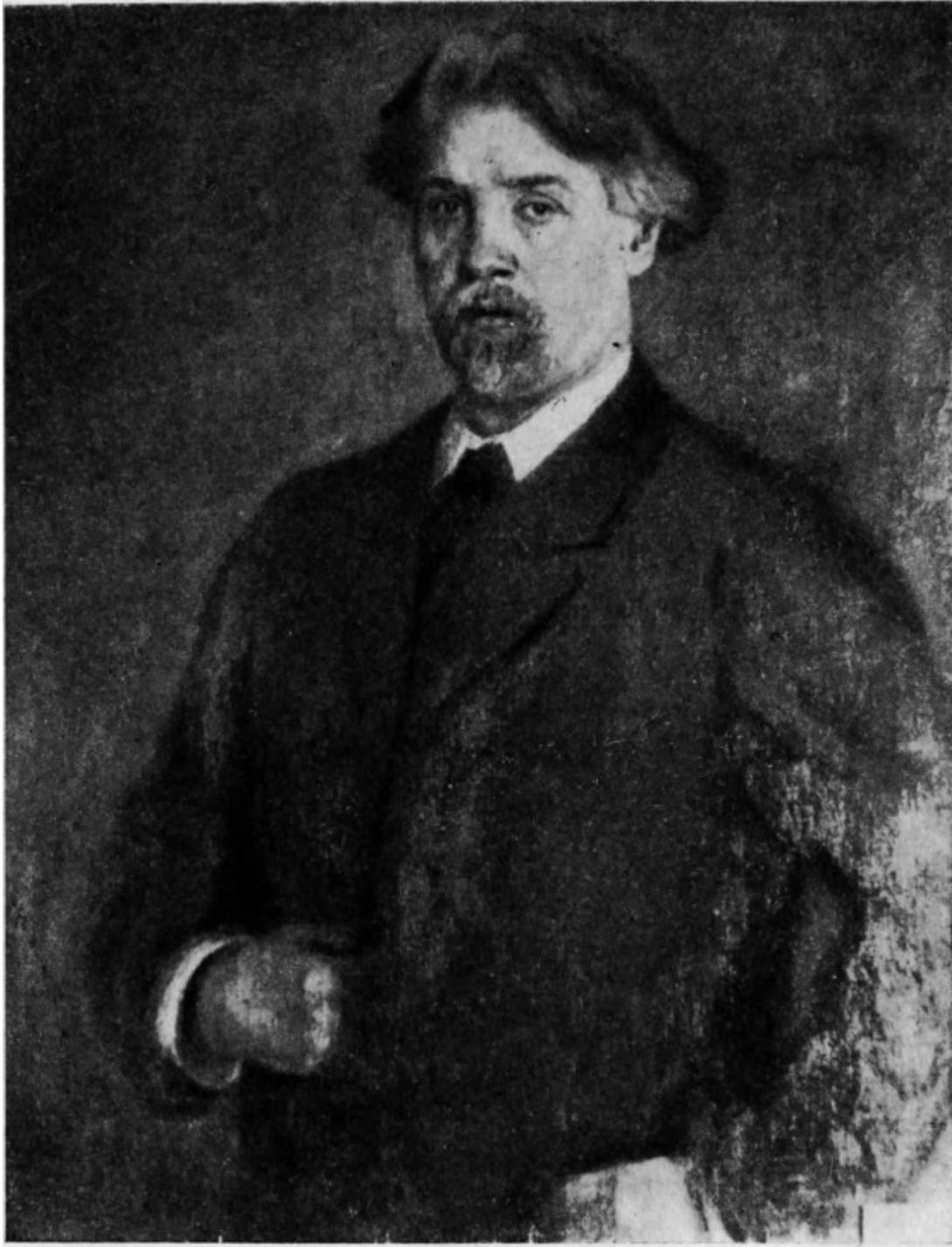
Зарисовывая в альбом лица, пейзажи и бытовые предметы, Василий Иванович одновременно изучал историческую литературу.

В одном из писем к брату он сообщал, что читает историю донских казаков. Суриков писал: «Мы,

сибирские казаки, приходим от них... Душа так и радуется, что мы с тобой роду хорошего...»



В Суриков Казак Кузьма Запорожцев (ГТГ).



В. Суриков Автопортрет.

Эта радость от ощущения личной, биографической, почти семейной связи с героями своего будущего произведения, сподвижниками Ермака и участниками

его героического похода, еще более ярко, чем в письмах, выражена в путевых зарисовках, а также в этюдах к картине, на которых изображены фигуры и лица донских казаков.

С изумительным проникновением во внутренний мир героев своего будущего произведения пишет Суриков этюды казака Дмитрия Сокола, Кузьмы Запорожцева, донского казака, заряжающего ружье. Каждое лицо, каждую фигуру он пишет, стараясь связать увиденное в натуре с идеей, со своим представлением о мужестве, мощи и красоте, ища в современной ему действительности то, что напоминало о Ермаке и его сподвижниках.

Возвратившись с Дона в Москву, Суриков сообщает родным в Красноярск: «Я написал много этюдов, все лица характерные. Дон сильно напоминает местности сибирские. Нашел для Ермака и его есаулов натуру для картины».

Не меньше внимания, чем Ермаку и его казакам, Суриков уделяет Кучуму и его войску.

Лето 1894 года он проводит опять в Сибири, на этот раз в родном Красноярске. Он пишет всадника-татарина, стреляющего казака в шашке, казака с ружьем...

Осуществляя свой грандиозный замысел, Суриков не только затрачивает много времени и усилий на поиски композиции, но с неменьшей энергией и страстью ищет нужный колорит, основную красочную гамму будущей картины.

В ранних эскизах к картине «Покорение Сибири» красочная гамма еще очень далека от того сумрачного, так хорошо выражающего существо замысла, колорита, которым мы восхищаемся, рассматривая полотно, висящее в суриковском зале Русского музея.

В Киевском музее хранится эскиз, в котором преобладают голубые и желтовато-пепельные тона.

Группировка казачьего войска на этом эскизе только намечена и еще не вполне определилась.

На другом, тоже раннем эскизе, сделанном карандашом и тушью на листе бумаги, сравнительно мало движения. Ермак почти не виден за толпой казаков. В этом эскизе есть лишние фигуры, впоследствии отодвинутые художником на второй план.

Следующей ступенью к осуществлению замысла был эскиз, хранящийся в Русском музее. Он сделан на бумаге карандашом и акварелью. В этом эскизе, художник уделяет много внимания композиции. Он по нескольку раз меняет соотношение людских масс, компоует толпу. Лист подклеен с трех сторон. Суриков продолжает и напряженные поиски колорита, меняет красочные пятна, прибегает к зеленому цвету, чтобы изобразить обрывистый берег и стены татарского города. Ермака еще не загораживает от зрителя группа казаков. Знамена едва намечены.

В другом эскизе из собрания Русского музея, сделанном также карандашом и акварелью, художник настойчиво продолжает композиционные поиски. Композиция на этом эскизе более растянута по горизонтали. Обрывистый берег только слегка намечен. Фигуры казаков набросаны схематично, без красок, за исключением стрелка в зеленом бешмете, лежащего в лодке. Этот красочный образ, очевидно полюбившийся художнику, почти без изменения переходил с одного эскиза на другой.

Следующий эскиз по своему красочному звучанию и композиции очень близок к картине. Группировка обеих войск — казаков и татар — окончательно определилась. Движение передано с большой выразительностью и силой. Пейзаж — сумрачные воды Иртыша, берег, небо — дан так же, как в картине. Только фигура Ермака еще видна вся и знамена не так велики, как в окончательном варианте.

Один за другим эскизы и этюды Постепенно приводят нас к осуществленному замыслу, к замечательной картине «Покорение Сибири».

Собрав огромный материал, тщательно продумав каждый образ, разработав композицию, найдя красочную гамму, Суриков постепенно заполняет обе «стороны» картины, оба сражающихся лагеря.

Любопытно, что «татарскую сторону» художник воплотил на полотне раньше, чем казачью. «Татарская группа» опиралась на материал, собранный художником в Сибири; для «казачьей группы» сибирского материалу не хватило, и осуществить свой замысел Суриков смог только после большой подготовительной работы, проделанной на Дону.

Этюды и композиционные эскизы к картине «Покорение Сибири» — это своеобразный исторический памятник, свидетельствующий о гигантском труде Сурикова, предшествующем и сопутствующем его работе над полотном, собравшим, как в фокусе, и слившим в дивное единство столько разрозненных фрагментов, образов, этюдов и зарисовок.

* * *

Репин и Суриков. Эти два великих имени не случайно произносятся вместе. При всем большом различии между этими двумя художниками есть и сходство: гениальное живописное и композиционное мастерство, высокая идейность и патриотизм, близость к народным взглядам на мир и на искусство и прежде всего реализм, ни с чем не сравнимое знание жизни русских людей, понимание характеров и быта.

Каждая новая картина Ильи Ефимовича Репина (1844–1930) воспринималась русской интеллигенцией, всеми передовыми и прогрессивными людьми как

огромное событие в истории русской и мировой культуры, как победа реалистического искусства. Разумеется, такое отношение к искусству Репина самых широких слоев демократической интеллигенции было вызвано не только смелой тематикой Репина, тем, что он изображал народ и революционеров, — это делали и другие художники-демократы, например Ярошенко. Широкую популярность среди демократической интеллигенции Репин завоевал необычайной силой и правдивостью своих образов, самобытностью и оригинальностью замыслов, величию и простотой воплощения всегда глубоких и демократических идей. С небывалой в изобразительном искусстве силой раскрывал он внутренний духовный мир своих современников. Репин совмещал в своем творчестве психологическую остроту с неподражаемым умением передавать и внешнюю, вещественную, материальную сторону действительности, эпический размах с тонким лирическим переживанием. В картине «Не ждали» Репин почти чеховскими приемами воссоздает психологическую атмосферу дома и семьи, когда нежданно-негаданно в комнату входит возвратившийся из далекой ссылки муж и отец. В репинских «Запорожцах» звучит гоголевский смех. Своею мощью, красочным звучанием эта картина напоминает «Тараса Бульбу».

Репинская живопись поражает необычайным богатством, многосторонностью, разнообразием сюжетов, тем, изобразительных приемов и средств. Из всех современников Репина только Суриков мог сравниться с ним самобытностью, глубиной замыслов, и идей, мощью характеров, богатством и разнообразием палитры.

Картины Репина были подлинным откровением, глубоким раскрытием действительности и постижением быта, нравов, характеров, типов современной им эпохи.

И. Н. Крамской писал В. В. Стасову:

«Репин обладает способностью сделать русского мужика именно таким, каким он есть... Даже у Перова мужик более легок весом, чем он есть в действительности; только у Репина он такой же могучий, как он есть на самом деле».

Эти замечательные по своей наблюдательности и точности слова Крамского о Репине могут помочь глубже понять особенности некоторых образов Сурикова.

Эскизы и эпизоды к картине «Покорение Сибири» дают подлинное представление о народных характерах и типах, таких же могучих, «как на самом деле».

Суриков, в сущности, делал то же самое, что Репин и многие передвижники, но другими средствами. Изображая прошлое, он глядел в будущее. Отметая все временное, отжившее, он утверждал то, что свойственно русскому народу, творившему историю, — величие суровых характеров и замечательных дел простых русских людей.

* * *

Длительные поездки необычайно обогащали опыт художника. Перед ним раскрывалась жизнь, нравы, характеры, судьбы людей. Во время длинного пути в Сибирь Суриков встречал не только «натуру», прототипов будущих полотен, но и тех людей, для которых он писал. О них Суриков не забывал никогда. Отзыв о его работах простого, не искушенного в живописи зрителя был для него не менее дорог, чем отзыв квалифицированного критика, знатока. И особенно радостно было Сурикову познакомиться с людьми, которые знали и ценили его картины, в пути, вдали от культурных центров, где-нибудь в глуши.

Однажды Суриков в таежной сибирской деревушке встретился с высланной учительницей. Эта встреча запомнилась художнику на всю жизнь.

«Ехал по настоящей пустыне, — рассказывал он много лет спустя. — Доехал до реки, где, говорили, пароход ходит. Деревушка — несколько изб. Холодно, сыро. «Где, спрашиваю, переночевать да попить хоть чаю?» Ни у кого ничего нет. «Вот, говорят, учительница ссыльная живет, у нее, может, найдете». Стучусь к ней. «Пустите, говорю, обогреться да хоть чайку согреть». — «А вы кто?» — «Суриков, говорю, художник». Как всплеснет она руками. «Боярыня, говорит, Морозова? Казнь стрельцов?» — «Да, говорю, казнил я стрельцов». — «Да как же это так, и здесь?» — «Да так, говорю, и тут как тут». Бросилась она топить печь, мед, хлеб поставила, а сама и говорить не может от волнения. Понял и я ее и тоже вначале молчал. А потом за чаем как разговорились, как начала она расспрашивать, просит: «Говорите все: и какие дома в Петербурге и в Москве, и как улицы называются, и кто жив и кто умер. Я, говорит, ничего не слышу и ничего не вижу. Живу за тысячи верст от центров, от жизни». Спать не пришлось: проговорили мы до утра. Утром подошел пароход. Сел я на него, а она, завернувшись в теплую шаль, провожала меня на пристань. Пароход отошел, утро серое, холодное, сибирское. Отъехали далеко-далеко, а она, чуть видно, все стоит и стоит одна на пристани».

* * *

Но вот позади трудный и долгий путь по Сибири, дни напряженных исканий. Суриков снова в Москве, у своего холста.

Что делать с такой огромной картиной? Как распорядиться с полотном в крошечной квартирке на Долгоруковской улице? Приходится закатывать высохшие края картины в трубку, а чтобы увидеть все полотно, воспринять целое, нужно ставить картину по диагонали — мешают стены. Пришлось на время переселиться в просторный запасный зал Исторического музея...

Хотя картина еще не вполне закончена, Сурикову хотелось узнать о ней мнение зрителей. Он показывает картину казакам и чрезвычайно доволен тем, что «казачьи типы казаки, которые у меня были в мастерской, признают за свои».

Суриков показывает «Ермака» лучшему знатоку Сибири, знаменитому путешественнику Потанину, начальнику Оружейной палаты графу Коморовскому, историку русского быта И. Е. Забелину, доктору Семидалову, военным, и «все они признали, — пишет Суриков брату, — что «Ермак» у меня удался, «не говоря уже о других фигурах».

Он показывает картину друзьям-художникам.

М. В. Нестеров в своих воспоминаниях рассказал потом об этом первом знакомстве с картиной:

«Я пошел в Исторический музей, где тогда устроился Василий Иванович в одной из запасных неоконченных зал, отгородив себя дощатой дверью, которая замыкалась на большой висячий замок. Стучу в дощатую дверь. — «Войдите». Вхожу и вижу что-то длинное, узкое... Меня направляет Василий Иванович в угол, и когда место найдено, мне разрешается смотреть. Сам стоит слева, замер, ни слова, ни звука. Смотрю долго, переживаю события со всем вниманием и полнотой чувства, мне доступной, чувствую, слева, что делается с автором, положившим душу, талант и годы на создание того, что сейчас передо мной развернулось со всей силой грозного момента, — чувствую, что с каждой

минутой я больше и больше приобщаюсь, становлюсь если не соучастником, то свидетелем огромной человеческой драмы... Вглядываюсь, вижу Ермака... Чем я больше смотрел на Ермака, тем значительнее он мне казался как в живописи, так и по трагическому смыслу своему... Он отвечал на все мои чувства... Повеселел Василий Иванович».

Сведения о том, что Суриков работает над огромной картиной, в которой изображает битву за Сибирь между казаками Ермака и татарским войском хана Кучума, проникают в печать. В газете «Русские ведомости» появляется статья с описанием новой картины Сурикова.

Предприимчивая издательница журнала «Север» Ремезова приобрела право на литографское воспроизведение картины «Покорение Сибири», и уже в декабре 1895 года подписчики получили цветную литографию с новой работы Сурикова.

Суриков всегда был самым строгим судьей своих собственных картин. Уже в то время, когда раздавались многочисленные похвалы ценителей и знатоков, художник с тревогой писал брату: «Завтра принесут раму. Стоит она сто рублей. Не знаю, как будет итти к картине. Все, кто видел картину, всех она поражает, а судьба, которая ее ожидает, мне неизвестна...»

* * *

Как это почти всегда и бывало, большинство рецензентов и обозревателей не приняло новой замечательной картины Сурикова и не сумело дать ей правильную оценку.

Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть февральские, мартовские и апрельские номера петербургских газет за 1895 год. Критикам и рецензентам не понравились ни композиция, ни

колорит, ни образы казаков и сибирских туземцев. Некто О — щев писал в «Новом времени»: «Огромная картина В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» производит своим колоритом крайне тяжелое, гнетущее впечатление».

Ему вторит рецензент из «Петербургских ведомостей»: «В красках преобладает какая-то анилиновая чернильность вперемежку с рыжими тонами, господствующими в общем пятне и неприятно действующими на глаз».

Но все эти детали — частности. Рецензентам и критикам не понравилось главное — реализм Сурикова, его приверженность к суровой, неприглаженной исторической правде.

Демократические и передовые зрители сразу и высоко оценили замечательную картину Сурикова. Как раз в те дни, когда буржуазные газеты «Новое время», «Русские ведомости», «Новости» упрекали Сурикова за то, что он изображал «азиатских варваров» в их «мешковатых одеждах», русские демократические художники-передвижники на специально устроенном обеде встретили Сурикова аплодисментами, Репин в своей мастерской и его ученики поздравляли Василия Ивановича с замечательным достижением.

Репин писал о «Ермаке»:

«Впечатление от картины так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка. Все это уходит как никчемное: зритель ошеломлен этой невидальщиной. Воображение его потрясено...»

Любопытно, что картина по просьбе Сурикова была показана простым людям, солдатам и рядовым казакам.

Как отнеслись солдаты и казаки к картине об их славных предках, можно судить по письму самого Сурикова, посланному 24 февраля 1895 года родным в Красноярск: «Были при мне уральские казаки, и все они

в восторге, а потом придут донские, Атаманского полка и прочие уж без меня, а я всем им объяснял картину, а в Москве я ее показывал донцам».

Суриков был глубоко тронут отзывами солдат и казаков о своей работе.

XII. «ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ»

Годы глубокого душевного кризиса, пережитого Суриковым после смерти жены и в период жизни в Сибири, образуют рубеж, отчетливо разделивший его творчество на два последовательных этапа; они, правда, тесно связаны между собой, но все же существенно различаются по общим творческим принципам и по основной исторической проблематике.

По одну сторону рубежа остаются «Утро стрелецкой казни», «Меньшиков в Березове» и «Боярыня Морозова», по другую складывается новый цикл: «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» и «Разин». Между этими двумя циклами, разделяя и соединяя их, стоит картина «Взятие снежного городка», примыкающая по принципам художественного решения к ранним работам, а по содержанию более близкая к позднему творчеству Сурикова.

Тема народа объединяет оба цикла. Но в ранних картинах народная стихия показана в ее внутренних противоречиях, и основу сюжета составляет трагический конфликт. Во второй период своего творчества Суриков останавливается на таких темах, где русский народ выступает как единая нераздельная сила, без внутреннего раскола, без видимых конфликтов. В первом цикле преобладают черты трагедии, во втором — эпоса. Изменения в содержании обуславливают и новую художественную форму: в трех последних картинах отчетливо выражена тенденция к монументальности.

Говорить о переломе в творчестве Сурикова следует, однакоже, лишь с большой осторожностью. Перелома в смысле резких перемен и разрыва со старым здесь, в

сущности, не было. В развитии Сурикова все органично. Его облик как художника и как человека отмечен поразительной цельностью, — недаром Сурикова называли монолитным.

Эпические черты присущи уже ранним картинам художника, а трагическое звучание свойственно всем суриковским темам, кроме, быть может, только «Взятия снежного городка». Различие между этапами сводится лишь к перестановке акцентов. То, что казалось художнику самым значительным в период создания «Утра стрелецкой казни» и «Боярыни Морозовой», заняло второстепенное место в его поздних вещах, а эпические черты, возникшие еще в его раннем творчестве, развились в законченную систему в «Покорении Сибири Ермаком» и «Переходе Суворова через Альпы». Но этой перестановки акцентов оказалось достаточно, чтобы создать новое качество.

Впервые после Иванова в русском искусстве была поставлена проблема монументальной живописи. «Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, — писал Иванов почти накануне смерти. — Это уже много и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец».

Развитие русского реалистического искусства во второй половине XIX века неизмеримо расширило возможности монументального стиля. Суриков осуществил то, о чем Иванов мог только мечтать. Суриков пошел дальше по тому пути, который был намечен Ивановым, и связал монументальную живопись с русской темой и национальными образами. Но и Суриков опередил свою эпоху. Его новаторство не было оценено современниками. В дореволюционном искусствоведении прочно установился взгляд, согласно которому творчество Сурикова, достигнув своей

вершины в «Боярыне Морозовой», в дальнейшем неуклонно шло на спад.

Только в советскую эпоху поздний период творчества Сурикова был, наконец, оценен по достоинству.

Чем же обуславливались изменения в Творческой системе Сурикова?

Сам художник косвенным образом дал ответ на этот вопрос, указав, что он перешел «от драм к большой жизнерадостности» и почувствовал «необычайную силу духа» после того, как непосредственно прикоснулся к жизни народа в период пребывания в Сибири на рубеже девяностых годов. Эпические начала, свойственные народному художественному сознанию, именно с этого времени с особенной силой зазвучали в творчестве Сурикова. Из глубокого душевного кризиса он вышел внутренне окрепшим, и еще теснее, еще неразрывнее стала его связь с народом. Но было бы ошибкой объяснять перемены в творчестве Сурикова лишь фактами его личной биографии. В судьбе большого художника личное неотделимо от общественного. Понять развитие живописи Сурикова можно, лишь поставив ее в связь с проблемами русской общественной жизни.

Девяностые годы занимают особое место в истории русской общественности. На историческую арену вышел «человек будущего в России — рабочий», представитель всего трудящегося и эксплуатируемого населения Российской империи.

В политической борьбе семидесятых-восьмидесятых годов уже показавший примеры высокой организованности, пролетариат осознал себя как историческую силу. К 1895 году Владимир Ильич Ленин относит начало третьего, пролетарского этапа в русском освободительном движении. Важнейшим событием этого года было возникновение основанного Лениным «Союза

борьбы за освобождение рабочего класса», соединившего марксизм с рабочим движением. Марксизм нанес окончательный удар народнической идеологии, которая уже с восьмидесятых годов вырождалась в «пошлый мещанский радикализм»^[53]. Суриков далеко стоял от революционных кругов и, конечно, не был марксистом, но он был большим и чутким художником, и его творчество стихийно отразило сдвиги в жизни народа.

Сквозь все свое творчество Суриков пронес лучшие просветительские традиции передвижничества, неизменно сохраняя и развивая принципы реалистического, идейно-содержательного и обращенного к народу искусства. Глубокое знание жизни и гениальное историческое чутье предохранили Сурикова от заблуждений поздней, зараженной народничеством, передвижнической эстетики. Движущую силу истории он видел не в одиноких «критически мыслящих личностях», а в народе; проповедь «малых дел», приведшая в сфере искусства к снижению идейного уровня произведений, появлявшихся на передвижных выставках, не повлияла на Сурикова. Советское искусствоведение не раз указывало, что Суриков преодолевал старую народническую идеологию и в понимании истории и в сфере эстетики. В ту пору, когда в творчестве некоторых передвижников явственно обнаружился упадок социального содержания, когда тематика многих передвижнических картин не поднималась до прежнего идейно-художественного уровня, Суриков опережает свое время и ставит в своих произведениях проблему народного эпического и монументального искусства.

Тема суворовских походов закономерно входит в круг эпических замыслов Сурикова. С именем великого полководца связана слава русского народа. Художника

привлек и чистый моральный облик Суворова, его прямота и простота, его безграничная любовь к России. Суворов был в глазах великого патриота Сурикова таким же народным и национальным героем, как Ермак и Разин. Суворов неотделим от народа, от солдатской массы, которую Суриков сделал главным действующим лицом своей картины.

Ее сюжетом послужил один из самых прославленных и героических эпизодов русской военной истории.

В 1799 году Александр Васильевич Суворов стоял во главе соединенных русско-австрийских армий, воевавших с войсками французской Директории.

Вначале ареной войны были оккупированные французами области северной Италии. Позднее, после блестящих побед над французами, Суворов с 22-тысячным отрядом двинулся в Швейцарию на соединение с русским корпусом Римского-Корсакова, который находился там и, в сущности, был брошен союзниками на произвол судьбы.

Беспримерно трудный горный путь был пройден с боями. Русские форсировали Урзернский проход, Чортов мост и добрались до Люцернского озера. Но тут выяснилось, что Суворов обманут своими союзниками-австрийцами: дороги вдоль озера не было.

Вместо того чтобы вернуться назад и выбрать иной маршрут, полководец принял смелое решение: он повел свой отряд вперед, через горный проход Росшток, по охотничьим тропам, где никогда не проходили войска. Русским пришлось побеждать не только врагов, но и самую природу.

Выйдя в Муттенскую долину, Суворов узнал, что корпус Римского-Корсакова разбит французами. Суворовский отряд оказался в окружении, без продовольствия и без пушек. Французы со дня на день ждали капитуляции Суворова. Но великий полководец и не думал капитулировать. Он снова пошел в горы и

вышел из Швейцарии через хребет Панике, не только задержав, но и обратив в бегство атакующих французов.

До нас не дошло указаний на исторические источники, использованные Суриковым. Вероятно, он знал «Историю Суворова», написанную Н. Полевым (СПБ., 1843), документы, опубликованные в книге «Собрание писем и анекдотов, относящихся до жизни Александра Васильевича князя Италийского графа Суворова-Рымникского, в коих изображается истинный дух и характер сего героя» (М., 1814) и «Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов» Д. Н. Бантыш-Каменского (СПБ., 1840). В последней книге он мог прочесть описание альпийского перехода, сделанное самим Суворовым в донесении императору Павлу 3 октября 1799 года:

«На каждом шаге в этом царстве ужаса зияющие пропасти представляли отверстые и поглотить готовые гробы смерти. Дремучие, мрачные ночи, непрерывно ударяющие громаы, лиющиеся дожди и густой туман облаков, при шумных водопадах, с камнями с вершин низвергавшихся, увеличивали трепет. Там явилась зрению нашему гора Сен-Готард, этот величающийся колосс гор, ниже хребтов которого громоносные тучи и облака плавают, и другая, уподобляющаяся ей, Фогельсберг. Все опасности, все трудности были преодолены, и при таковой борьбе со всеми стихиями неприятель, гнездившийся в ущельях и в неприступных, выгоднейших местоположениях, не мог противостоять храбрости воинов, явившихся неожиданно на этом новом театре: он всюду прогнан. Войска вашего императорского величества прошли через темную горную пещеру Урзерн-Лох, заняли мост, удивительною игрой природы из двух гор сооруженный и проименованный Тейфельсбрике^[54]. Оный разрушен неприятелем; но это не остановило победителей, они связывают доски шарфами офицеров; бегут по этим

доскам, спускаются с вершин в бездны и, достигая врага, поражают его всюду. Напоследок надлежало восходить на снежную гору Биншнер-Берг, скалистой крутизной все прочие превышающую; утопая в скользкой грязи, должно было подыматься против и посреди водопада, низвергавшегося с ревом и низрывавшего с яростию страшные камни, снежные и земляные глыбы, на которых много людей с лошадьми с величайшим стремлением летели в преисподние пучины, где многие убивались, а многие спасались. Всякое изложение недостаточно к изображению сей картины во всем ее ужасе».

Суриков изобразил спуск русской армии с хребта Панике 26 сентября 1799 года. Этот день стал знаменательным, ибо им завершился легендарный суворовский переход.

Утром войска начали спускаться с гор. Резкий ветер сдул снег и обнажил ледяную кору, сгладившую все неровности почвы. По ледяным скатам солдаты съезжали сидя или на спине. Суворов ехал на одной из немногих уцелевших лошадей и веселой шуткой старался ободрить измученных солдат.

Один из биографов полководца рассказывает (в другой связи), как однажды, заметив группу усталых и измученных гренадер, уныло сидящих в стороне от проходящего отряда, Суворов подъехал к ним и неожиданно запел песню:

Что девушка плачет,
Что с красной случилось...

И седоусые гренадеры, которых называли «девушками», не могли удержаться от смеха, вернувшему им утраченную бодрость. Суриков использовал эту деталь для своей картины..

Горный пейзаж, написанный Суриковым, суров и величествен. Здесь, как и в «Покорении Сибири Ермаком», «две стихии встречаются»: грозная стихия природы и непобедимая народная стихия. «Главное в картине — движение. Храбрость беззаветная. Покорные слову полководца идут», — говорил о картине сам Суриков. Солдатская масса подобно лавине пронесется по горному склону. Ни в одной из ранних картин Суриков не передавал с такой силой единство толпы. Нигде, даже в «Боярыне Морозовой», не выражен так ясно мотив движения. Суворов тесно примкнут к солдатской толпе и, как Ермак в «Покорении Сибири», составляет с ней одно целое. Но, как всегда у Сурикова, толпа не безлика, а состоит из живых и разнообразных людей с сильными, выразительно переданными характерами: с отчаянной решимостью бросается в пропасть смуглый гренадер на первом плане картины, веселым и беззаботным смехом отвечает на суворовскую шутку молодой солдат в красном мундире, напряженной мыслью освещено лицо старого георгиевского кавалера в синем плаще...

Работа над «Переходом Суворова через Альпы» затянулась почти на пять лет. Первый карандашный эскиз композиции был сделан в 1895 году, вскоре после окончания «Покорения Сибири Ермаком». В деталях этот эскиз еще очень далек от окончательного варианта. В нем иные ритмы, иначе решен пейзаж, иначе сгруппированы людские массы и нет стремительного движения, которым определяется центральный мотив картины. Но характерное единство толпы, ощущение ее как монолитного целого найдено уже в первом эскизе.

За ним последовали многочисленные натурные этюды. Суриков по своему обычаю «допрашивает вещи» и с удовлетворением отмечает в одном из писем, что достал в Петербурге подлинные мундиры павловских солдат. Важнее вещей были живые люди, и Суриков

нарочно отправился в Сибирь, чтобы среди доживающих там свой век николаевских солдат найти интересующие его типы. Вплоть до 1898 года продолжалась работа над отдельными образами, создавались варианты, акварельные и карандашные эскизы голов, изменялось выражение лиц, перерабатывались характеры.

Много времени и труда взяли поиски образа Суворова. В работе над главной фигурой творческий метод Сурикова выступает не менее явственно, чем в переработке натуральных этюдов к «Утру стрелецкой казни».

В Русском музее хранится рисунок, изображающий Суворова верхом на лошади, в фас, с лицом, обращенным на зрителя. В той же позе Суворов представлен и в карандашном наброске композиции. Таков, по-видимому, был первый замысел. Разрабатывая его, Суриков написал настоящий погрудный портрет Суворова в фельдмаршальском мундире и орденах. В этом портрете использованы в переработанном виде некоторые дошедшие до нас изображения полководца, главным образом известная гравюра Н. И. Уткина с портрета, написанного с натуры немецким художником И. Г. Шмидтом в 1800 году. Трудно признать суриковскую реконструкцию удачной. Правда, художник добился сходства и сумел одушевить дыханием жизни этот «компилятивный» образ, но не смог выразить в нем содержание, соответствующее замыслу картины. «Суворов в фельдмаршальском мундире» лишен, той стремительной энергии и оживленной веселости, которая так характерна для его облика.

Чтобы показать Суворова как народного героя, нужно было и натуру для него найти в самой народной массе. От изучения исторических документов Суриков обратился к живой действительности.

«Суворов у меня с одного казачьего офицера написан. Он и теперь еще жив: ему под девяносто

лет», — говорил он Волошину.

Этюд головы этого старика, написанный в Красноярске в 1898 году, действительно дал Сурикову то, чего недоставало официальным, парадным портретам Суворова. В выражении типично русского, простонародного лица есть веселое оживление и несокрушимая стремительность и вместе с тем какая-то особенная, глубокая, старческая мудрость. Сурикову оставалось только придать старому красноярскому казаку сходство с внешним обликом Суворова.



В. Суриков. «Степан Разин» (ГРМ)



В. Суриков. Голова Разина (рисунок) (ГРМ).

Решающие изменения в композиции картины возникли в период работы над пейзажем. Чтобы проникнуться духом суворовских походов, Суриков в 1897 году отправился в Швейцарию. Горная природа произвела на него грандиозное впечатление. «Льды, брат, страшной высоты. Потом вдруг слышно, как из пушки выпалит, что значит какая-нибудь глыба рассыпалась. Это бесконечное», — писал он брату.

Художник хотел сам пережить то, что предстояло изобразить в картине. «Верхние тихо едут, средние поскорее, а нижние совсем летят вниз, — рассказывал он впоследствии. — Эту гамму выискать надо, было. Около Интерлакена сам по снегу скатывался с гор,

проверял. Сперва тихо едешь, под ногами снег кучами сгребается. Потом — прямо летишь, дух перехватывает». Эта выисканная гамма движения, построенного по излюбленной Суриковым диагонали, определила композицию «Перехода через Альпы».

Разумеется, решение и здесь пришло не сразу. В рабочем альбоме Сурикова наряду с карандашными набросками снежных вершин, горных склонов, скал и уступов, подобных тем, с которых спускались суворовские солдаты, есть и эскизы будущей композиции, изображающие спуск отряда по уходящей в пропасть крутизне. На одном из рисунков намечено движение солдатской массы по слегка круглящейся диагонали, которая впоследствии перешла в картину. На другом рисунке подчеркнут стремительный наклон самой горы, и лишь отдельные фигуры намечены там и сям на отвесной плоскости горного склона.

В эскизе масляными красками, хранящемся в Третьяковской галерее, уже есть ощущение бурной лавины, неудержимо несущейся в пропасть, как горный поток. Фигуры и отдельные образы еще совсем не разработаны, и спускающийся с юры отряд показан, как сплошная монолитная масса, в которой светлыми бликами намечены будущие членения и группы.

Но и в этом эскизе нет того движения, которое впоследствии определило собою композицию. Суриков, как и всегда, решал основные ритмы своей картины не в эскизах, а на большом холсте, где под красочным слоем скрыты нанесенные углем большие стремительные линии, вероятно не раз переработанные и перестроенные художником в период окончательного оформления «Перехода Суворову через Альпы».

Немалое значение в разработке замысла имели написанные и нарисованные с натуры этюды гор. В швейцарском альбоме Сурикова есть замечательный по силе и точности пейзажного образа рисунок горы

Веттер-горн, с ее слоистыми скалами и отвесными склонами, с облаками, которые плавают ниже ее вершины. От этих грандиозных впечатлений идет и пейзаж в картине. С натуры взят и ее колорит, суровый, темный и мрачный, колорит раннего снежного утра, рассвета в горах.

Все элементы, составляющие «Переход Суворова через Альпы», разработаны с той же любовью к жизни, с тем же исканием правды, с той же реалистической точностью, какая всегда отличала Сурикова. От начала и до самого конца своего творческого пути он был великим реалистом.

Но средства художественного выражения, которыми он пользовался, создавая «Переход Суворова через Альпы», существенно отличаются от изобразительного языка его ранних картин.

По цвету «Суворов» почти монохромен. Вся его гамма строится на сочетании темнолиловых, зеленоватых и синих тонов пейзажа и солдатских плащей, среди которых поблескивают золотом кивера, барабаны и пушки. Как не похожа эта гамма на колорит многоцветной, сияющей красками картины «Боярыня Морозова»!

Так же отлична и композиция «Перехода Суворова через Альпы». В «Боярыне Морозовой» наряду с основной композиционной диагональю настойчиво выступают и другие разнообразные пространственные мотивы, уводящие взор зрителя в глубину картины. В «Суворове» глубины почти нет. Отвесная стена горы Панике образует плоскость, замыкающую пространство, и стремительное движение, охватившее людские массы, подчинено одному, точно и безошибочно выбранному направлению. Отсюда рождается необычайное, еще небывалое у Сурикова ощущение цельности образа и единства всей картины, в которой все подчинено одной

мысли, одному движению, одному чувству: «Храбрость беззаветная.

Покорные слову полководца, идут».

* * *

Ни одна из картин Сурикова не вызвала таких противоречивых суждений, как «Переход Суворова через Альпы». Большинство критиков резко протестовало против этой картины и даже видело в ней «несомненный признак упадка замечательного дарования», а защитники обнаружили в том лагере, где Суриков менее всего желал бы их найти. Появление картины на XXVII передвижной выставке совпало с официальными празднованиями столетия швейцарского похода. Пользуясь этим случайным совпадением, реакционные правительственные газеты пытались приписать Сурикову «верноподданнические» намерения. Сотрудникам этих газет было непонятно, что, показав Суворова как народного героя, Суриков разрушал слащавую и лживую легенду о Суворове как «царском слуге» и сусальном «отце-командире».

А нападки на картину шли и из среды самых близких Сурикову людей.

Композитор С. И. Танеев записал в своем дневнике 5 марта 1899 года: «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, а этому Сурикову (Л. Н. при этом выругался) все равно».

Упреки Толстого имеют важное принципиальное значение. Дело здесь не только в том, что убеждения двух великих художников были различны: Толстой не верил в возможность управлять массами и прославил Кутузова за его стремление подчиниться стихийным силам, а у Сурикова солдаты, «покорные слову полководца, идут». Суриковская точка зрения должна была, конечно, вызвать протест Толстого, но смысл его замечаний в другом. Материал литературы развертывается во времени и допускает такое количество деталей, которое немыслимо в изобразительном искусстве. Живопись по самой своей природе вынуждена сконцентрировать все действие в одном-единственном мгновении и обобщает подробности, извлекая из них самое важное, существенное и типичное. Если бы Суриков исправил «ошибки», указанные ему Толстым, то картина стала бы изображением единичного эпизода, не смогла бы выразить то содержание, которое вложил в нее художник. За мелкими «неправдами» Сурикова Толстой не заметил общей большой правды. Толстому было чуждо былинопесенное, эпическое начало, пронизывающее суриковскую картину. Ведь в народном эпосе правда и красота едины. Поэтому Суриков и ответил на упреки Толстого: «так красивее». «Толстой очень против был», — иронически рассказывал он впоследствии.

Разочарованный во взглядах критики, которая — в обоих своих лагерях — проявила непонимание картины,

Суриков обратился к тому судье, который был в его глазах выше и значительнее всех — к народу.

«Будьте так добры, исходатайствуйте позволение посмотреть гвардейским солдатам и казакам моего «Суворова», — писал он одному из своих влиятельных знакомых. — Они в прошлый раз смотрели «Ермака» ежедневно...»

Создав образ народного героя, прославив героизм и мужество русского народа, он знал, что найдет в народе справедливую и верную оценку своему труду.

XIII. «СТЕПАН РАЗИН»

24 декабря 1887 года Т. Л. Толстая писала Репину: «Суриков поселился около нас, и мы видимся довольно часто. Он задумал картину, но она у него так разрослась, что не помещается у него в комнате, и поэтому он не может выполнить ее и на всю зиму обречен на портреты и этюды... Сюжет своей картины Суриков не рассказывает, только говорит, что пишет человека, которого всякий десятилетний ребенок знает».

Только спустя много лет современники Т. Л. Толстой и Репина узнали, кого в своей тесной комнате писал Суриков, кто был тот человек, «которого всякий десятилетний ребенок знает». Картина «Степан Разин» появилась на передвижной выставке в 1906 году.

От первого наброска до завершения художником работы над картиной прошло два десятилетия. Василий Иванович побывал и на Каме, и на Волге, и на Дону, и в Сибири, упорно ища натуру. На одни поиски натуры ушло почти шесть лет, и эти шесть лет — только подготовительный этап, за которым последовала дальнейшая работа над картиной.

Суриков сделал множество подготовительных этюдов к картине. Сравнивая свои наброски с величественной природой, с раздольем самой Волги, не удовлетворенный своей работой, художник снова и снова искал те изобразительные средства, которые могли бы передать широкую водную гладь, вечернее небо над безграничными просторами могучей русской реки. Снова и снова он переписывал ковер, постланный на дно лодки, фигуры гребцов, седло, на которое опирается Разин... Художник то и дело пересаживал свои персонажи и, наконец, выделил фигуру атамана:

оставил Степана Разина, как выразился один из суриковских биографов, «наедине со своими думами».

Собирая исторические материалы и ища натуру для образа Разина и казаков, Суриков одновременно изучал фольклор — народные песни и сказания о крестьянском вожде. Таких песен существовало множество в народе. Фольклористы записали их в разных губерниях обширной Российской империи. Эпические песни, в течение двух столетий переходившие из поколения в поколение, во всем величии отразили образ Разина и его сподвижников. Подлинно исторические черты крестьянского вождя и его соратников слились в песне с фольклорно-сказочными представлениями о том, каким должен быть эпический герой.

*Ты взойди, взойди, красно солнышко,
Над горой взойди, над высокою,
Над дубравушкой, над зеленою,
Над урочищем доброго молодца,
Что Степана свет Тимофеича.
По прозванью Степана Разина.
Ты взойди, взойди, красно солнышко,
Обогрей ты нас, людей бедных:
Мы не воры и не разбойнички,
Стеньки Разина мы работнички,
Есауловы все помощнички.
Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем — девицу возьмем.*

Но наряду с такими суровыми, глубоко поэтичными и подлинно народными произведениями о Разине существовали песни, созданные значительно позже, в которых образ Разина подвергся известной обработке. Например, в популярной песне о Разине «Из-за острова

на стрежень...», написанной Д. И. Садовниковым (1847–1888), рассказывалось о том, что атаман, желая подтвердить свою верность народным интересам, бросает за борт персидскую княжну, как бы раз и навсегда расставаясь с тем, что служило помехой его делу.

Этот мотив борьбы и победы общественного над узко-личным, несомненно, отражал народное понимание истинного героизма. Но в песне мотив этот, не выраженный четко, звучал несколько мелодраматично. Обывательский публикой поступок Разина воспринимался лишь как отчаянный и романтический жест влюбленного.

«Когда у меня «Стенька» был выставлен, — рассказывал впоследствии Суриков, — публика справлялась: «Где же княжна?» А я говорю: «Вон круги-то по воде — только что бросил». А круги-то от весел. Ведь публика как смотрит: раз Иван Грозный, то сына убьет, раз Разин, то с княжной персидской».

Насмешливые иронические слова Сурикова имеют глубокий и принципиальный смысл. Передовых и чутких людей эпохи оскорбляло невыразимо пошлое, банально-рутинерское отношение обывательской, буржуазной публики и к искусству и к жизни. Нечто мертвенно-застылое и автоматическое сквозило в мышлении, в оборотах речи, во вкусах и взглядах этой публики, которая от безделья и скуки появлялась на вернисажах художественных выставок, на премьерах в драматических и оперных театрах. Это было время, когда, по выражению Горького, «жизнь стала бедна духом и темна умом».

Идейная нечеткость, противоречивость образа Степана Разина в песне «Из-за острова...», к тому же искаженного плоским восприятием обывательской публики, и заставили насторожиться необычайно чуткого к исторической правде Сурикова.

Известно, что Суриков по-настоящему приступил к работе над «Степаном Разиным» в 1901 году, значительно упростив первоначальную композицию, в которой, кроме Степана Разина и его сподвижников, как в популярной песне, была персидская княжна.

И первоначальный эскиз с княжной написан выразительно и окрашен глубокой самобытной мыслью о подвиге Степана Разина и его трагической судьбе.

...Река — темная от большой, низко нависшей тучи. Плывут струги. Ветер надувает красные и желтые паруса. Разин сидит сумрачный, подперев кулаком голову. Слева — персидская княжна. С кормы на атамана смотрит рулевой.

И небо с тучей, и струги, и, главное, образы людей порождают в зрителе предчувствие трагического конца. Хотя Степан Разин изображен в дни своего победоносного движения по Волге, но эскиз всем своим колоритом, воем настроением создает в зрителе тревогу, заставляет задуматься о дальнейшей судьбе сидящих в стругах людей.

Проплывали два суденышка, третья лодочка,

*И та лодка изукрашена,
Добрыми молодцами изусажена.
На корме сидит атаман с веслом,
На носу сидит есаул с ружьем...
...Атаманушке быть зарезану,
Есаулушке быть повешену,
Молодцам-гребцам во тюрьме сидеть...*

Суриков в своих творческих поисках правильного решения темы Разина не остановился на этом эскизе.

Продолжая работать над картиной, Суриков не раз изменял композицию, претерпел изменения и облик самого Разина.

Но вот картина появилась на XXXV передвижной выставке. Все было народно-песенным в этом замечательном полотне: и уходящий вдаль сумрачно-серебристый простор реки, и образ погруженного в глубокую думу Разина, и мощные фигуры гребцов, при виде которых вспоминаются старинные, полные удали слова:

*Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем...*

Но остался ли удовлетворенным работой сам художник? Остановился ли он, наконец, после многих лет неустанных поисков на том образе Разина, который запечатлел в картине, выставленной на суд современников в 1906 году?

Нет!

Как рассказывают друзья художника, Василий Иванович страшно волновался, когда картину вставили в огромную золоченую раму и повесили в круглой комнате-башне Исторического музея. Художнику казалось, что картина не так повешена, сделан слишком большой наклон. От этого живопись ему казалась жидкой по краскам. Суриков забраковал и слишком светлую раму — позолота сливалась с тонами вечернего неба. Раму перекрасили в темную бронзу. Стало лучше. Но недовольный мастер запер пока для публики дверь комнаты, где висела картина. Вызвали маляра перекрашивать башню в темный цвет, чтобы в «Стеньке Разине» вспыхнул вечерний свет. Василий Иванович посмотрел, нашел, что «перетемнили». Маляр составил заново краску, но перестарался — стены получились слишком светлыми.

Художник принес с собой сафьяновые сапоги и, посматривая на них, стал поправлять сапоги Разина на картине. Многие не удовлетворяло Сурикова, и он пытался исправить.

В сущности это были не исправления, а все еще поиски образа. Эти поиски продолжались вот уже больше двадцати лет.

Почему же так затянулась работа над картиной «Степан Разин»?

Работа Сурикова над эскизами к картине «Степан Разин», поиски образа крестьянского вождя были не только размышлением художника о судьбе народного восстания, происходившего в далеком прошлом, но и раздумьем о революционной современности. Не случайно самая интенсивная работа Сурикова над «Разиным» совпала с революцией 1905 года, когда русский рабочий класс от стихийных действий перешел к сознательной политической борьбе. В то время, когда рабочие и крестьянские восстания сотрясали прогнивший строй, когда по улицам шли революционные демонстрации с красными знаменами, художник создавал могучий образ того, кто один из первых поднял восстание в защиту угнетенных крестьянских масс.

В эти дни и годы, как, никогда, работа Сурикова перекликалась с надеждами и чаяниями народа.

Вот этим-то и объясняется, что Суриков, став самым строгим судьей своего творчества, не мог удовлетвориться своей работой и, уже выставив картину для обозрения публики, продолжал перерабатывать образ Разина.

Характерно, что в 1906 году, работая над «Степаном Разиным», Суриков изобразил на листе бумаги три типичные фигуры: свирепого полицейского со штыком, священника с кадилом и купца, написав под рисунком: «Основы самодержавия».

Острая и злободневная акварель эта рассказывает о чувствах, волновавших художника, когда он искал на полотне образ Разина. Несомненно, что образ народного героя и крестьянского вождя он хотел противопоставить самодержавию, желая как бы осуществить в этом образе ту революционную силу и мощь, которая таилась в народе.

Картина не удовлетворяла Сурикова. На этот раз дело было не в колорите и не в композиции. Созданный им образ Разина не соответствовал тому образу, который жил в его ищущих исторической истины мыслях.

И в этом случае, как и до того, Суриков — демократ и патриот — своим гениальным чутьем художника и глубоким знанием народа угадал, каким должен быть образ подлинного Разина. Этот образ нашел свое окончательное выражение, и не на холсте, а на листе бумаги.

«Усиливаю тип Разина, — писал Суриков В. А. Никольскому. — Я ездил в Сибирь, на родину, и там нашел осуществление мечты о нем».

В 1910 году тушью и карандашом Суриков создал удивительный по своей выразительной мощи образ Степана Разина. И хотя в лаконическом рисунке не оказалось ни Волги, ни стругов, ни беспредельного волжского неба, а только голова Разина, опершаяся на руку, но это было именно то, что искал художник в течение многих лет самоотверженной работы.

Несмотря на то, что это не огромное полотно, а всего лишь простой лист бумаги, — образ Разина поражает своей монументальностью и величием. На рисунке живет не только Разин, но и смелая, одухотворенная его мысль, устремленная в будущее.

Рисунок «Голова Разина» убеждает зрителя в том, что художник не напрасно затратил столько времени и усилий на поиски образа человека, «которого всякий десятилетний ребенок знает». Только художник,

постоянно наблюдавший за жизнью народа и за его психологией в годы революционного подъема и в последовавшие за ним годы реакции и декадентского безвременья, человек, постоянно размышлявший о том, каким должен быть вождь крестьянского восстания, мог создать такой монументальный и правдивый образ.

Изображая в годы темной реакции и декадентского засилья героическую личность Степана Разина, Суриков смело глядел в будущее и своим рисунком как бы предсказывал грядущую победу народа.

В могучем облике Разина, в очерке его головы, в выражении глаз художником была гениально схвачена сущность русского трудового человека, крестьянина или рабочего, охваченного революционной страстью и готового преодолеть все преграды. Ни один образ в произведениях Сурикова с такой силой не перекликался с современностью, как образ Разина на рисунке 1910 года. Выражая надежду и чаяния своих революционных современников, создавая образ могучего русского человека, художник и в этот раз остался верным исторической действительности. Степан Разин на рисунке 1910 года — это прежде всего человек своей эпохи. На рисунке, сделанном карандашом и тушью, хотя и в живописной, но чрезвычайно лаконической манере, нет никаких подробностей, которые бы подчеркивали, что изображен человек XVII века; одежда казака и высокая казацкая шапка едва обозначены быстро наброшенными штрихами, и однако каждый зритель, бросив взгляд на изображение, почувствует себя перенесенным в далекое время, когда струги Степана Тимофеевича Разина плыли по объятый крестьянским восстанием Волге. И в этот раз Суриков вышел победителем, решив труднейшую творческую задачу.

XIV. ПЕЙЗАЖИ СИБИРИ

Еще в те дни, когда молодой, не так давно расставшийся с Красноярском Суриков бродил по освещенным керосиновыми фонарями улицам Петербурга, отмечая все, что было достойно изображения, в русской живописи произошло событие, значение которого стало понятным далеко не сразу.

Московский пейзажист Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897), участник демократического движения художников-передвижников, закончил небольшую по размерам картину «Грачи прилетели».

Пейзаж Саврасова поражал удивительной скромностью и простотой стиля: весенние лужи у старенького забора, длинные березы с птичьими гнездами — все именно то, что замечали все, но мимо чего равнодушно проходили пейзажисты, любители роскошной южной романтической природы. В живописи впервые открыт был пейзаж, который окружал простых русских людей в маленьких провинциальных городках и селах необъятной России и который был им близок и мил.

Картины Саврасова, Ф. Васильева, Шишкина и Левитана выражали одухотворенную и скромную красоту русского пейзажа. В их простом и глубоко человеческом искусстве много общего с лирической народной песней, с поэзией Кольцова и Некрасова, с поэтической прозой Чехова. Так глубоко почувствовать русскую природу может лишь художник, страстно любящий родину.

Любовью к родине проникнуты и пейзажи Сурикова. Но если картины Васильева, Саврасова и особенно Левитана лиричны, пронизаны настроением, то пейзажи Сурикова раскрывают несколько иной подход художника

к изображению русской природы, Сурикова интересует в природе прежде всего ее величественность, бескрайность ее просторов. Наиболее точно выражают особенности Сурикова-пейзажиста не его этюдные зарисовки и пейзажи в точном смысле этого слова, а его исторические полотна.

Пейзажу отведено много места почти во всех исторических картинах Сурикова. Даже в «Меньшикове», где человеческая драма разворачивается в тесной низкой избе, узкое обледенелое оконце, не показывая северного пейзажа, тем не менее дает нам ощущение суровой зимы, безлюдья того мира, который за стеной избы.

В исторических полотнах Сурикова и пейзаж историчен и эпичен. Природу художник изображает так же, как это делали безыменные авторы былин и народных сказаний.

«Покорение Сибири» показывает нам не только могучие фигуры казаков и своеобразное пестрое войско Кучума, но и суровую, глубоко своеобразную природу Сибири — сумрачные воды Иртыша, необъятные просторы, которые открываются взгляду зрителя, как они открывались когда-то взгляду Ермака и его казаков.

На картине «Степан Разин» вместе с величавым образом крестьянского вождя изображена не менее величавая природа, словно уходящая в беспредельность Волга, утреннее небо без конца и без края.

Но кроме величия, Суриков открывает в русской природе и передает живописными средствами то, что отображал Пушкин, когда писал:

*Зима... Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,*

*Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке...*

Необычайной свежестью и новизной радует эта картина первого снега. Как знаменитые пушкинские строки, так и суриковский пейзаж во «Взятии снежного городка» впечатляет удивительной естественностью и радостной красотой; в нем картина русского ландшафта чудесно сливается с поэтическим народным восприятием родной природы. Изображение снега в этой картине было, в сущности, художественным откровением. До Сурикова никто в мировой живописи не умел так правдиво изобразить снег. В нем есть и синева, и белизна, и легкость, и непередаваемая мягкость — у зрителя рождается не только зрительное, но и осязательное ощущение. С поразительным мастерством изображен снег и в картине «Боярыня Морозова». Движение по снегу саней настолько живо, что зрителю кажется — он слышит скрип полозьев... Необычайно поэтично выглядит и московская улица XVII века; дома, церкви, окутанные сизой дымкой деревья, небо — все это не ощущается, как фон, на котором разворачивается историческая драма, а воспринимается, как поразительно цельная картина, где люди и пейзаж, события и страсти так связаны единой мыслью, колоритом, безупречной композицией, что невозможно механически отделить одно от другого.

Много времени и труда художник посвятил изучению сибирской природы. Во время своих частых поездок в Сибирь Суриков зарисовывал в альбом все, что казалось ему характерным для этой страны. Подолгу живя в Красноярске у родных, он снова и снова вглядывался в знакомую и такую милую с детства местность. Суриков стремится передать не только внешние черты

местности, а прежде всего ее дух. В этом отношении особенно замечательны сибирские пейзажи Сурикова: «Деревня у подножия гор», «Минусинская степь», «Торгошино». Смотря на очертания сибирских гор, на деревянные заплоты деревушки в горах, зритель не поддается сильному, но все же мимолетному настроению, которое порождают в нем пейзажи импрессионистов или романтиков, а видит местность как бы глазами охотника-сибиряка или крестьянина, жителя этих мест, взгляд спокойно осваивается с местностью, как осваивается взгляд охотника, собирающего хворост для костра или присматривающего место для ночлега.

Суриков видит природу такой, какой ее видят сибиряки-крестьяне, умеющие глубоко чувствовать красоту родной тайги. Эти народные представления о красоте природы никогда не предстают оторванными от жизни общества, от человека.

Суриковские изображения деревянных построек в тайге или домиков Красноярска (взгляните хотя бы на бревенчатый дом Охотникова) заставляют вспоминать хозяйственные советы Сурикова брату.

«Посылаю, Сашонок, — писал он, — сто рублей на поправку дома. Надо мамочку утешить, а то дом рушится. Купи покуда лесу, что ли... Я думаю печки сверху не трогать. Тепло выносит в стены. Надо проконопатить их и обшить дом новым тесом. Полы внизу и сверху перебрать... Весь дом надо приподнять с угла во дворе на улицу...» Дом Охотникова в Красноярске увиден не только глазом художника, но и глазом человека, который знал, как нужно обшить и проконопатить стены, чтобы не дуло, как перебрать полы и с какого угла приподнять стены. Есть в этом изображении нечто до того объективное, что забываешь, что это акварель, художником схвачено самое главное — суть сибирской деревянной постройки, крепко и тяжело стоящей на земле, та суть, которую с точностью мог

уловить разве только опытный и мудрый взгляд мастера-плотника, строившего этот дом.

Черты величественной эпичности в пейзажах Сурикова усиливаются по мере того, как они переносятся в специфическую обстановку исторической картины.

Слияние характерно-географических черт ландшафта с эпическими происходит в произведениях Сурикова по тем же законам, по каким в «отписках» (донесениях) землепроходцев или в дневниках путешественников происходило слияние отмеченных ими фактов и наблюдений с глубоко искренним и эмоциональным восприятием действительности. Путешественникам и географам природа открывала не только отдельные частности, не маленькие лирические уголки, а величие огромных пространств высоких гор, бесконечно широких степей, могучих рек. Отношение их к природе иное, чем у большинства художников-пейзажистов, далекое от пассивной созерцательности, окрашенное энергией походов и трудных испытаний и в то же время полное глубокого и тонкого проникновения в своеобразную красоту ландшафта.

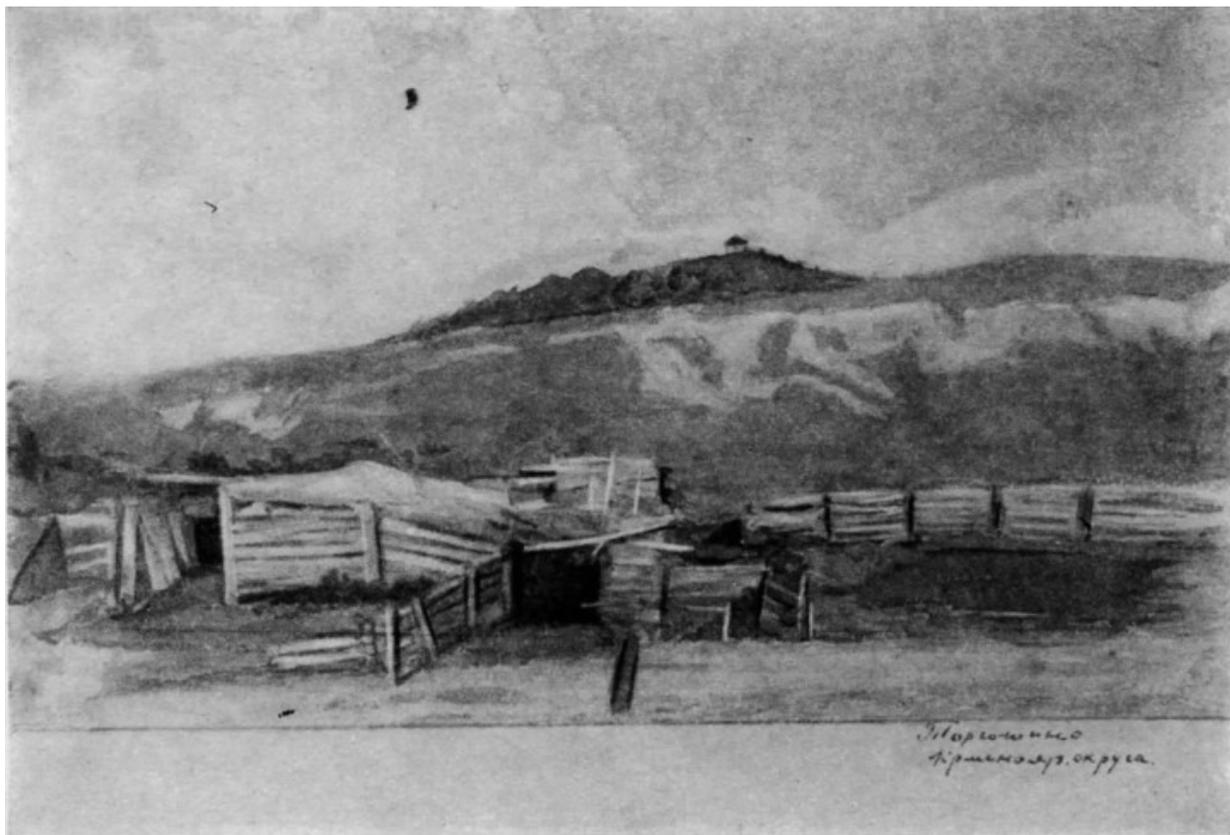
То же и у Сурикова. Он считал, что суровое обаяние сибирской природы заключалось не в отдельных лирических уголках, а в ее целом. Поэтому зрителю, рассматривающему сибирские пейзажи Сурикова, кажется, что это не часть местности, попавшей в поле зрения художника, а вся огромная дикая тайга, вся Сибирь, с ее горами и лесами.

В этом отношении очень характерна акварель Сурикова «Окрестности Красноярска».

Изобразительные приемы в описаниях путешественников всегда были строгими и необычайно точными. Вспомним хотя бы описание кавказской природы, увиденной глазами Пушкина-путешественника.

«В Ставрополье увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это снежные вершины Кавказской цепи» («Путешествие в Арзрум»).

Смотря на рисунок «Гора Ветергорн», сделанный Суриковым в альбоме в 1897 году в Швейцарии, невольно вспоминаешь необычайно точные и поэтические слова Пушкина-пейзажиста.



В. Суриков. Сибирский пейзаж. Торгошино (ГТГ).



В. Суриков. Рисунок к картине «Красноярский бунт» (ГТГ).

Суриков не только тонко понимал родную сибирскую тайгу, но и чрезвычайно чутко воспринимал Крафту южной природы. В нем был развит дар чувствовать и поэтично передавать географическое своеобразие той природы, которая послужила ему натурой для живописи или акварельных этюдов. Неаполитанский залив, дымящийся Везувий, собор св. Петра, руины римского Колизея — все, что его привлекло и заинтересовало во время путешествия за границу, он сумел изобразить точно и поэтично, глубоко почувствовав особенность незнакомого ландшафта, красоту итальянской архитектуры.

В сибирских пейзажах Сурикова ярко выступает характерная для этого художника черта — любовь к родному краю, глубокая привязанность к сибирским рекам, лесам, к улицам Красноярска.

Письма художника к родным в Красноярск свидетельствуют о том, что Сибирь постоянно жила в его думах, мечтах.

«Сегодня утром стою и смотрю на ту сторону, где наша Сибирь и Красноярск. Так бы и полетел к вам...» — с грустью пишет он домой в 1879 году, привязанный к Москве работой над первой своей большой картиной.

Вот и другое письмо. Оно написано тридцатилетним художником, но как трогательно и даже наивно звучит оно:

«Милая мама! когда будет ягодная пора, то приготовьте мне лепешечек из ягод: они на листьях каких-то готовятся. Я ел их еще в Бузиме, у старухи какой-то. Из красной, черной смородины, особенно черники и черемухи».

...Время идет. Все дальше отодвигаются годы детства и юности, проведенные в Красноярске. В двери его квартиры стучатся знаменитые художники, литераторы, о его картинах пишут газеты и журналы, он видел много разных людей, побывал и за границей, но привычки, вкусы, поведение остались прежними, неизменными.

В разъездах, так же как и дома, он неизменно и постоянно бережлив, потому что сбереженные деньги — это возможность еще куда-то съездить, еще где-то побывать, освежить впечатления, посмотреть натуру.

По-прежнему он не любит тщеславной суеты, газетной шумихи, по-прежнему сторонится

знаменитостей, по-прежнему любит бродить по улицам, всматриваясь в лица и фигуры прохожих.

И по-прежнему пишет родным в Красноярск: «Чаек-то и ягоденки получил. Спасибо вам, дорогие мои...»

Когда вы читаете непосредственные и яркие письма Сурикова, вас невольно тревожит странное чувство: кажется, что вы не читаете, а слушаете живую и сочную народную речь Василия Ивановича, — настолько точно передают эти письма разговорную интонацию художника, его индивидуальность.

XV. ПОСЛЕДНИЕ ЗАМЫСЛЫ

Семь больших картин, составляющих наследие Сурикова, являются вехами не только в развитии его творчества, но и в личной жизни. У Сурикова не было жизни вне труда и творчества, а направление его труду всегда давал замысел большой картины, которая становилась, на тот или иной период времени, в центре всех его мыслей, чувств и переживаний. Даже те области искусства, в которых Суриков, казалось бы, был далек от исторической темы, — пейзаж и портрет — в действительности подчинялись его основным, ведущим замыслам и служили им. В итальянских пейзажах подняты проблемы колорита, нужные для художественного решения «Боярыни Морозовой»; творческий синтез пейзажей Сибири лег в основу образа природы в «Покорении Сибири Ермаком». Работая над портретами своих современников, Суриков изучал и формировал тот материал, из которого создавались исторические образы, населяющие его картины.

История последних лет жизни Сурикова представляет собою вереницу сменивших друг друга замыслов.

Последняя законченная им картина — «Степан Разин» — появилась на передвижной выставке 1906 года, и работа над ней продолжалась еще в течение четырех лет. Но в те же годы в сознании Сурикова созрел еще один замысел, по своей общественной проблематике тесно связанный с «Разиным».

В майской книжке «Журнала Министерства народного просвещения» за 1901 год Суриков прочел статью историка Н. Н. Оглоблина «Красноярский бунт 1695–1698 годов (очерк из истории народных движений в Сибири)».

В статье, изобилующей бытовыми подробностями и цитатами из подлинных документов, рассказана история долгой и упорной борьбы красноярских казаков с притеснителями, царскими воеводами А. и М. Башковскими и С. Дурново. С последним связаны наиболее драматические моменты в истории восстания. Изгнанный из Красноярска, он вновь туда вернулся, надеясь усмирить бунт. Но в тот же день повстанцы вытащили ненавистного воеводу из приказной избы и повели к Енисею, чтобы «посадить в воду», то есть утопить. В пути, однакоже, решение изменили: воеводу лишь втолкнули в лодку, и он отплыл из Красноярска, сопровождаемый гневными криками народа, который бросал камнями.

Суриков писал брату:

«В «Журнале Министерства народного просвещения»... статья Оглоблина о красноярском бунте... Тут многие есть фамилии наших казаков и в том числе имена наших предков с тобой, казаков Ильи и Петра Суриковых, принимавших участие в бунте против воевод-взяточников. *«В доме Петра и Ильи Суриковых были сборища заговорщиков против воеводы ночные».* Здесь бывали Злобины, Потылицыны, Кожуховские, Торгошины, Нанчиковы, Путимцевы, Потехины, Ошаровы, Юшковы, Мезенины и все, все, потомков которых мы знаем. Видно, у нас был большой дом, уж не дом ли Матвея-дедушки? Суриков (Петр) был «в кругу», где решили избить воеводу и утопить его в Енисее... Чрезвычайно интересно, что мы знаем с тобой предков теперь своих, уже казаков, в 1690 году, а отцы их, конечно, пришли с Ермаком».

Статью Оглоблина Суриков рекомендовал В. В. Стасову и позднее В. А. Никольскому. Особенно заинтересовался ею Стасов, ответивший Сурикову большим письмом:

«Ваши предки, *Илья и Петр*, сильно заинтересовали — видно, славные и лихие люди были... Начали они в *худом* лагере, а продолжали потом в *чудном!* И история их не забудет, вы же, конечно, можете гордиться такими великолепными предками. Само собою разумеется, у меня сильно, с первой же минуты, разыгрался аппетит, и я, читая журнал, не переставал думать: «Ах, если б 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!!»

Несмотря, однакоже, на предупреждение Стасова, Суриков долго и с увлечением думал о красноярском бунте как о теме картины. Он мог бы показать здесь любимую им природу Сибири, ввести в действие хорошо знакомые, до конца изученные лица своих земляков и, главное, снова обратиться к изображению большой народной, массовой сцены. по-видимому, он думал остановиться на том моменте, когда воеводу Дурново уже бросили в лодку и он плывет по широкому Енисею, а с берега летят в него камни разгневанных казаков. В замечательном композиционном наброске, хранящемся в Государственной Третьяковской галерее, с большой выразительностью передано бурное движение гневной толпы и в распределении основных масс угаданы широкие, мерные ритмы сибирского пейзажа, с далекими холмами и городком на высоком берегу реки. Так же как в «Боярыне Морозовой», «Взятии снежного городка» и «Переходе Суворова через Альпы», мотив движения должен был, по-видимому, играть основную роль в композиции. Воеводская лодка, сильным толчком отброшенная от берега, быстро выносится на середину

Енисея. За ней тянется пенистый след, а вокруг взлетают брызги от бросаемых в воду камней.

Но работа над «Разиным» оттеснила замысел «Красноярского бунта». Тема революции, занимавшая Сурикова, с большей широтой могла быть воплощена в образе народного героя, чем в эпизоде из истории местного восстания сибирских казаков.

К тому же кругу революционных тем относится замысел «Пугачева».

Образ вождя крестьянской войны издавна интересовал Сурикова. В воображении художника уже сложился внешний облик героя. «Я Пугачева знал. У одного казацкого офицера такое лицо», — рассказывал он Волошину.

В 1911 году в Ростове-Великом, собирая материал для картины «Посещение царевной женского монастыря», Суриков случайно встретил какого-то человека, снова напомнившего ему Пугачева. Там же, повидимому, был сделан карандашный набросок будущей композиции: Пугачев, закованный в кандалы и запертый в железную клетку. В суриковском рисунке найдено психологическое решение образа, близкое к «Разину»: герой побежден и одинок, и задачей художника становится раскрытие его внутренней душевной жизни. Пристальный, тяжелый и хмурый взгляд Пугачева, полный вместе с тем глубокой уверенности и сознания своей правоты, дает ключ к пониманию замысла Сурикова. Но работа над этой картиной не продолжалась.

В этом же цикле, связанном с революционной тематикой, стоит и несколько более ранний замысел картины «Смерть Павла Первого».

Эскизы к этой картине были уничтожены самим Суриковым. Как передает В. С. Кеменов со слов художника П. П. Кончаловского, «в задуманной картине Павел должен был стоять за ширмой в одной рубахе и

ждать, когда в комнату войдут гвардейские офицеры. На лице его такое выражение, по которому видно, что он знает, зачем они идут, и в страхе ожидает своего конца. А входящими должны были быть изображены рослые, красивые русские гвардейцы, решившие покончить с беспрерывными оскорблениями национального достоинства онемеченным императором. Такова, в двух словах, тема этого эскиза. Думается, что он, с одной стороны, как бы продолжает замысел «Меньшикова», а с другой — находится во внутренней связи с темой «Суворова», которой так много сил отдал Суриков».

В стороне от большой исторической проблематики стоят две работы Сурикова, относящиеся к последним годам его жизни: эскиз «Посещение царевной женского монастыря» (1912 г.) и картина «Благовещение» (1915 г.). Обе эти работы были для Сурикова «проходящими», почти случайными.

Наконец, уже в 1914–1915 годах, Суриков начал работать над картиной «Княгиня Ольга встречает тело Игоря».

Тема этой картины, воскрешающей седую славянскую древность, возникла в Сибири под впечатлением поездки в Минусинский край в 1909 году. Здесь, на озере Шира, наблюдая татарский быт, Суриков со свойственным ему историческим прозрением «воочию увидел» сцены из жизни наших далеких предков.

Эта последняя суриковская картина трудно давалась художнику. Одиннадцать раз он перерабатывал ее композицию.

* * *

В 1907 году Суриков вышел из Товарищества передвижных художественных выставок. С этого

времени его работы появлялись на выставках Союза русских художников.

В годы столыпинской реакции Товарищество в значительной степени утратило свой прежний боевой характер, перестало быть передовым, прогрессивным художественным объединением. В среду передвижников проникли эпигоны: Сурикову было с ними не по пути.

Академия художеств, а также Московское училище живописи, ваяния и зодчества неоднократно и настойчиво предлагали ему профессию. Но Суриков более всего дорожил свободой и не хотел связывать себя педагогической деятельностью.

Ярким эпизодом последних лет жизни Сурикова было путешествие в Испанию, которое он совершил вместе с мужем своей старшей дочери, молодым художником П. П. Кончаловским.

Ранней весной 1910 года оба художника отправились в путь. Первой остановкой была Барселона. Здесь Суриков впервые увидел излюбленное народное зрелище испанцев — бой быков — и увлекся им не менее молодого зятя. Когда матадор покончил с быком, седой Суриков вместе с заправскими любителями боя бросился на арену и восторженно поздравлял победителя.

Эта способность страстно увлекаться крайне характерна для Сурикова. Годы его не изменили. Попрежнему, как и в юности, он с острым вниманием вглядывался в новую, незнакомую жизнь. Он хотел участвовать в ней, не оставаясь лишь сторонним свидетелем.

Из Барселоны отправились в Мадрид. По пути, не выдержав скуки международного вагона и общества испанских богачей, художники решили перейти к «пуэбло» — простому народу — в четвертый класс, чтобы увидеть то, зачем ехали, — живую Испанию. Сурикову непременно хотелось заговорить с попутчиками. Не зная испанского языка, он обменивался

со своим соседом, пожилым испанским священником, обрывками латинских фраз, которые помнил со школьных лет.

В Мадриде, а позднее в Толедо и Севилье Суриков не только с увлечением изучал испанскую живопись, но и принялся сам за работу.

Русские художники рисовали и писали пейзажи Испании и характерные сценки испанской жизни. Чтобы быть ближе к натуре, пробовали даже ставить мольберты прямо на улице, но их мгновенно окружали толпы уличных мальчишек, от которых приходилось откупаться креветками. Спокойно работать удавалось лишь за оградой соборов, куда не проникали малолетние «любители искусства», боявшиеся сторожей куда больше, чем «пинторов» — художников.

В многочисленных рисунках и акварелях запечатлел Суриков свои впечатления от природы, людей и нравов Испании.

Среди работ этого цикла есть подлинные шедевры, стоящие на уровне высших достижений Сурикова.

Сурикову было под семьдесят и жизнь приближалась к концу, уже не хватало времени для полноценного завершения замыслов, теснившихся в его сознании.

Последние годы художника прошли в трудной и тревожной обстановке политической реакции и засилия формалистских течений в искусстве.

Остро и болезненно переживал Суриков начало мировой войны. В. А. Никольский, работавший в газете «Русское слово», рассказывает, что ему приходилось избегать встреч с художником, чтобы уклониться от расспросов о цифрах русских потерь на фронте, о печальных и тревожных телеграммах, приходивших с театра военных действий.

Могучее здоровье Сурикова стало сдавать. Он все чаще болел. Путешествия, которые он прежде

предпринимал только в интересах работы, теперь приходилось совершать ради лечения.

6 марта 1916 года в номере московской гостиницы «Дрезден» Суриков умер от склероза сердца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нам дорого имя каждого художника-реалиста.

Шишкин, Саврасов, Левитан помогают нам еще сильнее полюбить родные леса, поля, реки, почувствовать их неповторимую красоту и прелесть.

Крамской и Ярошенко дают нам возможность ощутить особенности их времени, характер передовых людей второй половины XIX века.

Мы уважаем и любим этих художников, удивляемся их мастерству, глубине их идей и оригинальности их замыслов, правдивости воплощенных ими образов и характеров.

Но вот мы слышим имя Сурикова, и перед нами возникает образ нашей Родины, образ народа, словно суриковские картины вместили в себя все величие и своеобразие русской истории.

Суриков для нас больше чем замечательный мастер, больше чем выдающийся живописец-колорист. Он прежде всего гениальный художник-мыслитель, сумевший глубоко понять и с необычайной силой изобразить творца и героя истории — народ.

Суриков сочетал в себе самые сильные стороны своих предшественников, русских художников-реалистов — демократизм, правдивость, глубокую идейность, поразительное знание народной жизни. Но вобрав в себя весь опыт ранее живших художников, как могучая река сливает силу и мощь своих многочисленных притоков, он не повторил никого из них ни в композиции, ни в понимании характеров, ни в колорите, оставшись самым оригинальным и самобытным даже среди величайших живописцев и мастеров. Причиной самобытности Сурикова были не только яркая и сильная индивидуальность, но и

правильное понимание истории, герой которой — народ, ни с чем не сравнимое знание народной жизни.

Путешествуя в девяностых годах в поисках природы по малонаселенным местам Сибири, Суриков был тронут тем, что сельская учительница в захолустной деревушке знает его имя и ценит его картины.

Сейчас кет в нашей необъятной стране такого уголка, где бы с уважением и любовью не произносилось имя Сурикова, когда заходит речь об Ермаке или стрельцах, о Разине или Суворове, об истории или искусстве.

Суриковские традиции постижения и изображения истории глубоко проникли в историческую живопись. Советские художники учатся у Сурикова лепить цельные и сильные характеры, понимать и глубоко чувствовать своеобразную красоту родной природы, любить и изучать народное искусство.

Имя Сурикова стало одним из самых популярных среди замечательных имен деятелей русского искусства.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. И. СУРИКОВА

1848— 12 января родился в гор. Красноярске.

1856 — Поступление в приходское училище в Красноярске.

1861 — Окончание приходского училища с похвальным листом.

1868 — Отъезд в Петербург для поступления в Академию.

1869 — Февраль. Приезд в Петербург. Август. Поступление вольнослушателем в Академию художеств.

1870 — Зачислен в действительные слушатели Академии. Пишет картину «Исаакиевский собор и памятник Петру I при лунном освещении».

1872 — На Политехнической выставке в Москве появляются рисунки художника на тему «Деяния Петра Великого».

1873 — Получил стипендию и Большую серебряную медаль за этюд с натуры. Май — август. Совершил поездку в Сибирь.

1874 — Пишет эскиз «Пир Валтасара», награжденный денежной премией.

В иллюстрированных изданиях публикуются рисунки Сурикова.

1875 — Окончил курс Академии художеств. 31 октября Совет Академии присудил Сурикову звание классного художника 1-й степени.

1876-1878 — Расписывает стены храма Христа Спасителя в Москве.

1877 — Переезжает на постоянное жительство в Москву. Начало знакомства с И. Е. Репиным.

1878 — Приступает к работе над картиной «Утро стрелецкой казни», задуманной художником ранее.

1879 — Знакомство с Л. Н. Толстым.

1880 — Заканчивает работу над «Утром стрелецкой казни».

1881 — На IX передвижной выставке появляется картина «Утро стрелецкой казни».

Принят передвижниками в члены Товарищества.

Приступает к работе над картиной «Ментиков в Березове».

1883 — Выставляет картину «Меньшиков в Березове» на XI передвижной выставке.

1883 — Совершает первую поездку за границу: Берлин, Дрезден, Кельн, Париж, Милан, Флоренция, Рим, Неаполь, Венеция, Вена.

1884-1887 — Работа над картиной «Боярыня Морозова», задуманной в 1881 году.

1887 — Экспонирует картину «Боярыня Морозова» на XV передвижной выставке.

Совершает поездку с семьей в Красноярск.

1889 — После смерти жены переезжает с детьми в Красноярск.

1890 — Работа над картиной «Взятие снежного городка». Возвращение в Москву.

1891 — Картина «Взятие снежного городка» появляется на XIX передвижной выставке.

Совершает поездку в Сибирь и приступает к сбору материалов для картины «Покорение Сибири Ермаком».

1893 — Поездка на Дон для сбора материалов и писания этюдов донских казаков.

1894 — Совершает поездку на пароходе по Енисею в Минусинский край. Пишет этюды для картины «Покорение Сибири Ермаком».

1895 — На XXIII передвижной выставке появляется картина «Покорение Сибири Ермаком». Совет Академии художеств присуждает художнику звание академика.

Совершает поездку в Красноярск.

1896 — Собирает материал для задуманной им в 1895 году картины «Переход Суворова через Альпы».

1897 — Совершает поездку в Швейцарию для работы над этюдами к картине «Переход Суворова через Альпы».

1899 — Выставляет картину «Переход Суворова через Альпы» на XXVII передвижной выставке.

1900 — Поездка за границу: Неаполь, Венеция, Рим, Флоренция. Работает над картиной «Степан Разин» (первый эскиз относится к 1887 году).

Экспонирует «Взятие снежного городка» на Всемирной выставке в Париже.

1902 — Поездка в Красноярск. Работа над эскизами к неосуществленной картине «Красноярский бунт».

1906 — Выставляет картину «Степан Разин» на XXXV передвижной выставке.

1907 — Выходит из состава Товарищества передвижных выставок.

1909 — Поездка в Минусинский край.

1910 — Завершение работы над картиной «Степан Разин». Путешествие в Испанию.

1911 — Поездка в Ростов-Великий. Этюд к неосуществленной картине «Пугачев».

1914-1915 — Работа над картиной «Княгиня Ольга встречает тело Игоря».

1916 — 6 марта, 4 часа 15 минут. Умер в Москве от склероза сердца.

БИБЛИОГРАФИЯ

В. И. Суриков. Письма. 1868–1916. М., 1948. Вступительная статья Н. Г. Машковцева «Письма Сурикова».

Суриков в Третьяковской галерее. 262 илл. и каталог. М., 1950.

Волошин М. Суриков. Журнал «Аполлон», 1916, № 6–7. Тепин Я. Суриков. Журнал «Аполлон», 1916, № 4–5.

Глаголь С. В. И. Суриков. (Из встреч с ним и бесед.) Журнал «Наша старина», 1917, вып. 2.

В. И. Суриков. К столетию со дня рождения (1848–1948). Материалы второй научной конференции Академии художеств СССР. М., 1948. (Статьи:

А. М. Герасимов. В. И. Суриков — выдающийся представитель русской культуры. В. С. К е м е н о в. Творчество В. И. Сурикова. А. И. Зименко. Мировое значение творчества В. И. Сурикова. Н. Г. Машковцев. Творческий метод В. И. Сурикова. Б. В. Иогансон. Суриков — портретист. М. П. Сокольников. Идея и образы «Боярыни Морозовой». К. А. Ситник. Суриков и передвижники. С. Н. Гольдштейн. Произведения В. И. Сурикова в оценке современной ему художественной критики.)

Журнал «Искусство», 1937, № 3: (Статьи: Е. Котова. Творческий путь. Н. Щекотов. К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова. Н. Машковцев. Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова». А. Т у р у н о в. Как создавалась картина «Покорение Сибири Ермаком». Илья Репин. Суриков. Я. Д. Минченков. Из воспоминаний передвижника.)

Никольский В. А. Творческие процессы В. И. Сурикова. М., 1935.

Турунова А. Н. и Красноженова М. В. В. И. Суриков. Иркутск — Москва, 1937.

Турунов А. Н. В. И. Суриков и его картины. Иркутск, 1948. Щекотов Н. М. Картины В. И. Сурикова. Очерки. М. —Л., 1944.

Кузнецов А. М. Василий Иванович Суриков. М., 1943.

Машковцев Н. Г. Василий Иванович Суриков. М., 1948.

Дружинин С. Н. В. И. Суриков. М., 1950.

Зименко В. М. «Покорение Сибири Ермаком». Картина В. И. Сурикова. М., 1948.

Щекотов Н. М. «Переход Суворова через Альпы в 1799 году». Картина великого русского живописца В. И. Сурикова. М., 1943.

Гольдштейн С. Н. В. И. Суриков. М., 1941.

Кеменов В. С. Философско-исторические основы творчества В. И. Сурикова. Журнал «Искусство», 1948, № 2.

Кеменов В. С. Неизвестные работы В. И. Сурикова о Петре I. Журнал «Искусство», 1949, № 6.

Дмитриева Н. А. «Утро стрелецкой казни». Картина В. И. Сурикова. М., 1948.

Алпатов М. В. О композиции исторической картины «Меньшиков в Березове». Журнал «Искусство», 1951, № 4.

Юрова Т. К вопросу о замысле картины «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова. Журнал «Искусство», 1952, № 1.

notes

Примечания

1

Ушкуйники — новгородские дружины, отправлявшиеся на ладьях для войны и торговли.

2

Кошевка, заплот, завозня — сибирские слова, означают: розвальни, забор, каретный сарай.

З

Шушун — старинная женская одежда.

4

Сусло — густое домашнее пиво.

5

Ектеня — провозглашение в церкви многолетия царю и царской семье.

6

Поскотины — пастбища.

7

Ичиги — крестьянская мягкая кожаная обувь.

8

Туесы — кузовки для ягод.

9

Лагушки — бочонки.

10

Унты — обувь, сшитая из оленьих шкур (сиб.).

11

Катанки — валенки (арх. сиб.)

Звание «неклассного художника» получали лица, окончившие Академию художеств или Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Оно давало право на преподавательское место в школе.

Боярин А. С. Матвеев — крупный русский государственный деятель второй половины XVII века, сторонник молодого Петра и его матери и противник правительницы царевны Софьи.

Звание «неклассного художника» получали лица, окончившие Академию художеств или Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Оно давало право на преподавательское место в школе.

Елевзинские таинства — религиозные жертвоприношения и мистерии в древней Греции, совершавшиеся в городе Елевзин в глубокой тайне, под покровом ночи. — *Прим. авторов.*

Никола Пуссен (1594–1665) — французский художник, один из мастеров классицизма XVII века.

Мартинovich. Спогади О. Сластьона. Изд. РУХ.
Харьков, 1931, глава «Наши профессора», стр. 40-50.

М. Сидоров. Картины из деяний Петра Великого на Севере. СПб, 1872.

В. Кеменов. Неизвестные работы В. И. Сурикова о Петре I. Журн. «Искусство», 1949, № 6, стр. 78-92.

В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 307.

Речь идет о А. Д. Меншикове. — *Прим. авторов.*

М. В. Красноженова в материалах к биографии Сурикова приводит со слов А. П. Кузнецовой любопытную деталь: «А, П. вместе с сестрой Евд. П. была в Петербурге у В. И., когда он или заканчивал, или уже кончил «Утро стрелецкой казни». Показывая им картину, он рассказал, что перед этим у него был Лев Толстой и, посмотрев картину, указал ему на то, что руки стрельцов, державших свечи, чисты, а между тем когда их везли, то телеги тряслись и воск с свечей должен был капать на руки. В. И. согласился с правильностью замечания и подправил руки». (См. А. Н. Туронов и М. В. Красноженова, В. И. Суриков, Москва — Иркутск, 1937.)

«Чин» — определенный порядок расположения икон в иконостасе.

Речь идет об изображении рыжего стрельца, писанного с могильщика Кузьмы. — *Прим. авторов.*

Маковская А. Г. (1837-1915) — художница, экспонент Товарищества передвижных выставок. — *Прим, авторов.*

Рембрандт Гарменс ван Рейн (1606-1669) — голландский живописец и гравёр.

Сикстинская мадонна — знаменитая картина Рафаэля.

Веронезе Паоло Кал и ар и (1528-1588) — художник венецианской школы.

Аделина Патти — известная итальянская певица того времени. — *Прим. авторов.*

Жером Жан Леон, (1824-1904) — французский художник академического направления, исторический живописец и жанрист, портретист и скульптор.

Поножи — ремни, придерживающие обувь. — *Прим. авторов.*

Котурны — высокие сандалии. — *Прим. авторов.*

Рошгросс Жорж Антуан (род. 1859) — французский исторический живописец, автор картины «Андромаха, борющаяся с греками из-за отнятого у нее Астьянакса».

Делакруа Эжен (1798–1863) — выдающийся французский художник, глава романтизма во французском искусстве.

Веласкез Диего Родриго да Сильва (1599-1660) — испанский жанровый художник и портретист.

Тинторетто (Якопо Р о б у с т и) (1518-1594) — венецианский живописец, создатель грандиозного цикла картин, монументальных росписей и портретов. Своим тонким психологизмом его портретная живопись предвосхищает Рембрандта.

Рубенс Петер Пауль (1577-1640) — фламандский исторический живописец и гравёр, один из основоположников торжественного и пышного стиля барокко... — Прим. авторов.

Тициан Вечеллио ди Кадоре (около 1477-1576) — итальянский художник, живописец, портретист и гравёр, характерный представитель венецианской школы.

Уффици и Палаццо Питти — старинные дворцы-музеи во Флоренции.

Кваттроченто — XV век — ранний период
Возрождения.

Сан-Марко — собор св. Марка в Венеции, одно из грандиозных архитектурных сооружений европейского средневековья. Заложен в 829 году, перестроен в 1063 году. — Прим. авторов.

Рафаэль Санти да Урбино (1483–1520) — итальянский художник, выразитель гуманистических идеалов Возрождения.

Микельанджело Буонаротти (1475–1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт, крупнейший представитель художественной культуры Возрождения. Росписи потолка Сикстинской капеллы, упоминаемые Суриковым, относятся к 1508–1512 годам. Фреска «Страшный суд» на стене Сикстинской капеллы написана в 1535–1541 годах. Статуя «Моисей» — в 1515–1516 годах. — Прим. авторов.

Леонардо да Винчи (1452-1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор и ученый, один из ведущих мастеров Возрождения. Фреска «Тайная вечеря» находится в Милане, в монастыре Св. Марии делла Грациа. — Прим. авторов.

«Умиравший гладиатор» — знаменитая античная статуя! — *Прим. авторов.*

Рибейра Джузеппе (1591-1652) — испанский живописец и гравёр реалистического направления. — *Прим. авторов.*

Купол собора св. Петра в Риме по проекту Микельанджело построен архитектором Джакомо дёлла Порта в 1688-1590 годах. — Прим. авторов.

Миланский собор — одно из самых величественных архитектурных сооружений средневековья. Начат в 1386, закончен в 1805 году. — Прим. авторов.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VIII, стр. 128.

Стулом называлась деревянная колода, к которой приковывали преступников. — *Прим. авторов.*

Шутливое название кабака. — *Прим. авторов.*

Камлают — выполняют шаманский ритуал.

В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 246.

Чортов мост. — Прим. авторов.