

**ЖИЗНЬ
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ**



СУРИКОВ

ИВАН ЕВДОКИМОВ

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

Вып.
XV

Иван Евдокимов — СУРИКОВ

Chilgenklausur



СЕРИЯ БИОГРАФИЙ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

М. Горького, Мих. Кольцова, А. Н. Тихонова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: М. Горький, акад. С. И. Вавилов, проф. Б. М. Гессен, проф. И. Э. Грабарь, М. Е. Кольцов, Н. В. Крыленко, А. В. Луначарский, проф. А. П. Пинкевич, Н. А. Семашко, В. М. Свердлов, А. Н. Тихонов, проф. А. Н. Фрумкин, проф. О. Ю. Шмидт.

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

МОСКВА 1933

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ВЫПУСК XV

И. В. ЕВДОКИМОВ

В. И. СУРИКОВ

В КНИГЕ 26 ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

МОСКВА 1933

●
Обложка П. Алякринского
Технический редактор Л. И. Свешникова
●

Уполн. Главлита В—62286 Изд. № 227 З. Т. 677 Тираж 40 000 экз.
Колич. знаков в бум. листе 88 000. СтАт А₅—14^с×210 мм. Колич. бум. листов 5
Сдана книга в набор 3/VI Подписана к печати 7/VIII—1933 г.

Отп. в 7-й тип. Мособлполиграфа „Искра революции“, Москва, Арбат, Филипповский пер., 13.

Не ищет вчуже утешенья
Душа, богатая собой.

Д. Веневитинов

ВСТУПЛЕНИЕ К РОДОСЛОВНОЙ СУРИКОВА

В АСИЛИЙ Иванович Суриков происходил из казацкого сословия. Это происхождение неизгладимо наложило на него весьма своеобразную печать.

Хотя художник жил в эпоху, когда понятие «казак» уже не имело общего собирательного значения, определявшего в XVI столетии «беглое», «гулящее», «вольное» пограничное население московского государства — казачество не было однородной массой, оно уже раздиралось различными классовыми интересами, — тем не менее «казачья сословность» всей суммой исторических, бытовых и родовых предрассудков воздействовала на образование личности художника.

Суриков еще слепо верил, что существовал какой-то особый тип «казака», «вольного человека», отличный от других людей из остальных сословий. Это даже составляло предмет его гордости всю жизнь.

Как дворянские роды кичились древностью и знатностью своего происхождения, старательно подсчитывая количество веток на «пышном родословном древе», так Суриков важно похвалялся своими предками — казаками. Художник поэтизировал все казачество в целом, во все времена и сроки.

Художник мог фантазировать, сколько ему хотелось, но живая жизнь находилась в прямом противоречии с его своеобразными представлениями о казачестве. Все так называемые казачьи «вольности» (свобода от государственного «тягла», самоуправляющаяся община с выборными старшинами и атаманами, неделимый земельный фонд), будучи пережитками «старины», к началу XIX столетия перестали существовать. Самодержавие уничтожило всякую казачью самостоятельность. Все казачьи области были подчинены общегубернскому управлению.

Завершился процесс и социальной дифференциации. В 1835 году каждый рядовой казак получил значительные земельные наделы (от 8,2—12 га на душу). Казацкая верхушка — старшины — получили землю в частную и вековую собственность, конечно, в неизмеримо больших размерах (от 200 до 1 500 га). Верхушка постаралась захватить наиболее плодородные и ценные угодья.

В дальнейшем социально-экономическое и административно-военное положение казачества стало находиться в зависимости от общих хозяйственных и социальных условий развития России. Это главное. Местные особенности уже не играли решающей роли, при всем их своеобразии и значительности. Они только отличали казаков от других сословий страны, придавая им более замкнутый вид.

Однако, подавляя казацкие «вольности» в целом, самодержавие предусмотрительно исползовало весь костяк казачества для полицейско-охранительной службы. Старинное «военное занятие» стало негодным для защиты границ, давно перешагнувших древние рубежи, но вполне пригодилось в целях борьбы с «внутренним врагом», посягавшими на основы монархии.

Самодержавие, щедро наградив казачество землей, заставило его нести поголовную военную службу на собственном коне, с собственным вооружением и обмундированием. Казаки, оставаясь значительными земельными собственниками, в награду за испытанную нагайку, в отличие от других сословий, получили ряд хозяйственно выгодных привилегий: монопольное рыболовство в казачьих областях, замкнутость станичных земельных фондов, которыми могли пользоваться пришлые (не казаки) люди лишь в порядке аренды, запрещение пришлым селиться в станицах и приобретать собственность.

Самодержавие опиралось на крепкого служилого хозяйчика-казака. Этот обширный слой казачества сделался опорой царского трона. В столетней борьбе революционной России за освобождение народа от самодержавного гнета, от власти дворян-помещиков и капиталистов зажиточные казаки сыграли самую отвратительную роль. Казак-кулак с нагайкой вошел в историю нашего революционного движения как одно из самых мрачных явлений бесславно павшего царизма.

Василий Иванович Суриков родился, вырос и прожил всю жизнь, не отрываясь от своего класса, как бы внешне ни изменялась окружающая художника и личная и общественная обстановка.

Суриков унаследовал и впитал в себя все социально-экономические, бытовые, родовые особенности, свойственные сибирскому казачеству. На общей базе этих социально-экономических условий сложилось и его заскорузлое консервативное мировоззрение.

К завершению социальной дифференциации среди казачества в 30-х годах XIX столетия, как известно из биографии Сурикова, род его из рядового и малозажиточного слоя шагнул к кулацкой верхушке. Дед Василия Ивановича был полковым атаманом. Суриковы довольно стремительно поднялись по социальной лестнице, последовательно проходя путь десятников, сотников, атаманов. Это по мужской линии.

Со стороны матери Василий Иванович Суриков также связан с кулацкими кругами. Мать его, Прасковья Федоровна, была дочерью богатого казака Торгошина, занимавшегося перевозкой чая с китайской границы. В старом доме дедушки-извозопромышленника «самый воздух казался старинным, и иконы старые и костюмы», как говорил Суриков. Немудрено, что кулацкая идеология, свойственная группе зажиточных казаков, влияла на Сурикова с двух сторон.

После смерти отца, когда семья Суриковых порядочно обеднела, художник все же жил и «водил» знакомство исключительно с людьми своего круга.

Художник принадлежал к своеобразной средней казачьей «знати», унаследовав от нее всю совокупность классовых интересов и восприятий кулачества от окружающего социального мира. Суриков пронес «груз» своего класса через всю долгую жизнь. Суриковская «займка с покосами» определяла, может быть, помимо воли художника, его социальное бытие.

Но в интересах полноты и подлинности образа художника следует отметить своеобразные его черты, которые несколько отрывают Сурикова от основной его социальной группы.

Василий Иванович Суриков не может быть назван сознательным носителем кулацкой идеологии в чистом виде. Объясняется это тем, что социальное возвышение суриковского рода произошло только в его годы. Еще недавние «простые казаки», они помнили свое «голутвенное» состояние.

А эта казачья гольтымба отличалась немалой предприимчивостью, резко вступая в столкновения с зажиточным (домовитым) казачеством почти на всем протяжении истории казаков.

Бедняцкие слои казачества в XVII и XVIII столетиях участвовали во всех крестьянских восстаниях против боярства, купцов и помещиков. Казачья гольтымба участвовала в известном движении Болотникова¹, в эпоху так называемого Смутного времени, шла вместе с Разиным, с Пугачевым, с Булавиным и др.

¹ В воззваниях Болотников призывал крестьян и холопов к уничтожению дворян, бояр, купцов, всех богатых и к отобранию у них земель.

Особенно характерно ее поведение в разиновщину. Казачья гольгуба с яростью и ожесточением поддержала, как родное дело, восстание Степана Разина. Домовитое казачество было явно на стороне боярской Москвы. Когда разбитый московскими стрельцами Разин бежал на Дон, войсковой атаман Яковлев поймал «мятежника» и выдал его Москве. Домовитое казачество предпочитало оставаться на местах, с тревогой присматриваясь к участию в «мятежах» казацкой бедноты, а в нужный момент, как в данном случае, приступало к прямому действию.

Постепенное уничтожение казачьих «вольностей», произведенное московским государством на Дону, на Яике, на Тереке и в Сибири, начиная с конца XVII столетия, в ряде других причин в значительной мере было вызвано этим бунтарским поведением бедноты.

Казачи, выходцы с Дона, завоевавшие и колонизовавшие Сибирь, — в числе их были предки Сурикова, — подверглись той же участи. Московское государство было уже достаточно сильно, чтобы вслед за казаками в Сибири появились московские воеводы, ввели московские административные порядки и обратили «вольных» казаков в служилых людей. Завоеватели и колонизаторы превратились в пограничников, обязанных отбывать сторожевую службу против «инородцев» и «неверных».

Не помогли и казачьи бунты против воевод, вроде того, какой произошел в Красноярске в 1695—1698 годах и в котором участвовали предки Сурикова — Илья и Петр. Московское самодержавие наседало, подготавливая окончательную ликвидацию всякой казачьей «независимости».

Процесс социальной дифференциации в самой казачьей среде способствовал успешному наступлению самодержавия. Рознь между старшинами и рядовым казачеством была рознью двух враждебных классов, связанных традициями пережившей себя отдаленной старины с ее общинным укладом.

В XVIII веке, когда русское дворянство расцвело на крепостном труде, осело в своих провинциальных и столичных вотчинах, расхватало все лучшие земли и лесные угодья страны, казачьи старшины потянули в ту же сторону. Старшины стали добиваться признания их дворянами со всеми проистекающими из этого звания специальными сословными привилегиями. Неделимая казачья земельная община стесняла. Старшины добились дворянства и права частной собственности на землю.

До социального возвышения в 30-х годах XIX столетия суриковский род был связан с казацкими низами. Это безусловно отразилось в какой-то мере на идеологии художника. Несмотря на то, что родители поднялись на высшую социальную ступень, в Сурикове оста-

лось старинное крестьянское «бунтарство», правда, самое неопределенное и расплывчатое.

Восторженное отношение художника к «Красноярскому бунту 1695—1698 гг.», ряд художественных образов — Степан Разин, Пугачев — явно свидетельствуют о неизжитой еще окончательно памяти прошлого. Даже Ермак («Покорение Сибири») — этот типичный разбойник — в сознании Василия Ивановича Сурикова облекается в романтические черты «простонародного героя» чуть ли не в одной линии с Разиным и Пугачевым.

ДЕТСТВО, ОТРОЧЕСТВО, ЮНОСТЬ

РОДИНА Василия Ивановича Сурикова — город Красноярск, бывшей Енисейской губернии. Здесь, в семье небогатого казачьего офицера, 25 (12) января 1848 года родился знаменитый художник-живописец.

Город Красноярск в половине XIX столетия мало чем отличался от красноярского острога XVII столетия. На первый взгляд подобное мнение может казаться преувеличением. Но в том-то и дело, что стремительное историческое развитие, свидетелями которого являются люди XX века, резко противоположно застойной, мертвой и малоподвижной старине. Там два столетия могут быть сравнены без особой ошибки с двумя десятилетиями нашего времени. Это все равно, как если бы мы представили зимний крестьянский обоз, тянущийся проселком от Красноярска до Москвы, и одновременно по тому же пути перелет четырехмоторного АНТ. Бытовой уклад старины изменялся медленно, с ленивой перевалкой, с боязливой оглядкой, только в случае крайней необходимости, когда уже нельзя было устоять под напором жизни. Он был более тяжеловесен, чем приземистые старорусские крепостные сооружения — «древяна клетки». Избяная Русь выгорала до тла раз в столетие. Но она в точности воспроизводила на пепелищах те же шатровые колокольни, то же жилье с вычурными крыльцами, коньками и пестрым узорочьем. Внутренний бытовой уклад оставался еще более закоснелым.

Малолюдная, нищая, с примитивными орудиями производства, теснимая напирющими из Азии кочевниками, страдающая под ярмом великокняжеской власти, старая Русь влачила жалкое существование. Естественно, ее культурное развитие замедлялось всей совокупностью неблагоприятных условий. Наверное тогда и появилась распространенная пословица — «не до жиру, быть бы живу». Берет-

ли раз освоенное, держались за него, консервативно воспроизводили старинку-матушку, жили без перспектив... Столь убийственные темпы развития, отбрасывавшие страну на столетия назад, фактически начали изживаться только в конце XIX века.

Тяжелая крепостническая и жандармская духота империи Николая I как-то все-таки разряжалась. Европейская Россия воспринимала новизну с Запада, хотя бы искаженными и жалкими крохами, а в азиатском сибирском Красноярске, в вековом захолустье, устойчиво вросли в землю тягостные стародавние навыки и обыкновения. Необходимо учесть и то, что красноярское служилое казачество, как и казачество других областей России, долгие другие сословий оставалось консервативным. На него уверенно опиралось романовская империя. Приверженность ко всякой освященной предками «старинке» была выгодна экономически. Охраняя традиции — охраняли материальные блага. Натурально-феодалное хозяйство беспросветно сковывало Россию и держало ее на положении дикарской средневековой страны, мешая ее естественному развитию.

Немудрено, что детство, отрочество и юность будущего художника протекли в причудливо смешавшихся XVII и XIX веках. И в этой смеси преимуществ надо отдать XVII столетию. По рисункам и акварелям Сурикова, изображавшим Красноярск даже в конце XIX века, то есть через полвека от рождения художника, легко можно усмотреть разительное сходство красноярской стройки с примитивными рисунками средневековых иностранцев — путешественников по «Московии».

Внешнему соответствовало внутреннее. Суриков рассказывал покойному поэту Максимилиану Александровичу Волошину: «В Сибири ведь разбой всегда. На-ночь, как в крепость, запирались. Я помню, еще совсем маленьким был, спать мы легли. Вся семья в одной постели спала. Я у отца всегда «на руке» спал. Брат. Сестра. А старшая сестра Елисавета, от первого брака, в ногах спала. Утром мать просыпается: «Что это, говорит, по ногам дует?» Смотрим, а дверь разломана. Грабители, значит, через нашу комнату прошли. Ведь если б кто из нас проснулся, так они бы всех нас убили. Но никто не проснулся, только сестра Елисавета помнит, что точно ей кто ночью на ногу наступил. И все приданое материно с собой унесли. Потом еще платки по дороге на заборе находили. Да матери венчалное платье на Енисее пузырьком всплыло: его к берегу прибило. А остальное так и погибло. Мать моя удивительная была. Вот вы ее портрет видели. У нее художественность в определениях была: посмотрит на человека и одним словом определит. Вина она никогда не пила, только на свадьбе своей губы в шампанском помочила. Очень смелая была. Женщину раз, мужеубийцу, к следователю привели. Она у нас



Автопортрет. 1879 г.

в доме сидела. Матери ночью понадобилось в подвал пойти. Она всегда все сама делала: прислуги не держала. Говорит ей: «Я вот одна, пойдем, подсоби мне». Так вместе с ней, одна в пустом доме, в подвал пошла — и ничего. А то я раз с матерью ехал,— из тайги вышел человек и заворотил лошадей в тайгу, молча. А потом мать слышит, он кучеру говорит: «Что ж, до вечера управимся с ними?» Тут мать раскрыла руки и начала молить: «Возьмите все, что есть у нас, только не убивайте». А в это время навстречу священник едет. Тот человек в красной рубахе соскочил с козел и в лес ушел. А священник нас поворотил назад, и вместе с ним мы на ту станцию, откуда уехали, вернулись. А я только тогда проснулся, все время головой у матери на коленях спал, ничего не слышал».

На акварели «Комнаты в доме Суриковых» (1890) изображена анфилада маленьких, низеньких комнат; в дальней из них, у окна, выходящего в сад, за столом у самовара сидит мать художника, старушка в черном платье с черной наколкой на голове. В этом доме шла прадедовская, тесная традиционная жизнь. Офицерская семья спала в одной кровати с детьми разных возрастов; прислуги не держали, любили комнаты-клетушки, пили на свадьбе шампанское, обставляли комнаты помещичьими мягкими стульями из красного дерева, но когда умерла мать, голову ей повязали платочком по-крестьянски.

Суриковские предки — казаки. Повидимому, род происходит с Дона. Василий Иванович, работая над картиной «Покорение Сибири», выезжал в Донскую область для зарисовки казацких типов. В Верхне-Ягирской и Кундрючинской станицах он разыскал своих однофамильцев и, кажется, потомков одного и того же рода. Суриковы вместе с другими донскими казаками пошли за Ермаком в Сибирь. Более или менее достоверно участие Суриковых в постройке Красноярского острога в 1628 году. В материалах по «Истории Красноярского бунта 1695—1698 гг.» Н. Оглоблина упоминаются Илья и Петр Суриковы в числе заговорщиков—«воровских людей»¹, восставших против царских воевод братьев Баковских и Дурново.

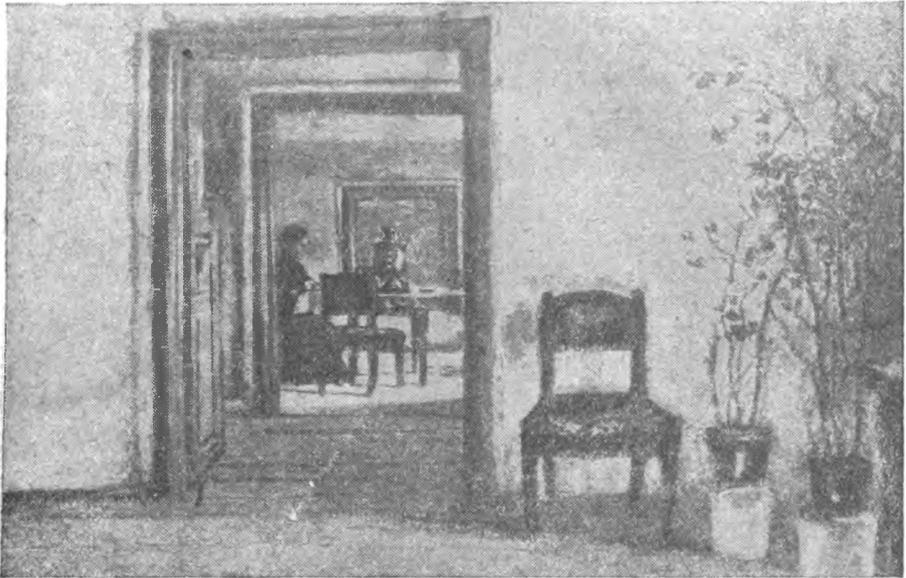
В числе «воров» находим и казака Торгошина, отдаленного предка матери художника. Таким образом и по мужской и по женской линии устанавливается казацкое происхождение Василия Ивановича.

Суриков всю свою долгую жизнь гордился этим происхождением и отличался редким пристрастием к своим «воинственным и воровским» предкам. Когда художник уже достиг большой известности и

¹ «Воровскими людьми» называли всех противников воевод. Последние представляли боярскую партию. «Воровской круг»—общественное самоуправление, порою захватывавшее и функции воеводской власти. См. Н. Оглоблин «История Красноярского бунта 1695—1698 гг.» (по архивным данным).

наступило время общественного интереса и внимания не только к творчеству живописца, но и к его биографии, Василий Иванович никогда не опровергал самых нелепых и бессмысленных суждений о его картинах и всегда ревниво исправлял малейшие неверные биографические данные.

Василий Иванович был изрядно наивен в опoэтизировании прошлого, часто не видя мрачнейших его сторон, но в то же время худо-



Комнаты в красноярском доме Суриковых. 1890 г.

жественное проникновение в приукрашенное прошлое давало ему могучий творческий напор, обогащало мастера никем не использованным материалом. В суриковском творчестве в значительной степени запечатлены в красках начальные сибирские впечатления художника, отдаленнейшая старина, исключительные по бытовым особенностям детские и юношеские годы. В конце концов весь этот материал превратился в типичное, обобщающее исторические факты явление искусства.

Вот как сам художник, читая вслух «Историю красноярского бунта», говорит о заповедной любви к несомненным истокам своего вдохновения:

«Это ведь все сродственники мои... Это мы-то — «воровские люди»... И с Многогрешными¹ я учился — это потомки Гетмана.

В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый. И край-то какой у нас. Сибирь Западная — плоская, а за Енисеем у нас уже горы начинаются: к югу — тайга, а к северу — холмы, глинистые, розово-красные. И Красноярск — отсюда имя. Про нас говорят: «Краснояры сердцем яры». Горы у нас целиком из драгоценных камней — порфир, яшма. Енисей чистый, холодный, быстрый. Бросишь в воду полено, а его бог весть уже куда унесло. 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. Однако вынесло. А на Каче — она под Красноярск с Енисеем сливается — плотины были. Так мы оттуда, аршин шесть-семь высоты, по водопаду вниз ныряли. Нырнешь, а тебя вместе с пеной до дна несет — бело все в глазах. И надо на дне в кулак песку захватить, чтобы показать; песок чистый, желтый. А потом с водой на поверхность вынесет. А на Енисее острова — Таттышев и Атаманский. Этот по-деду назвали. И кладбище над Енисеем с могилой дедовой: красивую ему купец могилу сделал. В семье у нас все казаки. До 1825 года простыми казаками были, а потом офицеры пошли. А раньше Суриковы — все сотники, десятники. А дед мой Александр Степанович был полковым атаманом. Подполье у нас в доме было полно казацкими мундирами, еще старой екатерининской формы. Не красные еще мундиры, а синие, и кивера с помпонами. Помню, еще мальчиком, как войска идут — сейчас к окну. А внизу все мои сродственники идут — командирами: и отец, и дядя Марк Васильевич, и в окно мне грозят рукой. Атамана, Александра Степановича, я маленьким только помню — он на пятьдесят третьем

¹ Во время Красноярского бунта Многогрешный поддерживал «воеводскую партию». Вначале и Суриковы были в воеводском стане. В письме В. В. Стасова к Сурикову от 16 декабря 1902 года читаем: «Ваши предки Илья и Петр сильно заинтересовали — видно, славные и лихие люди были тогда. Начали они в худом лагере, а продолжали потом в чудном! И история их не забудет. Вы же, конечно, можете гордиться такими великолепными предками. Само собой разумеется, у меня сильно с первой же минуты, разыгрался аппетит, и я, читая журнал (журнал «Мин... нар. просвещения», 1901, кн. V), не переставал думать: «Ах, если бы Суриков вздумал сделать картину из одного которого-то момента этих сибирских событий — да еще со своим 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!» (Журнал «Искусство», 1925, № 2). Письмо совпадает с периодом злейшей реакции, о которой говорит в письме Стасов, жалея, что «бунтарская» картина будет не ко времени. Однако были сделаны к ней эскизы.

году помер. Помню, он сказал раз: «Сшейте-ка Васе шинель, я его с собой на парад буду брать». Он на таких дрожках с высокими колесами на парад ездил. Сзади меня посадил и повез на поле, где казаки учились пиками. Он из простых казаков подвигами своими выдвинулся. А как человек был простой... Во время парада баба на поле заехала, не знает, куда деваться. А он ей: «Кума! Кума! Куда заехала?» Широкая натура. Заботился о казаках, очень любили его. После него Мазаровича назначили. Жестокий человек был. На-смерть засекал казаков. Он до 56 года царствовал. Марка Васильевича — дядю — часто под арест сажал. Я ему на гауптвахту обед носил. Раз ночью Мазарович на караул поехал. На него шинели накинули, избили его. Это дядя мой устроил. Сказалась казацкая кровь. После него Голотевского назначили. После — Корфа. А после Енисейский казачий полк был расформирован. А Василий Матвеевич (он поэт был — «Синий ус» его звали), его на смотре начальник оскорбил, так он эполеты с себя сорвал и его по лицу отхлестал ватрушками-то. У деда, у Василия Ивановича, что в Туруханске умер, лошадь старая была, на которой он всегда на охоту ездил. И так уж приноровился — положит ей винтовку между ушей и стреляет. Охотник был хороший — никогда промаху не давал. Но стареть начал, так давно уж на охоту не ездил. Но вздумал раз оседлать коня. И он стар, и лошадь стара. Приложился, а конь-то и поведи ухом. В первый раз в жизни промах дал. Так он обозлился, что коню собственными зубами ухо откусил. Конь этот — Карка, гнедой, огромный — после смерти его остался. Громадными правами гражданства пользовался. То в сусек забредет — весь в муке выйдет. А то в сени за хлебом придет. Это казацкая черта — любят коней. И хорошие кони у нас. У брата «Мишка» был. Он-то уж за ним ходил — и чешет, и гладит. А меня раз на вожжах тащил на именинах брата. Брат его продал, а ночью он стучит: конюшню разломал и пришел». (Записи Волошина.)

По рассказам многих современников, нелюдимый, молчаливый и скрытный Суриков расцветал, если удавалось кому-либо из близких людей расшевелить в нем дорогие воспоминания. Куда девалась отпугивающая суровая замкнутость и сосредоточенность! Василий Иванович приветливо и тепло усмехался, точно становился моложе. Сильный, широкоплечий, с густой шапкой стриженных в скобу волос, он нетерпеливо вытаскивал из кованого сундука, стоявшего всегда в углу маленькой комнаты, разнообразные фамильные платки, куски шелковых и парчевых материй, документы, этюды, рисунки.

Василий Иванович в равной мере отдавал «свою любовь» непокладистым и буйным по крови мужским предшественникам суриковского рода и более уравновешенным и мягким предкам по женской линии.

«Первое, что у меня в памяти осталось, это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу, — вдумываясь в каждое слово, вспоминал Суриков за три года до своей смерти.— Мать моя из Торгошинных была. А Торгошины были торговыми казаками — извоз держали, чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска, но торговлей не занимались. Жили по ту сторону Енисея — перед тайгой. Старики неделиные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощный был. У нас тесаными бревнами дворы мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые и костюмы. И сестры мои двоюродные — 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. Трое их было — дочери дяди Степана — Таня, Фаля и Маша. Рукодельем они занимались: гарусом на пальцах вышивали. Песни старинные пели тонкими, певучими голосами. Помню, как старики Федор Егорыч и Матвей Егорыч подвечер на двор в халатах шелковых выйдут, гулять начнут и «Не белы снеги» поют. А дядя Степан Федорович — с длинной черной бородой. Это он у меня в «Стрельцах» — тот, что, опустив голову, сидит «как агнец, жребию покорный». Там старина была. А у нас другое. Дом новый. Старый суриковский дом, вот о котором в «Истории Красноярского бунта» говорится, я в развалинах помню. Там уже не жил никто. Потом он во время большого пожара сгорел. А наш новый был — в тридцатых годах построенный. В то время дед еще сотником в Туруханске был. Там ясак собирал, нам присылал. Дом наш соболями и рыбой строился. Тетка к нему ездила. Рассказывала потом про северное сияние. Солнце там — как медный шар. А как уезжала, дед ей полный подол соболей наклал. Я потом в тех краях сам был, когда остяков для «Ермака» рисовал. Совсем северно. Совсем, как американские индейцы. И повадка и костюм. И татарские могильщики со столбами — «курганами» называются. А первое мое воспоминание, это как из Красноярска в Торгошино через Енисей зимой с матерью ездили. Сани высокие. Мать не позволяла выглядывать. А все-таки через край посмотришь: глыбы ледяные столбами кругом стоймя стоят, точно дольмены. Енисей на себе сильно лед ломает, друг на друга их громоздит. Пока по льду едешь, то сани так с бугра на бугор и кидает. А станут ровно итти — значит, на берег выехали. В баню мать меня через двор на руках носила. А рядом у казака Шерлева медведь был на цепи. Он повалил забор и черный, при луне, на столбе сидит. Мать закричала и бежать». (З а п и с и В о л о ш и н а.)

Направленность суриковского искусства, историзм его, несомненно, проистекли из этой забытовавшей на столетия красноярской старины.



*Портрет матери художника, Просковьи Федоровны Суриковой,
урожд. Торгошиной. 1887 г.*

Но была ли незапамятная старина единственной побудительницей, под влиянием которой сложился внутренний мир художника? Безусловно нет. На формирование духовного склада Сурикова наряду с красочными рассказами о старине, наряду с воздействием прошлого сочного и оригинального быта, не могла не оказать быть решающего влияния окружающая его современная обстановка. Она находилась в резком противоречии с неподвижностью прадедовской жизни в Красноярске. Любознательный мальчик-художник мог явно и отчетливо понять, что старина стариной, быт бытом, но к живой современности уже жадно тянулись ближайшие суриковские сородичи, не удовлетворявшиеся одними «историческими призраками».

Суриковы — двести с лишним лет «простые казаки», а с первой четверти XIX столетия «офицеры» — отметили свое классовое «вышешение» ростом своих культурных потребностей. Путь движения, к культуре у них обычный, заурядный.

«Дяди Марк Васильевич и Иван — образованные были, — осталось воспоминание о них Василия Ивановича, — много книг выписывали. Журналы «Современник» и «Новоселье» получали. Я Мильтона «Потерянный рай» в детстве читал, Пушкина и Лермонтова. Лермонтова любил очень. Дядя Иван Васильевич на Кавказ одного из декабристов, переведенных, сопровождал, — вот у меня есть еще шапка, что тот ему подарил. Так он оттуда в восторге от Лермонтова вернулся. Снимки ассирийских памятников у них были. Я уж иногда в детстве страшную их оригинальность чувствовал. Помню, как отец говорил: вот Исаакиевский собор открыли... вот картину Иванова привезли... Дяди Марк Васильевич и Иван Васильевич — оба молодыми умерли от чахотки. На парадах простудились. Времена были николаевские — при сорокаградусных-то морозах в одних мундирчиках. А богатыри были. Непокорные. Когда после смерти дедушки другого атаманом назначили, им частенько приходилось на гауптвахте сидеть. Дядя Марк Васильевич — он уж болен был тогда — мне вслух «Юрия Милославского» читал. Это первое литературное произведение, что в памяти осталось. Я, прижавшись к нему под руку, слушал. Так и помню, как он читал: невысокая комната с салвной свечкой. И все мне представлялось, как Омляш в окошко заглядывает. Умер он зимой, одиннадцатого декабря. Мы, дети, когда он в гробу лежал, ему усы закрутили, чтобы у него геройский вид был. Похороны его помню — лошадь его за гробом вела. Мать моя декабристов видела: Бобрисцева-Пушкина и Давыдова. Она всегда в старый собор ездила причащаться; они впереди всех в церкви стояли. Шинели с одного плеча спущены. И никогда не крестились. А во время ектеньи, когда Николая I поминали, демонстративно уходили из церкви. Я сам, когда мне было тринадцать лет, Петрашевского-Бута-

Щевича на улице видел. Полный, в цилиндре шел. Борода с пробором седью. Глаза выпуклые — огненные. Прямо очень держался. Я спросил — кто это? — Политический, — говорят. Его мономаном звали. Он присяжным поверенным в Красноярске был. Щапова тоже встречал, когда он приезжал материалы собирать. Семья у нас небогатая. «Суриковская заимка» была с покосами. Отец умер рано, в 1859 году. Мне одиннадцать лет было. У него голос прекрасный был. Губернатор Енисейской губернии его очень любил и всюду с собой возил. У меня к музыке любовь от отца. Мать потом на его могилу ездила плакать. Меня с сестрой Катей брала. Причитала на могиле по-древнему. Мы ее все уговаривали, удерживали». (Записи Волошина.)

Старина и современность, как земля и родниковые воды, взаимно проникли, смешались, растворились друг в друге. Мальчик-художник накапливал в себе немалое богатство, собиравшееся в его душе по разным, но связанным между собой руслам.

«Хороша старина, да бог с ней», — говаривал Суриков. В этой фразе — отчетливое понимание роли прошлого: оно только материал для будущего, материал благодарный и необходимый, помогающий усвоению современности, ее успехам и дальнейшему движению к усовершенствованию.

Та же мысль выражена в другой форме. Когда Василий Иванович узнал, что М. А. Волошин собирается написать монографию о его творчестве, он отнесся к этому замыслу одобрительно, но с присущей Сурикову способностью к обобщению воспринял это известие не только как лично приятное ему, а как полезное для других, для будущих Суриковых, как преемственность «вчера» и «сегодня».

«Мне самому всегда хотелось знать о художниках то, что вы хотите обо мне написать, и не находил таких книг, — сказал Василий Иванович, — я вам все о себе расскажу по-порядку. Сам ведь я записывать не умею. Думал, так моя жизнь и пропадет вместе со мною. А тут все-таки кое-что и останется».

Двадцать один год проживания Василия Ивановича в Красноярске до поступления в Академию художеств были непрерывным первоначальным собиранием материалов для будущей деятельности. В детские лета материалы воспринимались бессознательно, без всякого разбора, наслаивались, чтобы потом в более зрелую пору художник научился их отбирать.

В 1854 году отца художника перевели по службе за шестьдесят верст от Красноярска, в Бузимовскую станицу. Началось увлекательное для ребенка передвижение то в Красноярск, то обратно, то проживание в городе, то в станице. Пришло непосредственное общение

с природой, чрезвычайно обогатившее наблюдательные глаза и пытлившую любознательность Сурикова.

«В Бузимове мне вольно было жить. Страна была неведомая. Степь немеряная. Ведь в Красноярске никто до железной дороги не знал, что там за горами. Торгошино было под горой. А что за горой — никто не знал. Было там еще за двадцать верст Свищево. В Свищево у меня родственники были. А за Свищовом пятьсот верст лесу до самой китайской границы. И медведей полно. До пятидесятих годов девятнадцатого столетия все было полно: реки — рыбой, леса — дичью, земля — золотом. Какие рыбы были! Осетры да стерляди в сажень. Помню — их привезут, так в дверях прямо, как солдаты, стоят. Или я маленький был, что они такими громадными казались...

А Бузимово было к северу. Место степное. Село. Из Красноярска целый день лошадьми ехать. Окошки там еще слюдяные, песни, что в городе не услышишь. И масленичные туляния и христовлавцы. У меня с тех пор прямо культ предков остался. Брат до сих пор поминовение обо всех умерших подает. В прощенное воскресенье мы приходили у матери прошение на коленях просить. На Рождестве христовлавцы приходили. Иконы льняным маслом натирали, а ризы серебряные мелом. Мать моя чудно пирожки делала. Посты соблюдали. В банях парились. Прямо в снег выскакивали. Во всех домах в Бузиме старые лубки висели — самые лучшие.

Верхом я ездил с семи лет. Пара у нас лошадок была: соловый и рыжий конь. Кони там степные — с большими головами — тарапаны. Помню, мне раз кушак новый подарили и шубку. Отъехал я, а конь все назад заворачивает; я его изо всех сил тяну. А была наледь. Конь поскользнулся и вместе со мной упал. Я прямо в воду. Мокрая вся шубка-то новая. Стыдно было домой возвращаться. Я к казакам пошел: там меня обсушили. А то раз я на лошади через забор скакал, конь копытом забор и задень. Я через голову и прямо на ноги стал, к нему лицом. Вот он удивился, думаю... А то еще, тоже семи лет было, с мальчиками со скирды катались да на свинью попали. Она гналась за нами. Одного мальчишкухватила. А я успел через поскотину перелезть. Бык тоже гнался за мной: я от него опять же за поскотину, да с яра, да прямо в реку — в Тубу. Собака на меня цепная бросилась: с цепи вдруг сорвалась. Но сама, что ли, удивилась: остановилась и хвостом вдруг завилала. Мы, мальчиками, палы пускали — сухую траву поджигали. Раз летом пошли, помню, икону встречать — по дороге подожгли. Трава высокая. Так нас уже начали языки догонять. До телеграфных столбов дошло. Я на Енисее приток переплывал — не широкий, сажен пятьдесят. А у меня судорогой ногу свело. Но я умел плавать и столбиком и на спине. Доплыл

так. А охотиться я начал еще с кремневым ружьем. И в первый же раз на охоте птичку застрелил. Сидела она. Я прицелился. Она упала. И очень я возгордился. И раз от отца отстал. Подождал, пока он за деревьями мелькает, и один остался в лесу. Иду. Вышел на опушку. А дом наш бузимовский на юру, как фонарь, стоит. А отец с матерью смотрят — меня ищут. Я не успел спрятаться — увидали меня. Отец меня драть хотел: тянет к себе, а мать к себе. Так и отстояла меня». (Записи Волошина.)

Бузимовская станица стала вторым домом. И таким родным, что, когда через два года мальчику настало время учиться в школе и его свезли в Красноярск, он делал попытки убежать оттуда обратно.

«В школу — в приходское училище — меня восьми лет отдали, в Красноярск. Я оттуда домой в Бузимо только приезжал. Интересное тут со мной событие случилось, вот я вам расскажу. В приходском училище меня из высшего класса в низший перевели. Товарищи очень смеялись. Я ничего не знал. А потом с первого класса я начал прекрасно учиться. Пошел я в училище. А мать перед тем приезжала — мне рубль, пятаками дала. В училище мне итти не захотелось. А тут дорога разветвляется по Каче. Я и пошел по дороге в Бузимо. Вышел в поле. Пастухи вдали. Я верст шесть прошел. Потом лег на землю, стал слушать, как в «Юрии Милославском», нет ли за мной погони. Вдруг вижу, вдали — пыль. Глянь — наши лошади. Мать едет. Я от них от дороги свернул — прямо в поле. Остановили лошадей. Мать кричит: «Стой! Стой! Да никак ведь это наш Вася!» А на мне такая маленькая шапочка была — монашеская. «Ты куда?» И отвезла меня назад в училище». (Записи Волошина.)

В уездном училище мальчик пообыл пять лет (1856—1861). Зимами он жил у своей крестной Ольги Матвеевны Дурандиной, а летом и в зимнее каникулярное время перебирался в привольное и любимое Бузимово. После смерти отца в 1859 году семья Суриковых снова поселяется к Красноярске в своем доме. Здесь Василий Иванович прожил безвыездно до двадцати одного года.

Видимо, основные свойства характера Сурикова — упорство, настойчивость, огромная наблюдательность и любознательность, ничем неукротимая страсть к живописному искусству — проявились чрезвычайно рано. Чисто школьных воспоминаний о художнике не сохранилось, кроме нескольких слов, случайно и походя оброненных им самим.

Но зато как красноречив Василий Иванович, когда он восстанавливает в памяти то, что происходило вне уездного училища. В этом «отборе» воспоминаний сказывается весьма типическая черта художника: все его внимание обращено к улице, где он наблюдает никогда не забываемые картины и сцены, которые потом послужат ему для

его великолепного искусства. Бессознательно происходит ревнивое и корыстолюбивое, в самом лучшем смысле, накопление в творческой кладовушке образов, лиц, портретов, композиций, красочных гамм...

Что же видит бегущий из уездного училища мальчик? На склоне своих лет Василий Иванович прищурит глаза, точно увидит себя опять торопливым школьником с сумкой за плечами на Красноярской улице, и с волнением расскажет об этом.

«А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьюми. Бывало идем мы, дети, из училища. Кричат: «Везут! везут!» Мы все на площадь бежим за колесницей. Рубахи у палачей красные, порты широкие. Они перед толпой по эшафоту похаживали, плечи расправляли. Вот я Лермонтова понимаю. Помните, как у него о палаче: «палач весело похаживает...» Мы на них с удивлением смотрели. Помню, одного драли; он точно мученик стоял: не крикнул ни разу. А мы все — мальчишки — на заборе сидели. Сперва тело красное стало, а потом синее: одна венозная кровь текла. Спирт им нюхать дают. А один татарин храбрился, а после второй плети начал кричать. Женщину одну, помню, драли — она мужа своего, извозчика, убила. Она думала, что ее в юбках драть будут. На себя много наворотела. Так с нее палачи как юбки сорвали — они по воздуху, как голуби, полетели. А то еще одного за троеженство клеймили, а он все кричал: «Да за что же?»»

Смертную казнь я два раза видел. Раз трех мужиков за поджог казнили. Один высокий парень был, вроде Шаляпина, другой — старик. Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут — плачут — родственницы их. Я близко стоял. Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали. А парень стоит. Потом и он упал. А потом, вдруг вижу, подымается. Еще дали залп. И опять подымается. Такой ужас, я вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер, убил его. Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливали. Так у одного, когда в яму свалили, плечо шевелилось. Я его спрашивал: «Вы это видели. Лев Николаевич?» Говорит: «По рассказам». Только, я думаю, видел: не такой человек был. Это он скрывал. Наверное видел.

А другой раз я видел, как поляка казнили — Флерковского. Он во время переключки ножом офицера пырнул. Военное время было. Его приговорили. Мы, мальчишки, за телегой бежали. Его далеко за город везли. Он бледный вышел. Все кричал: «Делайте то же, что я сделал». Рубашку поправил. Ему умирать, а он рубашку поправляет. У меня прямо земля под ногами поплыла, как залп дали.

Жестокая жизнь в Сибири была. Совсем XVII век. Кулачные бои помню. На Енисее зимой устраивались. И мы, мальчишками, дра-

лись. Уездное и духовное училища были в городе, так между ними антагонизм был постоянный. Мы всегда себе Фермопильское ущелье представляли: спартанцев и персов. Я Леонидом Спартакским всегда был». (Записи Волошина.)

Странно в наше время читать о подобных зрелищах. Все их отвратительное, оскорбительное для человеческого достоинства, развращающее действие совершенно очевидно. Эта бессмысленная «нагая» казнь, мерзкая потеха над смертью, однако, выставлялись на «общее обозрение». Суриков наблюдал малейшие особенности в подготовке казни, прослеживал за ней с неослабным вниманием от начала до конца, наблюдал толпу зевак, поведение несчастных осужденных, запомнил навсегда их жалкие и горделивые взгляды...

Но как же мальчик-художник воспринимал всю эту дикость? Может показаться, что в рассказе Сурикова слышится даже как будто отдаленное сочувствие к ужасным язвам прошлого, особенно это чувствуется в описании палачей. Судить так было бы ошибочно.

Самое центральное, самое главное в словах воспоминателя—это восприятие жестоких картин как явлений красочности, как игры черного и красного, как яркого свидетельства о мужестве, силе погибающих.

Мальчика, как и других его сверстников, влекло любопытство к новизне, к необычайному. Тут же следует указать, что Суриков в ту пору уже рисовал, он уже «виденное» старался воспроизвести на бумаге. Происходило жестокое и мрачное «обучение». Впоследствии оно было использовано. Всего вероятнее были сделаны детские рисунки еще тогда же.

В природе художественного творчества первоначальные впечатления, когда каждое из них само по себе является «открытием», «обогащением», «первой памятью», имеют огромное значение. Из жизнеописаний ряда выдающихся людей известно, как часто впечатления детских лет играли решающую роль в пробуждении тех или иных профессиональных наклонностей. На примере Сурикова особенно показательна сила этих ранних воздействий окружающей обстановки. Подавляющее большинство произведений художника, самых значительных, самых крупных, составивших славу мастеру, всеми своими корнями связано с этими истоками. Как будто художнику понадобилось только пройти через возмужание и технологическое обучение, чтобы живописно олицетворить их.

В уездном училище, которое кончил Суриков тринадцати лет, мечта о художественном призвании волновала уже не только одного мальчика, ею был охвачен его учитель рисования Николай Васильевич Гребнев, который всячески поощрял и опекал мальчика, проявлявшего недюжинные способности. Редкий тип школьного дореформенного учителя. Его поддержка, вне всякого сомнения, оказала самое благотворное влияние на развитие дарований Сурикова.

Да и вся красноярская обстановка (и общественная, и частная, и семейная, и родственная) сложилась достаточно благоприятно.

«Рисовать я с самого детства начал,— рассказывал Василий Иванович,— еще, помню, совсем маленьким был, на стульях сафьяновых рисовал — пачкал. Из дядей моих один рисовал — Хозяинов».

Этот дядя — самоучка-иконописец Хозяинов — писал кроме икон на огромных холстах картины из Ветхого завета. Мать крестная художника Ольга Матвеевна Дурандина, повидимому, очень ценила и хранила эти «святые» полотна. Суриков разглядывал в ее горнице саженные картины: «Ноя, благословляющего Иафета и Сима, со стоящим в сторонке черным Хамом» и «Давида с головой Голиафа».

Особенность всякого большого дарования в том, что оно отовсюду вбирает в себя полезное и нужное для своих творческих созданий и вбирает по-своему, чаще всего именно то, чего не заметит мало одаренный или заурядный человек. Как знать, может быть даже простецкие «малярные» произведения дядюшки Хозяинова чем-либо пригодились будущему мастеру. Во всяком случае в суриковском и торгошинском родах (отец художника пел, любил музыку, дядя Хозяинов рисовал и писал маслом, два других дяди — есаул Василий Матвеевич и хорунжий Марко Васильевич — рисовали акварелью, копируя литографии) проявлялись некоторые художественные склонности, точно бы происходило вызревание того чудесного плода, каким явится потом искусство сына и племянника.

«Мать моя не рисовала,— сообщил Василий Иванович разным лицам почти одними и теми же словами.— Но раз нужно было казачью шапку старую объяснить. Так она неуверенно карандашом нарисовала: я сейчас же ее увидал. Комнаты у нас в доме были большие и низкие. Мне, маленькому, фигуры казались громадными. Я потому всегда старался или горизонт очень низко поместить или фону сделать поменьше, чтобы фигура больше казалась».

Главное, я красоту любил. Во всем красоту. В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются. Мне шесть лет, помню, было — я Петра Великого с черной гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусничкой. В детстве я все лошадок рисовал, как все мальчики. Только ноги у меня не выходили. А у нас в Бузиме был работник Семен, простой мужик. Он меня научил ноги рисовать. Он их начал мне по суставам рисовать. Вижу, гнутся у его коней ноги. А у меня никак не выходило, это у него анатомия, значит.

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 в детстве и масляные картины видал. У Атаманских в доме были масляные картины в старинных рамках. Одна была: рыцарь умирающий, а дама ему платком рану затыкает. И два портрета генерал-губернаторов: Левинского и Степанова». (Записи Волошина.)

Вся совокупность этих случайных воздействий и примитивно наглядных обучений, конечно, ничего путного не представляет. Другому более слабому, чем Суриков, подобное обучение принесло бы большой вред, оно исказило бы первоначальное хрупкое умение и оборвало его развитие. Настоящая помощь художественным поискам мальчика была оказана Николаем Васильевичем Гребневым, помощь бескорыстная и чрезвычайно трогательная, волновавшая Василия Ивановича всю жизнь.

«Когда я в Красноярском уездном училище учился, там учитель рисования был — Гребнев. Он из Академии был. У нас иконы на заказ писал. Так вот, Гребнев меня учил рисовать, чуть не плакал надо мною. О Брюллове мне рассказывал. Об Айвазовском, как тот воду пишет, — что совсем, как живая; как формы облаков знает. Воздух — благоухание. Гребнев брал меня с собою и акварельными красками заставлял сверху холма город рисовать. Плен-эр, значит. Мне одиннадцать лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал: «Благовещение» Боровиковского, «Ангел молитвы» Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана. У меня много этих рисунков было. Все в Академии пропали. Теперь только три осталось. А вспоминаю, дивные рисунки были. Так тонко сделаны. Я помню, как рисовал, не выходило все. Я плакать начинал, а сестра Катя утешала: «Ничего, выйдет». Я еще раз начинал — и ведь выходило. Вот, посмотрите-ка. Это я все с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже — угадал. Ведь как эти складки тонко здесь сделаны. И ручка. Очень мне эта ручка нравилась — так тонко лепится. Я очень красоту композиции любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал. А потом начал ее и в природе всюду видеть». (Записи Волошина.)

Через полстолетия, уже большой художник, шагнувший из заброшенного красноярского захолустья в столицы России, на вершину всеобщего признания, с трепетом и восторгом вытаскивает из своего кованого сундука три отроческих рисунка-копии, любителю ими, находит почти совершенными, скорбит, что утратил дорогую папку с большинством рисунков.

Не подлежит сомнению, что взволнованные рассказы Гребнева о мастерстве Брюллова, о преувеличенной искусности Айвазовского, рассказы о других художниках, не сохраненные нам памятью Василия

Ивановича, были жадно восприняты учеником и побудили его к подражанию, то есть к упорному и необходимому подготовительному труду. Выбор работ для копирования: гравюры Боровиковского и Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана — лучшее доказательство внимательного и серьезного попечения Гребнева о вкусе своего ученика.

Словом, в Красноярске в некотором роде получилась миниатюрная Академия с учителем, бывшим воспитанником Академии, перенесшим из Петербурга в Сибирь приемы академической тренировки. В этой «Академии» состоял единственный ученик, у которого до того не только не было холодноватой и сухой академической системы, а все образцы для заимствования и «просвещения» ограничивались дя-дюшкиными хозяйновскими малярными вывесками, акварельными копиями с литографий да самобытными упражнениями работника Семена в изображении конских ног и материнским рисунком казацкой шапки.

Художественное развитие неизменно продолжалось из года в год. По окончании уездного училища Суриков (на выпускном экзамене губернатор Родиков, похожий, по словам Сурикова, на старого екатерининского вельможу или на Державина, сказал ему: «Ты будешь художником») поступил в четвертый класс гимназии. Но добрался едва-едва до седьмого. Из-за недостатка средств гимназию пришлось оставить. Однако о бывшем гимназисте по Красноярску уже шла слава, и молодой художник получал «заказы». Сурикову пришлось расписывать пасхальные яйца по три рубля за сотню. Подрабатывать довелось иконописанием, можно сказать, отбивая хлеб у дяди Хозяинова и Н. В. Гребнева.

Таков об этом рассказ Василия Ивановича:

«Там в Сибири у нас такие проходимцы бывают. Псывится неизвестно откуда, потом уедет. Вот один такой на лошади приезжал. Прекрасная у него была лошадь — Васька. А я сидел, рисовал. Предлагает: «Хочешь покататься? Садись». Я на его лошади и катался. А раз он приходит — говорит: «Можешь икону написать?» У него, верно, заказ был. А сам-то он рисовать не умеет. Приносит он большую доску разграфленную. Достали мы красок. Немного: краски четыре. Красную, синюю, черную да белила. Стал я писать «Богородичные праздники». Как написал, понесли ее в церковь — святить. У меня в тот день сильно зубы болели. Но я все-таки побежал смотреть. Несут ее на руках. Она такая большая. А народ на нее крестится: ведь икона — и освященная. И под икону чыряют, как под чулотворную. А когда ее святили, священник, отец Василий, спросил: «Это кто же писал?» Я тут не выдержал: «Я» — говорю. «Ну, так впредь икон никогда не пиши». А потом, когда я в Сибирь приезжал (лет через двадцать пять — И. Е.), я ведь ее видел. Брат

говорит: «А ведь икона твоя все у того купца. Пойдем смотреть». Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и красными пятнами. Очень хорошо. Ее у купца хотел красноярский музей купить. Ведь не продал. Говорит: «Вот я ее поновлю, так еще лучше будет». Так меня прямо тоска взяла». (Записи Волошина.)

Однако живописное искусство в Красноярске не могло кормить досьга: будущее было в опасной неопределенности. Суриков иногда плакал от тоски. Мать тоже задумывалась о завтрашнем сыновьем дне и готовила Васю не много не мало в чиновники. Василий Иванович определился писцом в какую-то красноярскую канцелярию. Под несносный скрип перьев думалось и мечталось об одном, заповедном.

«Чиновник» все свободное время отдаст рисованию и занимается самообразованием. Он нетерпеливо разыскивает в Красноярске современные художественные журналы и жадно разглядывает их. Он всячески ищет выхода, горит и тоскует по искусству и порой от отчаяния выпивает.

Мать вполне разделяет горести сына. И, наконец, они совместно находят как будто очень простое решение вопроса и составляют целый план: Вася с обозами, везущими в Петербург разные сибирские товары, пойдет пешком, и мать ему даст на дорогу из последних — тридцать рублей. Так было решено, и уже начали готовиться...

Образ Василия Ивановича был бы не целен и не полон, если бы он в самой ранней юности превратился в какого-то художника-отшельника и аскета, не замечающего живой жизни, заменившего ее изображением на холсте. Молодость властно вторгалась, несмотря на все беды и неудачи, и требовала своей части в художнике.

Поощряемое по традиции казацкой средой молодечество не раз и не два врывалось в жизнь и преображало ее в веселый праздник. Суриков шумел с буйными своими сверстниками, переходил через край и стаявал на опасной грани. Он сам признавался впоследствии с улыбкой об этом неровном и задорном «гулянии».

«Мальчиком постарше я покучивал с товарищами. И водку тогда пил. Раз шестнадцать стаканов выпил. И ничего. Весело только стало. Помню, как домой вернулся, мать меня со свечами встретила. Двух товарищей моих в то время убили. Был товарищ у меня — Митя Бурдин. 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, кричат: «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. Его казак Шаповалов убил.

У женщин они были. Тот его и заревновал. Помню, как на допрос его привели. Сидел он так, опустив голову. Мать его и спрашивает: «Что же это ты наделал?» — «Видно, говорит, чорт попутал». У нас совсем по-иному к арестантам относились.

А другой у меня был товарищ — Петя Чернов. Мы с ним франты были. Шелковые шаровары носили, поддевки, шапочки ямщицкие и кушаки шелковые. Оба кудрявые. Веселая жизнь была. Маскировались мы. Я тройкой правил, колокольцы у нас еще валдайские сохранились — с серебром. Заходит он в первый день Пасхи. Лед еще не тронулся. Говорит: «Пойдем на Енисей в прорубе рыбу ловить». — «Что ты? В первый-то день праздника?» И не пошел. А потом слышу: Петю Чернова убили. Поссорились они. Его бутылкой по голове убили и под лед спустили. Я потом его в анатомическом театре видел: распух весь, и волосы совсем слезли — голый череп. Широкая жизнь была. Рассказы разные ходили. Священника раз вывезли за город и раздели. Говорили, что это демоны его за святую жизнь мучили. Разбойник под городом в лесу жил. Вроде как бы Соловья-Разбойника». (Записи Волошина.)

Конечно, Сурикову было тяжело и горько глядеть на нелепо погибшего Бурдина, он его долго не мог позабыть. Однако эти понятные чувства не помешали ему впитать в себя и никогда не утратить другого Бурдина — с красивым мускулистым телом, годным для изображения Дмитрия-царевича. С теми же нисколько не противоречивыми для художника, хотя и различными, склонностями плакать и наблюдать Суриков ходил в анатомический театр и запомнил там голый череп и распухшее тело другого товарища Пети Чернова.

План лешего передвижения в Петербург осуществился, только нисколько по-иному, чем его наметили сын и мать.

Канцелярский писец Суриков настолько уже усовершенствовался в живописи, что его акварели и портреты имели некоторую ценность, повсюду одобрялись. «Писец-живописец» давал уроки рисования в губернаторском доме.

Губернатор Замятин решил оказать «самоучке» поддержку. Василий Иванович собрал все свои рисунки — копии с Рафаэля, Тициана, Неффа, Боровиковского. Губернатор переслал рисунки в Академию. Он хлопотал о принятии Сурикова на казенный кошт. Академия ответила обнадеживающе, разрешая приезжать, но отказалась категорически принять «самоучку» на свое содержание.

Ответ был пережит тяжело: Сурикову не на что было в Петербурге жить, а следовательно приходилось оставаться в Красноярске. Дорогие для Василия Ивановича рисунки не были оценены и потом в Академии. Когда Суриков впоследствии приехал в Петербург, инспектор Академии Шренцер спросил у сибиряка:

— А где же ваши рисунки?

Тот напомнил о присылке губернатором Замятиным объемистой папки рисунков-копий. Инспектор разыскал ее, перелистал, приложил к «делу» и сказал:

— Это? Да за такие рисунки вам даже мимо Академии надо запретить ходить!

Инспектор и сибиряк разошлись в оценке рисунков. Инспекторское осуждение не сломило упорства сибиряка: он пошел и проверил по неффовскому подлиннику один свой рисунок с раскраской. Оказалось «ведь похоже», краску «угадал», угадал ее по черной гравюре, любовался правильностью и тонкостью «складок» и ручкой», как она лепится... Та же удача «случилась» и с полотнами старых мастеров. Василий Иванович с этим сознанием «удачи» и умер, не согласившись со Шренцером.

Губернатор Замятин продолжал благоволить «самоучке» и после отказа Академии принять его казенно-коштным воспитанником.

Замятин неожиданно «нашел» любителя живописи в енисейском золотопромышленнике П. И. Кузнецове, которому нахвалил таланты Сурикова, показал рисунки юноши и сумел ими заинтересовать.

Может быть, не обошлось тут и без некоего губернаторского «нажима» на богача, не захотевшего «огорчить» и «расстроить» неучтливостью нужное и небезопасное в золотопромышленных запутанных делах начальство. Так или иначе, но золотопромышленник П. И. Кузнецов превратился в «покровителя» художника.

«Раз пошел я в Красноярский собор, — рассказал Василий Иванович, — ничего ведь я не знал, что Кузнецов обо мне знает, — он ко мне в церкви подходит и говорит: «Я твои рисунки знаю и в Петербург тебя беру». Я к матери побежал. Говорит: «Ступай. Я тебе не запрещаю». Я через три дня уехал. Одиннадцатого декабря 1868 года. Морозная ночь была. Звездная. Так и помню улицу, и мать темной фигурой у ворот стоит. Кузнецов золотопромышленник был. Он меня перед отправкой к себе повел: картины показывал. А у него тогда был Брюллова портрет его деда. Мне уж тогда те картины нравились, которые не гладкие. А Кузнецов говорит: «Что ж, те лучше». (З а п и с и В о л о ш и н а.)

И вот «новый Ломоносов», но только «Ломоносов живописи», через полтора года лет после своего праобраза, также с рыбным обозом, зимой, идет и едет из несусветной варварской глуши в столицу. Разницы существенной нет: один от Ледовитого океана, другой из-за Уральского хребта. За полтора столетия так ли значительно переменялась эта медлительная, крепостная страна?

Нельзя лучше рассказать о длинной дороге «за счастьем» от Красноярска до Петербурга, чем это сделал сам Суриков.

«Кузнецов рыбу в Петербург посылал — в подарок министрам. Я с обозом и поехал. Огромных рыб везли: я на верху воза на большом осетре сидел. В тулупчике мне холодно было. Коченел весь. Вечером, как приедешь, пока еще отогреешься: водки мне дадут. Потом в пути я себе доху купил. Барбинская степь пошла. Едут там с одного извозничьего двора до другого. Когда запрягают, то ворота на запор. Готово? Ворота настезь. Лошади так и вылетят. В снежном клубе мчатся. И вот еще было у меня приключение. Может, не стоило бы рассказывать... Да нет—расскажу. Подъезжали мы уже к станции. Большое село сибирское — у реки внизу. Огоньки уже горят. Спуск был крутой. Я говорю: надо лошадей сдержать. Мы с товарищами подхватили пристяжных, а кучер коренника. Да какой 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. Старуха там стояла — молилась. Она меня за чорта, что ли, приняла, — как закрестится. А ведь не попади я головой в окно, наверное бы на-смерть убился. И рыба вся рассыпалась. Толпа собралась, подбирать помогали. Собрали все. Там народ честный. До самого Нижнего мы на лошадях ехали — четыре с половиной тысячи верст. Там я доху продал. Оттуда уж железная дорога была. В Москве я только один день провел: соборы видел».

(З а п и с и В о л о ш и н а.)

Дорожные впечатления были совершенно незабываемы. Зимняя природа огромной страны развернулась перед глазами воочию, каждый бугорок, каждая лощина, леса, села, тысячи новых встречных людей, новые обычаи, каждый в своем роде...

В Екатеринбурге (нынче Свердловск) Суриков увидел первый раз в жизни театр. Рыбный обоз надолго застрял в Екатеринбурге...

Тут перед долгим заговеньем Василий Иванович закутил и спустил все свои сбережения на Академию. Красноярец «сердцем ярый» — по собственному признанию — был франтом. Екатеринбург ему понравился. В синем казакине, в бархатных шароварах и шелковой рубашке, чернокудрый, темноглазый, статный сибирский молодец отважно заплясал на екатеринбургских танцевальных вечерах и званых чаепитиях...

Поплясали и покутили вдоволь... А потом, как будто опомнясь, тронулись дальше. В Москве один день. Только соборы и бросились в глаза... В Петербург приехали 19 февраля 1869 года и остановились на углу Невского, на Владимирском проспекте в гостинице «Родина».

Шестьдесят восемь дорожных дней прошли, связав между собою Азию и Европу.

В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ экзамены в Академию Художеств состоялись той же весной. Они были неудачны. Суриков не удовлетворил требованиям приема. На традиционном рисовании «с гипсов» художник провалился. Академия Художеств второй раз закрывала двери перед будущим мастером.

Провал этот, однако, не обескуражил юношу. Суровый и невзыскательный Красноярск способствовал воспитанию крепких людей физически и духовно.

Василий Иванович впоследствии вспоминал, как вышел он тогда из Академии в яркий солнечный день, загляделся на красавицу Неву, мгновенно ощутил в душе самое радостное благодушие, разорвал свой незадачливый рисунок и бросил его в воду. Словом, вместо стенаний и мрачности крепыш-сибиряк прельстился стремительным течением реки, и ему совершенно по-мальчишески захотелось пустить детские кораблики.

Но всему свое время и место. Захлопнувшиеся академические двери надо было открыть вновь. Суриков поступает в рисовальную школу Общества поощрения художеств. Здесь, под руководством художника Дьяконова, юноша рисует гипсы. Он обнаруживает высочайшее упорство, нарочно выбирает самые трудные ракурсы, преодолевает всевозможные сложные задачи рисунка. Трех летних месяцев оказалось достаточно, чтобы пройти трехлетний курс училища.

Академические профессора, еще недавно хихикавшие над «самобытными» сибирскими рисунками Сурикова, теперь могли считать себя спокойными и уверенными, что принимают в Академию вольнослушателем достойного юношу, преуспевающего в рисовании с гипсов. Профессора проглядели талант Сурикова и одобрили умение юноши, набившего руку в «программных требованиях». Осенью 1869 года Василий Иванович поступил в Академию.

Пять лет академического обучения сопровождалось непрерывными успехами. В первый же год юноша перешагнул два академических класса, сдал экзамен «по наукам» и был переведен в фигурный класс действительным учеником. За два следующих года он прошел натурный класс, получив при этом за работы все серебряные медали. За четыре года, с 1869 по 1873, Суриков одолел шестилетний «научный» курс.

Работы были вдоволь. Но еще больше было сил и упорства и способностей у прилежного воспитанника Академии. В старших живописных и архитектурных классах задавались специальные композиции на определенные темы. За лучшие работы назначались денежные пре-

мии. Суриков успевал учиться и работать для конкурсов, не раз получая сторублевые награды.

Успехи доставались не даром. Молодой художник появлялся в стенах Академии еще затемно, еще при горевших фонарях в раннем туманном утре Петербурга. Домой возвращался Суриков поздно вечером. Юноша с одинаковым старанием усваивал общеобязательные предметы, живопись, архитектуру. Он накопил в сибирской глуши такую жадность к знанию, которая настойчиво требовала удовлетворения.

В увлечении и ненасытимой страсти к искусству Суриков даже забыл любимые им красноярские края и безвыездно провел в Петербурге первые четыре каникулярных лета. Только в 1873 году, когда огромная изнурительная работа, с одной стороны, а с другой — петербургский непривычный климат резко отразились на здоровье юноши, он вынужден был съездить летом на родину.

Покровитель Сурикова золотопромышленник Кузнецов пригласил стипендиата в свое имение в Минусинскую степь. Василий Иванович за лето отдохнул и совсем оправился от начинавшейся опасной грудной болезни.

С восстановленными силами Суриков возвратился в Петербург, чтобы снова напряженно отдаться любимой работе. Тогда незаурядного ученика «заметили» даже твердолобые академические профессора. Академия выдала Сурикову за год не только три серебряных медали, а даже стипендию, первоначально в 120 рублей, а затем в 350 рублей.

Приняв в соображение тогдашнюю дешевизну жизни, когда цены на все предметы первой необходимости исчислялись копейками, академическая стипендия представляла существенную поддержку, и вообще, по собственному признанию Василия Ивановича, за все время обучения в Академии он настолько был материально обеспечен, что ничего не получал ни от брата, ни от матери.

Меценат Кузнецов выдавал стипендию Сурикову до самого окончания Академии и до переезда художника в Москву. К стипендии Кузнецова надо прибавить стипендию от Академии и собственные заработки — премии на академических конкурсах.

Материальное благополучие, которого Василию Ивановичу так не доставало в Красноярске перед поступлением в Академию, конечно, теперь способствовало весьма благотворно его работе, не отвлекая его силы от непосредственного дела на борьбу за существование.

Не мог отвлечь Сурикова от самостоятельного восприятия искусства холодный и архаичский академизм, который «забил» многих русских художников. Длительное обучение в Академии Художеств вытравило живой дух творчества, подменяя его внешней, парадной, технически

умелой и эффектной подготовкой к написанию грамотных «картин». Дебри отвлеченной «ветхозаветной и новозаветной истории», фальшивые и сусальные «исторические» жанры с героеподобными историческими лицами, богоподобная мифология, сентиментальная идеализация господствующего дворянского и помещичьего класса с неизменно сопутствующей формулой «православие, самодержавие, народность», — вот центральные моменты академического искусства.

Профессорская клика тиранически внедряла в сознание учеников нищую и ретроградную мысль «искусство для искусства». Культивировались не общественно необходимые художники, а художники «небожители», «вещатели вечных истин». Техническая высота, ложный колорит, композиция взамен подлинного, проникновенного изображения природы и человека.

Технологическая традиционная выучка Академии, подчас нужная для таких волевых и самобытных натур, как Суриков, была буквально губительной для учеников с менее развитой силой сопротивления и своеобразия. Из Академии выходили весьма знающие учителя рисования, похожие друг на друга, как монеты одной чеканки, внутренне выхолащенные и опустошенные классикой, продолжавшие вредную работу Академии по среднеучебным заведениям, в институтах и в разнообразных школах.

Недаром за Академией Художеств сыздавна установилась самая прочная репутация как о безжизненном учреждении, художественном департаменте, калечащем все своеобразное и препятствующем всякому развитию. Академия Художеств оценивалась всеми мыслящими передовыми людьми как парадное, украшенное дорогими памятниками, но всегда тленное кладбище.

Все русские художники, которым довелось вырваться из академических стен не искалеченными и не изуродованными, оставаясь благодарными за выучку в техническом смысле, сохранили в целом об Академии недобрую память. Ряд блестящих художественных дарований, заканчивая академическое образование, оказавшись на свободе, как бы заново переучивались видеть жизнь, страстно ненавидели весь тот чопорный, классический, бесплодный гнет, через который они благополучно прошли. Задавленный протест против академической схоластики они подневольно пронесли за годы пребывания в Академии, чтобы, покинув ее, сейчас же выступить с негодующими словами осуждения всей системы художественной тренировки, убийственной по результатам, но, конечно, весьма осмысленной и намеренной в подспудных целях создания «верноподданных художников».

Через отрицание Академии прошли русские художники: В. Серов, М. Врубель, И. Репин, вся плеяда «передвижников» и столь противоположная им плеяда «Мир искусства».

Сибирский самородок был неподатлив. Академическая благопристойность, зализанность, традиционная сдержанность в чувствах выражения, вековые технические навыки и каноны являлись настолько непонятно чужими, часто противоречивыми, что надолго не могли обмануть его. Однако даже буйный и своевольный Суриков подвергался опасности «заражения». Среда действовала, обволакивала и могла одолеть.

«Рассадник» художественного просвещения даже снаружи был обставлен так, что мог невольно влиять на вкус и стремления своих учеников. Чудесное по красоте здание, построенное архитектором Кокоринным. Напротив — сфинксы из древних Фив. Через Неву — колонное полукружие правительствующих сената и синода; медный всадник Фальконета, ротонда Исаакия, огромное, двухцветное, белое с желтым, Адмиралтейство...

Тут все парадно, торжественно и... классично. Недаром академические ученики частенько зарисовывали и писали ту или другую деталь окружающего великолепия. Образцы подкупали...

Среда профессоров-учителей, за редчайшим исключением, являлась фанатически преданной ложно-классическому направлению в искусстве. Было бы несправедливо характеризовать ее как узкую и своекорыстную касту профессоров «императорской Академии Художеств», случайно выдвинувшихся благодаря различным связям и знакомствам. Многие из учителей занимали места по заслугам, имели подлинное призвание к преподавательской деятельности, были одарены и посвоему честно служили своему делу.

Но подавляющее большинство все же оставалось ревностными чиновниками, зубато оберегавшими свои привилегированные положения и служебные карьеры. Императорские профессора и академики, регулярно ожидающие очередных орденов и медалей ко дню тезоименитства царя и царицы, на рождество и на пасху, — мало подходящий людской состав для живого, вечно развивающегося новаторского дела.

Рутинная преподавание и в обращении с учениками были страшные. Ученики для профессоров, а не наоборот — это было так безусловно, что не требовалось никаких подтверждений и проверок. Многочисленный слой заведомых неудачников и бездарностей пригнулся в Академии через заслуги в других ведомствах, через родство с сильными мира сего, через стечения обстоятельств и т. п. Эти отбросы, конечно, с особым рвением поддерживали непреложность всех академических обычаев и нравов. Вредя уже одним своим присутствием в Академии, сознавая никчемность своего положения, боясь за его прочность, эти академические дельцы являлись яростными охранителями всего отжившего. Они расчетливо понимали, что только благодаря ему их личная судьба благополучна, надежна и оправдана.

Профессорами-руководителями всех художников — современников Сурикова — были Шамшин, Виллевалд, Чистяков, Бруни, Иордан, Вениг, Нефф и др.

Василий Иванович раздраженно, под старость, говорил: «Академик Бруни не велел меня в Академию принимать». Также осуждающе он вспоминал Неффа, презрительно произнося слово «профессора»... Немец Нефф преподавал, едва-едва умея говорить по-русски, а вся «художественная» мудрость и педагогические приемы Шамшина буквально выражались в двух фразах: «Поковыряйте в носу! Покопайте-ка в ухе!»

Примерно в таком же духе выражались и другие академические «столпы», подымая до себя будущих художников.

Видимо, не будет ошибкой сказать, что в этом сонме зачерствевших мундирных людей только Павел Петрович Чистяков был действительным украшением Академии. Этот замечательный преподаватель оказал огромное влияние на несколько поколений самых выдающихся русских художников. О Павле Петровиче с восторгом и обожанием вспоминали Серов, Врубель, Репин, Виктор Васнецов, Елена Поленова, Поленов, Суриков и другие...

Репин нередко повторял о Чистякове: «Это наш общий и единственный учитель», приглашая молодых художников-академистов слепо и беспрекословно слушаться подчас чудаковатого и даже нелепого учителя. Суриков всю жизнь помнил один завет Чистякова: «Будет просто, когда попишешь раз со сто». Василий Иванович признавал, что Чистяков указал ему путь истинного колориста.

Редкостный человек, весельчак и балагур, «велемудрый жрец живописи», Павел Петрович произвел на Сурикова неизгладимое впечатление. Он для него на долгие годы остался единственным из людей, мнением которого дорожил Василий Иванович. И в Академии и через десять лет по окончании ее Павел Петрович для Сурикова — высший судья. К нему, а не к кому-нибудь другому, обращается Суриков с письмами из-за границы во время своей поездки, где его потрясла живопись Тинторетто, Веронеза, Тициана и Веласкеза.

Кроме Чистякова Суриков упоминает с признательностью профессора Горностаева, читавшего в Академии Художеств историю искусств. Василий Иванович не только за себя, но за всех своих товарищей по Академии говорит о том интересе, какой вызывали горностаевские лекции. Особенно иллюстрации к лекциям. Горностаев был прелеводным рисовальщиком. Одной линией, не отрываясь, омоло, решительно, почти мгновенно Горностаев рисовал фигуру Аполлона или Фавна, которых ученики до недель не стирали с доски и всячески оберегали.

Не много людей в Академии способствовало истинному формированию таланта Сурикова. Он заботился о нем сам. Голова ученика была полна художественных, независимых ни от кого, замыслов. Суриков обладал твердой волей для их воплощения. А главное, художник обладал страшной жадностью ко всем знаниям, непосредственно связанным с выработанным им для себя призванием.

Жадность эта не покидает его всю жизнь. Суриков никогда не понимал состояния людей, которые бывают ни теплы, ни холодны, а как-то среднеуравновешенны. Он признавал только состояние накаленности, жара, горения... В ученические годы это свойство зародилось со всей первоначальной свежестью, чтобы в дальнейшем окрепнуть и стать неизбежной привычкой.

Академическая жизнь Сурикова не знала пустот, безделья, бесполезного времяпрепровождения. Неся трудную и обременительную работу по академической программе, отдавая ей всего себя с утра до ночи, Василий Иванович не пропускал малейшего случая наблюдать, учиться, продолжать свой трудовой день и за пределами академического здания.

«На улицах всегда группировку людей наблюдал, — говорил он, — придя домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность причился ценить. Страшно я ракурсы люблю. Всегда старалась дать все в ракурсах. Они очень большую красоту композиции придают. Даже смеялись товарищи надо мной. Но рисунок у меня был не строгий — всегда подчинялся колоритным задачам. Кроме меня в Академии только у единственного ученика — у Лучшева — колоритные задачи были. Он сын кузнеца был. Мало развитой человек. Многого усвоить себе не мог. И умер рано... 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».

С такими задатками, когда ученик твердо знал, чего хотел, умел выбирать нужное ему, обладая самостоятельностью, Академия не представляла особенно сильной опасности. Суриков добровольно подчинялся ей, пока это являлось необходимостью, сознательно не усваивал того, что считал для себя вредным.

Павел Петрович Чистяков, с его системой обучения, медленной, настойчивой, беспощадной ко всякой легкомысленности и резонерству «молодняка», заставляя учеников рисовать кубики и карандаши, когда испытуемые воображали себя едва ли не законченными живописцами, развенчивая их, наглядно доказывая их беспомощность, заменял собой один многоглавую Академию.

Несомненно, вся система работы Василия Ивановича над будущими полотнами: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков», «Боярыня Морозова» явилась сколком с системы Чистякова. Суриков усвоил ее и углубил прямо до какого-то взыскательного подвижничества. Павел Петрович Чистяков научил талантливого юношу работать, открыл ему трудные, но благодетельные методы, посредством которых можно было добиться максимальных результатов.

За пять лет пребывания в Академии Художеств Василий Иванович в основном определил весь свой дальнейший художественный путь, путь прирожденного колориста и композиционера. По обязанности, подневольно, по заданию Академии, он выполнял, как и все ученики, вещи ему внутренне чуждые, архаические по сюжету, не звучавшие в его сердце тем необходимым согласием, которое неизбежно для подлинного вдохновения и «заражения». Таковы были: «Милосердие самарянина», «Пир Валтасара» («Падение Вавилона»), «Апостол Павел».

Но и в них он уже выступает собственно чужаком для тогдашней Академии. Преимущественная культура рисунка и еще раз рисунка, слащавая, подкраска рисунка, а не самостоятельное, центральное, ведущее красочное пятно, не подлинная живопись, а ее суррогат — идеал академической профессуры. Молодой художник находится в резком противоречии с установившимся обычаем выдвигать на первый план рисунков. Он — живописец, краски для него все, краски — его могучее средство для изображения внутреннего мира, рисунок имеет только подобное и не самодовлеющее значение.

Правда, Суриков одновременно, почти в равной мере с живописью, охвачен и увлечен большими композиционными задачами. Страстно и настойчиво тянется к сценам массового действия, очень сложным, многофигурным, часто затейливым и всегда своеобразным. Композиция без рисунка не существует и не может существовать: рисунок — основа композиции. Но Суриков в отличие от заветов Академии и в композиции не подчиняется рисунку как главенствующему элементу, а заставляет его служить целому, низводит его до служебной роли, хотя бы и очень почетной.

Василий Иванович «чужак» для Академии и в живописных своих стремлениях к ярчайшему колориту вместо подкраски, и в своеобразии композиции взамен безжизненной, как бы захватанной от частого употребления академической официальной композиции.

В «Русской школе живописи» Александра Бенуа дана оценка ученической картины Сурикова «Пир Валтасара», весьма правдиво показывающая современную Сурикову обстановку в Академии Художеств и свидетельствующая о несомненном одиночестве художника.

«Это юношеское произведение Сурикова, — пишет Бенуа, — правда, сильно смахивает на французские исторические «машины», но от него все же получается приятное впечатление, до того бойко и весело оно написано, до того непринужденно, бесцеремонно, поистине «художественно» оно задумано. Среди чопорного молчания (академической) залы пестрые, весело набросанные краски эскиза Сурикова звучали, как здоровый, приятный, бодрящий смех. Академические юноши, толпившиеся здесь перед вечерними классами и с завистью изучавшие штриховку Венига, округлые фигуры и феерический свет Семирадского, искренно любовались и наслаждались одним Суриковым, впрочем, для проформы констатируя дурной рисунок и небрежность мазни этого эскиза».

И диво-дивное, эта вещь, в своем существе являющаяся прямым отрицанием всей академической мертвечины, видимо, за «классику» сюжета и композиции была награждена первой премией и даже воспроизведена в журнале «Иллюстрация». Суриков сделал большие успехи. Всего несколько лет назад в Красноярске он с жадностью разглядывал «Иллюстрацию», не смея подумать, что когда-то и... вдруг очень скоро в ней появятся воспроизведения с его собственных вещей.

По тем же самым основаниям Академия присуждает Сурикову на конкурсе 1874 года малую золотую медаль за «Милосердного самарянина». Художник подарил ее тогда своему покровителю Кузнецову. Ныне картина в Красноярском музее им. Сурикова.

Еще дальше от академической парадной скуки и рутины суриковские эскизы, сделанные тоже по академическому заказу: «Под дождем в дилижансе на Черную речку», «Княжой суд», «Вид памятника Петра на Адмиралтейской площади».

Бытовой сюжет первой вещи объясним и понятен, он автобиографичен: Суриков жил летами у какого-то товарища на Черной речке. В «Княжом суде» можно уже почувствовать все будущее оригинальное своеобразие суриковских характеристик, его подлинный проникновенный историзм, высокую убедительность и правдоподобие композиции. «Памятник Петра» занимает особое положение. Художник работал над ним, повидимому, не только со свойственным ему жаром и воодушевлением, но уже применяя в своей работе все те щепетильные методы разглядывания, изучения природы, отыскания в ней характеристически основного и главного, которые потом станут его второй художественной природой при создании любой картины.

«Первая моя собственная картина была: памятник Петра Первого при лунном освещении. Я долго ходил на Сенатскую площадь — наблюдал. Там фонари тогда рядом горели, и на лошади блики», — рассказывал Суриков.

В мрачном Петре, покрытом снегом, молодой художник дал, конечно, не до конца отчетливое, но какое-то свое впечатление от Петра, свой образ, как бы сделал намек на идущего в искусство пронизательного мастера Сурикова. «Первая собственная картина», хранящаяся теперь в Красноярском музее, очень понравилась Кузнецову и была им в качестве поощрения стипендиату тогда же куплена.

В давнишнем споре с Академией всех замечательных русских художников или просто даровитых, не сумевших создать крупных художественных ценностей, Суриков, быть может, внешне наиболее смиренный и покорный. Он даже признавался, что благодарен «классике», через которую прошел в Академии. Но, конечно же, это так только на поверхности. Суриков чрезвычайно рано, — это случается не часто с художниками, — почувствовал себя совершенно готовым к независимой и своеобразной деятельности в искусстве. Он по всему своему рано определившемуся направлению и склонностям, по внутреннему своему содержанию, по технологии своего мастерства — яростный враг Академии, между ним и последней высокая каменная стена без единого оконного просвета.

И тем не менее академическая среда «заражала» даже таких несговорчивых художников, как Суриков. Была определенная опасность, что он сойдет с правильной дороги. К счастью, беда только замахнулась над Суриковым и — бесследно прошла.

«Ведь у меня какая мысль была, — горячо восклицал Василий Иванович стариком, — Клеопатру Египетскую написать! Ведь что бы со мной было!»

Под влиянием классицизма, искаженного и ложного, проникавшего всю академическую учебную жизнь, увлекающийся и страстный Суриков начал тянуться к античному миру. Конечно, по-своему. Может быть, думал одно, а делал другое. Во всяком случае он переживал минуты, когда мечтал об изучении античных памятников на месте. И не только мечтал, но уже делал эскизы к будущим «античным» картинам. Сохранился карандашный рисунок с акварельной расцветкой «Клеопатры».

В последний год пребывания в Академии, в 1875, Суриков получил сторублевую премию за рисунок «Борьба добрых духов со злыми». Рисунок находится в музее Академии Художеств. В этом рисунке отраженное влияние антики через эпоху Возрождения, собственно, через Микель-Анджело, которому, несомненно, подражает Суриков, низвергая могучие тела «злых духов» в бездну, взятых в самых сложных микель-анжеловских ракурсах.

Могучее живописное и композиционное дарование Сурикова безусловно, наверняка, спасло бы его от «незаметности» и в этих античных жанрах, но русская художественная культура также без-

условно понесла бы незаменимый урон, потеряв своего исключительного мастера не только в исторической живописи, но и вообще в живописи. Почему? Потому что каждому жанру свойственна своя техника, свои особенности, свое время, свои взлеты и падения. Недаром сам Василий Иванович, уже пройдя славный путь, в ужасе восклицал при воспоминании о колебаниях в своей юности, которые явно предвещали ему художественную гибель.

Этого не случилось. Академия была преодолена. Шатания кончились в тот же день, как Суриков очутился на свободе, на вольном воздухе, в живой и реальной жизни.

Но пока еще надо было отбывать обязательные академические задания, чтобы получить действительное звание художника. И совет Академии постарался в последний раз навалиться всем своим схоластическим существом на покидающих Академию учеников.

На выпускном конкурсе была предложена к исполнению такая чисто «музейная» и бессмысленно мертвая тема: «Апостол Павел, объясняющий догматы христианства перед Иродом-Агриппой, сестрой его Береникой и римским проконсулом Фестом».

«Из церковной истории известно, что апостол Павел был арестован по обвинению в несоблюдении законов иудейской веры. Дело это затянулось на целые годы, пока апостол не потребовал представления его дела на суд самому императору. Тогда римский проконсул Кесарии Фест предложил посетившему его царю Иудеи и его сестре Беренике ознакомиться с находившимся в производстве делом Павла, вследствие чего апостол был призван к Фесту для объяснений. Сцену этих объяснений и должны были запечатлеть конкуренты». (Виктор Никольский.)

Как же воспользовался Суриков этим «занимательным и завлекательным» сюжетом для какого-нибудь полупомешанного на религиозной почве старого ханжи или заведомого мракобеса из духовной семинарии, из дореформенной бурсы? Конкурсант мог упростить свою задачу и свести всю работу к изображению четырех действующих лиц. Но молодой Суриков, безусловно испытывая отвращение к этому воистину нелепому сюжету, постарался заинтересовать самого себя в разрешении трудных, но уже не без приятности, художественных целей.

Суриков — массовик, художник толпы — развернул сухую и художническую идею объяснения четырех людей в подлинный суд. Тут и отряд римских легионеров с ликтором во главе, и группы евреев, напряженно слушающие апостольскую проповедь, и римский чиновник, записывающий речь Павла, словом — большая и многофигурная композиция, богатая живописно и чрезвычайно умелая, в какой-то сте-

лени провозвестник замечательных суриковских полотен, отделенных от нее несколькими годами.

Но как ни своеобразно подошел конкурсант к истолкованию сюжета, академическому жюри, видимо, представилось все на своем месте. «31 октября 1875 года совет Академии присудил Сурикову и трем его товарищам по конкурсу (заурядным художникам — Бодаревскому, Загорскому и Творожникову.—И. Е.) звание классовых художников первой степени, но никому из них не выдал большой золотой медали и тем лишил права на заграничную командировку. Конкурс 1875 года вообще был не вполне благополучен. Его подлинная история пока недостаточно ясна еще, но есть основания предполагать, что отказ академического совета в выдаче медалей был продиктован не только финансовыми соображениями, ввиду оскудения академической кассы (казначей Исеев произвел растрату, был судим и сослан в Сибир.—И. Е.), но и волею высших руководителей академическими делами и, главным образом, великого князя Владимира Александровича, в особенности недовольного Суриковым потому, что юный художник не проявил должного уважения при посещении великим князем мастерских конкурентов. Крутой и своенравный юноша был очень обижен этой несправедливостью, этим «прятанием в карман моей заграничной командировки», как он сам выражался».

Возмущение Сурикова и напор на Академию, должно быть, были сильными и настойчивыми. Совет Академии понимал, что «поездка за границу» являлась мечтой каждого из кончающих учеников. Следует по справедливости указать, что из четырех конкурентов профессора Академии посчитались только с Суриковым и выделили его, как достойного жалобщика. И «обстоятельства неожиданно изменились. Академический совет, вынужденный оставить Сурикова без заграничной поездки, тем не менее вступился за своего питомца и по собственной инициативе возбудил вопрос о предоставлении Сурикову, в виде исключения из правил, заграничной командировки на два года как талантливому и «достойному поощрения» художнику. Переписка о командировке увенчалась успехом, и министерством двора Сурикову было ассигновано 800 червонцев на поездку». (В и к т о р Н и к о л ь с к и й.)

Впоследствии Василий Иванович с нескрываемым раздражением говорил: «В семьдесят пятом я написал Апостола Павла перед судом Ирода на большую золотую медаль. Медаль-то мне присудили, а денег не дали. Там деньги разграбили, а потом казначей Исеева судили и в Сибирь сослали. А для того, чтобы меня за границу послать, как полагалось, денег и нехватило. И слава богу».

Но эта «злая память», по всей вероятности, оформилась с годами, в сознании удачно и плодотворно прожитой жизни, полной художе-

ственных успехов. Отсюда же и восклицание одобрения своему тогдашнему поведению. А оно было столь необычно, что вызвало обиду и величайшее удивление совета Академии. В нем сказалась неуравновешенная, норовистая и противоречивая натура художника. Покуда Суриков был как бы «обойден» и «обманут», покуда он считал, что «командировку его спрятали в карман», он добивался восстановления своего поправного права. А едва дело с командировкой устроилось он внезапно со всей решительностью от нее отказался и просил взамен предоставить живописную работу по росписи московского храма Спасителя, в котором тогда происходила внутренняя отделка.

Совет Академии Художеств очутился в явно неловком положении перед министерством двора, только что исхлопотав у того деньги на поездку, а своенравный юноша категорически не пожелал воспользоваться командировкой.

Не совсем понятны причины этого отказа. Едва ли можно объяснить одним неустойчивым характером художника и мгновенной вспышкой раздражения против академических порядков и долгой и неопределенной волокитой. Сам Василий Иванович почему-то не пожелал вскрыть истинных и главных мотивов своего поступка, как-то обходя их и заменяя только упоминанием о факте отказа.

Как бы там ни было, но Совет Академии, будучи в обиде от неудобного и неуживчивого питомца, все же согласился на его просьбу и отвел при Академии Сурикову мастерскую, где он мог бы выполнить картоны к четырем картинам для храма Спасителя в Москве.

Первая и единственная заказная работа во всю жизнь заключалась в написании «Первого, Второго, Третьего и Четвертого вселенских соборов».

В 1876 году в Петербурге были сделаны масляные эскизы к этим картинам. Эскизы нынче хранятся в академическом музее. В следующих 1877—1878 годах Суриков исполнил и самые фрески в Москве.

Академия была уже позади. Но понадобилось еще два года, чтобы окончательно освободиться от всякого «принуждения» в творчестве. За спиной стоял тупой и ограниченный заказчик с библейскими традициями, которому не было решительно никакого дела до суриковских живописных и композиционных стремлений. Он требовал только тенденциозного изображения фактов из церковной истории, дабы использовать картины для религиозной пропаганды.

«Работать для храма Спасителя было трудно, — признавался Василий Иванович, — я хотел туда (то есть в картины вселенских соборов.—И. Е.) живых лиц ввести. Греков искал. Но мне сказали: если так будете писать, нам не нужно. Ну, я уж писал так, как требовали. Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое».

«Пришлось поневоле писать так, «как нужно». Надо сказать, однако, что при всем этом суриковские композиции оставляют за собою не только аналогичные работы Творожникова, но и всю вообще стенную живопись храма Спасителя. Наиболее удался художнику Первый собор с красноречивою фигурой архидиакона Афанасия, впоследствии Афанасия Великого, читающего грозный приговор над учением Ария. Во втором соборе выразительно исполненное смирения старческое лицо Григория Богослова, произносящего приговор над ересью Македония. В этой композиции особенно интересна по жизненности фигура мальчика с патриаршим жезлом, выглядывающего из-за Григория Богослова, и величавое лицо старца в левом углу картины. Композиция Третьего собора в общем напоминает композицию Первого собора в перевернутом справа налево виде. Четвертый собор наиболее неудачен, хотя отдельные головы заседающих отцов церкви в левом углу картины все же достаточно выразительны. О живописных качествах этих картин нет возможности говорить, так как краски их давно потускнели, покрылись каким-то мертвенным пыльным налетом, да и размещены эти громадные, по 28 квадратных аршин каждая, картины в полутемном и узком проходе на хорах, так что их, в сущности, неоткуда и смотреть. (Виктор Никольский.)

Теперь с разбором под Дворец советов храма Спасителя заказные и подневольные фрески, сделанные только по нужде и для денег, перестали существовать вовсе. Потери никакой нет. Будь жив Суриков, он не почувствовал бы утраты, как и при жизни не любил вспоминать об этой, на языке нашего времени, художественной «халтуре».

«Вселенские соборы», будучи случайным эпизодом в творчестве Сурикова, не имели значения в его развитии, но как «заработок» со служили ему огромную службу. Художник материально обеспечил себя и семью на несколько лет, чтобы отдаться настоящему свободному творчеству. С 1878 года Суриков перебрался из Петербурга в Москву и прожил в ней, за исключением выездов на этюды и в Красноярск и за границу, до самой смерти.

С переездом в Москву закончился подготовительный, собирательно-оформительный период в жизни и в творчестве Сурикова. Готовый художник приступал к своей общественно-художественной деятельности.

Кем же был тридцатилетний Суриков? Каковы были его взгляды на окружающую действительность? С каким духовным багажом вступал он в самостоятельно-творческую жизнь?

Сказать только о том, что Суриков овладел техникой своего мастерства, знал, чего он хочет от красок, знал, какой должна быть его

композиция, его рисунок, какими он хотел видеть их, — в конце концов, сказать только половину и даже меньше.

Биографические данные о художнике скупы и скудны, мы не обладаем материалом суриковских высказываний по тому или другому вопросу, нет почти писем, дневников, воспоминаний. Казалось бы, положение неразрешимо. Но есть один непреложный и достоверный документ — произведения Сурикова.

Почему он взял темами своих картин явно и намеренно определенные моменты русской истории и определенных исторических лиц? Почему его художественное внимание остановилось именно на них, а не на других? Или же бессознательно он натолкнулся на стрельцов, на Петра, на Меншикова, на боярыню Морозову, а не отобрал их из тысячи других исторических фактов и образов?

До самого последнего времени находились исследователи творчества Сурикова, которые пытались устранить из его работы всякую идейную намеренность, пытались все и вся объяснить чисто «живописными видениями». Достаточно-де было Сурикову случайно поймать отражение горящей свечи днем на белой рубахе — и появилось «Утро стрелецкой казни», достаточно было заметить живописцу ворону на снегу с отставленным крылом — и «Боярыня Морозова» в замысле была уже рождена.

Эти странные заключения подкреплялись ссылками на собственные слова Сурикова. Ограниченный и суженный взгляд на творчество как на какую-то особую категорию человеческого духа, попытка изобразить художника непременно безыдейным «небожителем», коему чужды все боли и горя грешной земли, заставляли этих исследователей фактически проповедывать ничтожную и бессодержательную теорию «искусство для искусства», фактически снижать значение опекаемого художника, низводить его на положение какого-то шамана-прорицателя и угадывателя мистических тайн в подлунном мире или уподоблять его полоумному открывателю таинственных голубых, красных и зеленых пятен на палитре.

Признания Сурикова, радость его живописных находок, определяющих только цвет его полотен, его красочную гамму, а не идейное содержание замысла, эти критики расширяли и углубляли в желательном для себя смысле. А что такое для художника-живописца найти нужные ему краски? Это то же, что для музыканта и для представителя словесного искусства найти музыкальный тон вещи. Пока тон не звучал, вещь задана, но существует лишь как бесформенный материал.

Если допустить возможность отвлеченного бытия так называемой чистой живописи, подчиняющей себе безраздельно самый идейно-насыщенный сюжет и выраженное в нем мировоззрение автора, то по-

чему бы ворону на снегу или кровавый отблеск свечи на рубахе живописно не использовать на любом из сюжетов, ничего общего не имеющих ни с «Утром стрелецкой казни», ни с «Боярыней Морозовой»?

Упоение такими «открытыми» доказательствами небожительской «самости» живописи просто странно. Предположить, что обе эти замечательные картины возникли чуть ли не в результате только желательного получения живописного эффекта от пламени свечи и от вороны на снегу,—просто насмешка над Суриковым.

Замечательному художнику страшно не повезло. До сих пор он значился с жалкой биркой вдохновенного чистого живописца, чуждого всякой «литературщины» в сюжетологии, «надэпохиального мастера», мистически постигавшего «древний дух», отображавшего «бога» и «чорта», нечто сверхъестественное, выдуманный эстетский драматизм страдания и, наконец, терпкую достоевщину. Словом — «небожитель», инфернальная натура, представитель искусства, имеющий единственную цель самослужения, а не общественно-полезного дела.

Конечно, Суриков не таков, каким его иконографически изображали многие критики. Выйти в жизнь подобной безыдейной пустышкой и вскоре приковать к себе всеобщее внимание только замечательными рефлексами свечи на белой рубахе или противоположением черного на белом (вороны и снега) слишком было бы непонятно и противостоительно.

Молодежь Академии Художеств до Октябрьского переворота оставалась более отсталой и реакционной, чем студенчество других высших учебных заведений. Объяснение подобному явлению следует искать во всей продуманной системе академического воспитания, многолетне воздействующей на питомцев в определенном направлении. Библейское направление и классика, то есть настойчивое, ежеминутное внушение в стенах Академии самого реакционнейшего мировоззрения, не могло проходить бесследно. Академия вырывала своих учеников из конкретной жизни и заставляла жить в воображении, отвлечении, в мифологии... Академические профессора старательно проповедовали теорию «искусство для искусства».

Но было бы совсем дико предполагать, что ученики Академии, в том числе Суриков, всецело находились под стеклянным колпаком и разучились видеть окружающее молодыми и зоркими глазами или потеряли слух и не усваивали бурливых и шумных валов 7-го и 8-го десятилетий. Видеть же и слушать было что.

Придушенная самодержавием страна жила в страшном напряжении. Экономические, религиозные, политические вопросы дня, статьи в журналах и газетах, написанные почти как трудные для разгадывания

шарады, бесконечные горячие споры на частных квартирах, в различных легальных обществах, по всякому удобному и неудобному поводу, воззвания народовольцев, «хождение в народ», политические процессы, — наконец, террористические выступления отдельных лиц против «царя-освободителя» Александра II и т. д. достигали до большинства учащейся молодежи. Она впитывала революционные идеи и образы, жила ими, пленялась, непосредственно участвовала в движении против тягостного гнета и удушья самодержавия. Голос эпохи нельзя не слышать. Не «Милосердным» же «самарянином» или «Апостолом Павлом перед Береникой» можно было отвлечь учеников Академии от громко вопиющей во все щели и окна живой, близкой, волнующей яви!

Академисты имели всегда перед глазами пример возможного творческого участия в современной жизни. Столь впоследствии хулимое и охаиваемое представителями эстетствующей буржуазии идейно-реалистическое направление в искусстве, «передвижничество», ненавистное Академии и взаимно ненавидящее дореформенную цитадель-мертвечины и застоя, гремело и пользовалось огромным общественным сочувствием.

«Товарищество передвижных выставок», объединившее художников Ге, Крамского, Перова, Мясоедова, Лемоха, Корзухина и др., было выразителем общественного мнения. Выставки передвижников были большим событием дня. Новая организация объединения художников, когда они непосредственно обращались к потребителю с продуктами своего труда через платные общедоступные выставки, а не зависели от милости различных покровителей, как делалось до сего времени, должны были иметь притягательное значение.

Передвижники в эти годы отражали думы и чувства революционной народнической интеллигенции. «Общественная тематика», ее умелое и подлинное выражение сулили художникам прямую и верную дорогу к сердцу зрителя, а следовательно, и вдохновляющее поощрение к работе.

Недаром же Суриков вступил в «Товарищество передвижных выставок», как только закончил первую свою картину «Утро стрелецкой казни», и участвовал на выставках передвижников со всеми своими первоклассными картинами, создавшими ему известность.

Тридцатилетний Суриков по окончании Академии, конечно, был подготовлен к сознательно-творческому труду не только технологически.

Художник не обладал отчетливыми политическими убеждениями, которые мог бы представить в стройной и безукоризненной системе. Больше было чувств, настроений и случайных увлечений. Однако

шумный общественный успех среди тогдашней революционно настроенной мелкобуржуазной интеллигенции, вызванный первыми картинами Сурикова, свидетельствовал, что художник какими-то гранями своего творчества показался ей даже близким.

Какую же общественную группу он представлял? Анализ его картин позволяет определить и найти это место. Суриков чрезвычайно противоречив, сложен, ему свойственны крутые повороты в общественных симпатиях и антипатиях, но все же основное в его личности почти неизменно, является серединой его классовых пристрастий.

Суриков был и остался до конца своих дней представителем кондового, скопидомного казачества, которому в известные моменты либо бунтарство против сильно наседающей «царевой» в прошлом и казарменно-бюрократической власти в настоящем. Суриков — поэт и охранитель старины. Суриков всегда за казачий круг, «воровских людей», какие бы формы во времени ни принимала эта казацкая «демократия». Недаром он всю жизнь носился с «Историей красноярского бунта», восторгаясь «делами своих предков». Это кондовое «вольнодумие», культ энергичной, спаянной казацкой ватаги, он переносит в условия всякого бунтарства низов против верхов.

Это выраженное в его картинах бунтарство и послужило причиной общественного внимания со стороны революционно настроенной интеллигенции 80-х годов. Художник и его зрители, преследуя разные цели, оказались друг другу созвучными. Революционно настроенная интеллигенция 80-х годов увидела в картинах Сурикова то, чего в них не было, но чего она искала как символа ее борьбы с самодержавием.

Так представитель крепкой зажиточной верхушки крестьянства, с присущим ей мировоззрением, обычаями и привычками, сам того не желая, едва не был зачислен в ряды революционно настроенной мелкобуржуазной интеллигенции.

«УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ»

ТВОРЧЕСКАЯ природа всякого подлинного художника весьма своеобразна. Живописцы, писатели, музыканты и другие представители художественного труда знают совершенно различные состояния их духа при одной и при другой работе. Одна поглощает все духовные и физические силы, безраздельно овладевает творцом, становится до болезненности мучительной, приобретает степень навязчивости, другая делается спокойно, не обременяя и не зажигая души, уживаясь рядом с испепеляющей, легко отступая в сторонку перед этой главной, самой дорогой и глубинной работой. И та и другая могут требовать от художника равной техники, то есть той высшей степени художнического умения, какое мастеру свойственно.

Так было с Суриковым во время работы над заказными «Вселенскими соборами». Залезая «на леса» в храме Спасителя перед «оскученными» фресками, лишенными не только всякого драматизма положений, а даже зерна простой занимательности, Суриков мог работать холодно и механически, одновременно томясь образами и замыслами, ничего общего не имеющими с «ликами отцов церкви» и всей изображаемой потасовкой религиозных фанатиков. Как поденщик, отработав свой урок, художник радостно покидал «леса».

Переезд в Москву сильно повлиял на творческое направление художника. Москва всем своим тогдашним видом, тесными, запутанными переулками и тупиками, старинными памятниками, церквями и крепкими из протекших столетий обычаями и нравами, связала прерванную обучением в Академии Художеств нить красноярских жутких и красочных впечатлений. Москва дала толчок к оформлению сюжетов, которые в подсознательном состоянии зародились в Красноярске и были привезены оттуда в качестве сырого и несозревшего еще материала.

Суриков в упоении бродил по Москве. «Ничего от себя, из головы, все с натуры» — было постоянным художественным требованием мастера. Особенно часто Суриков бывал на Красной площади. Здесь каждый вершок пространства возбуждал его воображение к воссозданию исторического прошлого, к чему у него уже издавна была известная подготовленность. Кремлевские зубчатые, точно гигантские пилы, стены, Василий Блаженный, узорный и пестрый, как азиатский халат или ковер, легендарный памятник мракобесия и неповторимой лютости Ивана Грозного — Лобное место, когда-то поливаемое, словно яростным ливнем, кровью казнимых смердов, слушников царской власти и бунтовщиков, земский средневековый приказ на месте нынешнего отвратительного по архитектуре Исторического



Стрелец
Деталь к „Утру стрелецкой казни“

музея,—все это уже требовало воплощения на полотне как необходимая часть заднего плана задуманной первой картины.

Сюжет «Стрельцов» — борьба Петра со стрельцами — заполнил художника. Суриков находился в счастливом возбуждении, столь понятном каждому творцу, когда внутренним замыслом, волна дум и чувств, находит внешнее, воображаемое еще, выражение, когда уже почти с предельной отчетливостью видна как бы архитектура будущей вещи и нужно только время, чтобы закончить спроектированное здание.

Суриков неустанно работал, обдумывая и вынашивая каждую деталь. Постройка была так сложна, а хотелось ее сделать безупречной во всех смыслах, что понадобилось на окончательную работу вместе с отделкой целых три года.

По собственному признанию художника, сюжет «Стрельцов» пришел ему на ум еще в Сибири, до поступления в Академию Художеств. Это понятно. Казачество различных областей (донское, кубанское, сибирское) сохранило о царе Петре самые недобрые воспоминания. Это он, строя из варварского Московского государства самодержавную императорскую деспотию по образцу западно-европейских деспотий, ущемил казачество в их исконных привилегиях. В судьбе казаков было общее с судьбой стрельцов. Стрельцы до Петра были единственной воинской силой московского государства, на которую опиралось боярство и цари. Естественное, что, используя стрельцов для угнетения и порабощения населения, выгодно эксплуатируя его при помощи стрелецкой алебарды, готовой послушно упасть на любую непокорную голову, боярство и цари «подкармливали» своих «полезных» слуг. Стрельцы имели немалую часть в общем грабеже народа. Расстаться с социально-экономическими преимуществами было, конечно, трудно. Стрельцы держались за них зубами. Стрельцы сознавали свою силу. Стрелецкие слободы в московском государстве играли такую же роль, какую в начальном имперском периоде (XVIII век) присвоили дворянские гвардейские полки. Петр, желавший утвердить единую беспрекословную волю самодержца, достигший этого, разгромив и уничтожив «стрелецкие вольности» (как награду за службу по эксплуатации «черного люда»), был явно нелюб и казачеству. Казаки, как и стрельцы, были связаны тесными узами с расколом. Совокупность социально-экономических условий, роднящих стрельцов и казаков, скреплялась еще религиозным фанатизмом. Художник дышал воздухом устойчивой консервативной среды, которая в XIX столетии мало чем отличалась от XVII столетия.

Движение народных низов против царского деспотизма, неизбежный драматизм этой кровавой борьбы, жестокость победителей и героизм побежденных, — все это, переносимое в социально-политиче-

ские условия конца семидесятых и начала восьмидесятых годов, символизировало общественное настроение передовых слоев интеллигенции.

Суриков сделал бесконечное количество первоначальных этюдов, просиживал часами в Оружейной палате, изучая одежды древней Руси и другой исторический материал (чтение книг по истории было всегда самым любимым занятием художника), и с особенной внимательностью изучил, конечно, «Дневник» иностранца Корба, напечатанный в шестидесятых годах в журнале «Отечественные записки». «Дневник» Корба был важнейшим источником по истории «стрелецкой казни». Корб, как очевидец, подробно и жестко описал жуткий момент расправы со стрельцами.

По воспоминаниям И. Е. Репина и редактора «Художественного журнала» Александрова, Суриков жил на Zubовском бульваре в небольшой и тесной квартире. Картина стояла поперек комнаты; и когда он писал одну часть картины, то не видел другой, он должен был смотреть на нее искоса из другой темной комнаты.

«Суриков горячо любил искусство,—говорит И. Е. Репин,—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».

Может быть, начинающий художник по бедности не в состоянии был обставить свою жизнь, как надлежит? Сколько бы он ни получил за «Вселенские соборы», однако, средств требовалось на прожитье с семьей довольно много (у художника уже родились две дочери), да и неизвестно было, какое понадобится время для окончания картины, делаемой со всей тщательностью и величайшей придиричностью к себе.

Суриков отличался трогательной скупостью, скорее расчетливостью, все свои деньги распределяя так, чтобы их достало на самое скромное прожитье и чтобы забота о них не беспокоила и не подгоняла работы. Суриков был предельно равнодушен к заработку и никогда не гнался за ним, имея все возможности и данные для этого, какими другие художники-современники и его товарищи умело и настойчиво пользовались. Стремление к буржуазному «обогащению» не обольщало подлинного подвижника искусства. Средства являлись необходимыми постольку, поскольку нельзя было обойтись без них, чтобы вести работу.

Маленькая квартирка на Zubовском бульваре не была случайностью. «Так бывало всегда у Сурикова. Помним маленькую суриковскую квартиру эпохи «Покорения Сибири» («Ермак»): тот же по-

крытый сибирскими коврами сундук в столовой у обеденного стола, те же плохонькие стулья, та же маленькая палитра да любимая гитара в углу. А за закрытыми дверями самой большой комнаты — подлинный жилец квартиры, настоящий ее хозяин, саженный холст «Покорения Сибири»... Позднее Суриков живет даже в гостинице, в московском «Князем дворе», (Виктор Никольский.)

«Долго и любовно собирались художником необходимые этюды для картины, рассеянные теперь по музеям и отдельным коллекциям. Часть этих этюдов сохранилась, однако, у суриковской семьи, начиная с первого наброска, заботливо надписанного самим художником: «Первый набросок «Стрельцов» в 1878 г.». Этюды собирались в течение трех лет, с 1878 года по 1880 год, и каждый из них — кусочек картины, каждый пошел в дело в той или иной форме. Вот мужик, сидящий спиной к зрителю в телеге с облепленными грязью колесами. В картине мужика сменил стрелец, но телега осталась во всей неприкосновенности. Другая крестьянская спина — белая рубаха с шитым воротом, сползающий с плеч кафтан, целиком пошедшие в дело, но уже на плечах другого человека. Иностранец, задумчиво поднесший руку к подбородку: поза и весь костюм точно повторены в картине, но лицо совершенно другое. Не только всякое лицо, но каждая лошадиная голова в картине имеет свой «оправдательный документ» в этюдах. В куче этюдов — и кремлевские стены и старинная карета: все основано на документах, все видно, изучено, прочувствовано.

«Суриков любил свои этюды нежной отеческой любовью и, продавая их, прощался с ними, как с любимыми детьми. Иногда, на глазах покупателя, он долго вглядывался в понравившийся собирателю этюд и внезапно клал его назад в сундук или папку, с отрывистым: «нет, не могу». Были у него и такие этюды, которые нельзя было купить ни за какие деньги, и действительно, среди этих этюдов есть настоящие жемчужины, которые как-то не видишь и не ценишь в картине, потому что они растворяются в целом, являются одною из ноток общего хорового ансамбля». (Виктор Никольский.)

Огромная «собирательная» работа взыскательного мастера не охладила его рвения, как бы долго она ни продолжалась. Передки в истории искусства такие явления, когда этюды и эскизы бесконечно превосходят самое произведение, к которому они сделаны, а самое произведение художник «засушивает», «оскучивает». Что это такое?

Это преждевременно растроченный пыл, выхолощенное ядро, обеднение чувств. Объем суриковских переживаний никогда не истощался. Суриков обладал редчайшей способностью сохранять первоначальное тепло, возникавшее в этюде, и переносить его в картину не механи-

чески, не скучно, с одной умелостью копировки, а с точнейшим подобием и с неостывающей «зарядкой». Оттого его картины, слив в себе разложенные по многочисленным кускам основные элементы, приобретали такой убеждающий, волнующий и мастерской голос — хор.

Этюды Сурикова — это уже все здание, расчлененное на кирпичи, его составляющие. Художник никогда не приступал к основной композиции, то есть к архитектуре вещи, покуда не продумал и не выносил каждую в ней каплю. Он не делал различий между важным и не важным, между основным и частностями, — все важно и все решающее. В этом чистяковский завет: «Будет просто, когда напишешь раз со сто», то есть тогда будет хорошо.

«Очень характерно для Сурикова, — сообщает Виктор Никольский, — что самый первый, совершенно схематический и понятный раз-ве одному только художнику, карандашный набросок композиции «Утра стрелецкой казни» появился в 1878 году на листке с нотами для гитары. Перебирая струны любимой гитары, в крепкой задумчивости о будущей картине, он вдруг воочию увидел всю ее концепцию и поспешил «стенографировать» видение на оборотной стороне нотного листка».

Только через три года с лишним этот набросок будет претворен в обширное полотно.

Суриков был скуп на всякие высказывания о себе и о своих переживаниях, замкнут настолько, что эта замкнутость лишила нас многих ценнейших сведений о природе и методах художественного творчества, свойственных большим мастерам. Например, какими приемами Суриков достигал максимального живописного эффекта и почему все-таки, оставляя в стороне своеобразные наклонности и привычки, даже капризы, упорно работал в тесных клетушках, сознательно отстраняя себя от охвата глазом всей картины?

«У всех суриковских картин есть одно странное, на первый взгляд, свойство, — в свое время поднял интересный вопрос Виктор Никольский. — Всегда сумрачные, пасмурные по общей своей красочной гамме, они требуют для себя большого света. Только при ярком рассеянном свете облачного дня можно оценить всю их красочную сложность, всю магию их красочных сочетаний. Все они писались в слабом свету маленьких комнат, в явно неудобных условиях, и в то же время все они словно рассчитаны на такое обилие света, которого не могут дать даже залы музеев и галлерей. То, что может показаться в них черным и грубоватым при слабом свете, становится синеватым и мягким в обильном свете, раскрывающем всю сложность и, так сказать, многосоставность суриковского красочного пят-

на. Там, где глаз не только простого зрителя, но и многих художников, современников Сурикова, видел сплошное пятно черного цвета, острый суриковский глаз видел целую группу различных оттенков черного, синего, коричневого, и, запечатлевая это черное пятно на холсте, он создавал его из всех замеченных им в этом пятне цветов и оттенков. Как ни мало еще изучен с научной стороны вопрос о колорите, неоспоримо одно: если живописцем верно произведен анализ всех слагаемых оттенков данного цвета и верно угадана сложная работа, производимая каждым из этих оттенков в человеческом глазу,—его колорит, приобретая необыкновенную мощь и яркость, будет в состоянии спорить с самой природой. Эта-то сложность красочного восприятия и требует обилия света, при котором она становится более доступною для глаза, облегчает человеческому зрительному аппарату возможность производить свою сложную работу, совершенно ускользающую от сознания зрителя, воспринимающего лишь окончательный результат этой работы, окончательный ее вывод. Есть у картин Сурикова и еще одно, общее всем им, свойство. Они писаны с расчетом на восприятие их с определенного расстояния, требуют известной «зрительной дистанции». Внимательный зритель легко заметит, как глубоко и серьезно изменяется не только общее впечатление, но и впечатления, производимые отдельными пятнами колорита, если он будет отходить от любой суриковской картины, не отрывая от нее глаз, пока не достигнет такого расстояния, с которого вся картина как-то замкнется, сосредоточится, станет особенно звучною и впечатляющею. Как достигал этого Суриков, писавший свои картины в тесных, неудобных помещениях, мы не знаем и, вероятно, никогда не узнаем. Это одна из тайн его творчества, одно из новых доказательств необычайной одаренности его природы живописца, интуитивно постигавшего сложнейшие и совершенно неисследованные еще научные проблемы живописи».

Виктор Никольский несколько сузил дело, отметив подобные впечатления только от суриковских картин. Красочное пятно с тем или другим различием всегда воспринимается с известной дистанции. Это общий закон живописного воздействия. Но если у одних художников это только случайность, «находка», то у других—сознательное искусство, сознательный, необычайно трудный и счастливейший из приемов. Суриков принадлежал к последним из таких художников. Как он добивался удачи, осталось, к сожалению, неизвестным.

Но все же, ни об одном отрезке творческой жизни мастера не осталось таких признаний, как о времени написания «Утра стрелецкой казни». Суриков весьма значительно приоткрывает свою лабо-

раторную работу и достаточно ярко живописует состояние, в котором он тогда находился.

«Я как в Москву приехал,—гласит этот любопытнейший документ,—прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись. Я в Петербурге еще решил «Стрельцов» писать. Задумал я их, еще когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал. Памятники, площади—они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей смотрел,—расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, вы свидетели». Только они не словами говорят. Я вот вам в пример скажу: верю в Бориса Годунова и самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано. А вот у Пушкина не верю: очень у него красиво, точно сказка. А памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен—живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги. В Лувре, вон, быки ассирийские стоят. Я на них смотрел, и не быки меня поражали, а то, что у них копыта стерты,—значит, люди здесь ходили. Вот что меня поражает. Я в Риме в соборе Петра в Петров день был. На колени стал над его гробницей и думал: вот они здесь лежат—исторические кости; весь мир об нем думает, а он здесь—тронуть можно». Как я на Красную площадь пришел, все это у меня с сибирскими воспоминаниями связалось. Когда я их задумал (т. е. «Стрельцов».—И. Е.), у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая краска 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. Сарафаницы, хоть и казачки. А старик в «Стрельцах»—это осыльный один, лет семидесяти. Помню, шел, мешок нес, раскачивался от слабости—и народу кланялся. А рыжий стрелец—это могильщик, на кладбище я его увидал. Я ему говорю: «Пойдем 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 Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный; все он мне кровавым казался. Этуд я с него писал. И телеги еще все рисовал. Очень я любил все деревянные принадлежности рисовать: дуги, оглобли, колеса, как что с чем связано. Все для телег, в которых стрельцов привезли. Петр-то ведь тут между

ними ходил. Один из стрельцов ему у плахи сказал: «Отодвинься-ка, царь, здесь мое место». Я все народ себе представлял, как он волнуется. «Подобно шуму вод многих». Петр у меня с портрета заграничного путешествия написан, а костюм я у Корба взял.

«Я, когда «Стрельцов» писал, ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава богу, никого этого ужаса в ней нет. Вся была у меня мысль, 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. «Утро стрелецких казней» — хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь.

«Помню, «Стрельцов» я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть и говорит: «Что это у вас ни одного казенного 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 (основатель Третьяковской галереи в Москве.—И. Е.) заехал. «Что вы, картину испортить хотите?» Да чтобы я, говорю, так свою душу продал!.. Да разве так можно? Вон у Репина на «Иоанне Грозном» сгусток крови, черный, липкий... Разве это так бывает? Ведь это он только для страха. Она ведь широкой струей течет—алой, светлой. Это только через час она так застыть может. А вы знаете, Иоанна-то Грозного я раз видел настоящего: ночью, в Москве, на Зубовском бульваре в 1897 году встретил. Идет согорбленный, в лисьей шубе, в шапке меховой, с палкой. Отхаркивается, на меня так воззрился боком. Бородака с седной, глаза с жилами, не свирепые, а только пронзительные и умные. Пил, верно, много. Совсем Иоанн. Я его вот таким вижу. Подумал: если б писал его, непременно таким бы написал. Но не хотелось тогда писать—Репин уже написал.

«А дури-то, телеги для «Стрельцов»,—это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь: это самое важное во всей картине. На колесах-то грязь. Раньше-то Москва немощеная была—грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. И вот среди всех драм, что я писал, я эти детали любил. Никогда не было желания потрясти. Всюду красоту любил. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая



„Утро стрелецкой казни“
Государственная Третьяковская галерея в Москве

красота: в копылках, в вязах, в саноотводах. А в изгибах полозьев, как они колышутся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчиком еще, переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно». (Записи Волошина.)

О чем свидетельствует это признание? Прежде всего о том, как был одержим художник единой мыслью, единой идеей, как подчинил ей окружающее, использовал все, что было доступно человеческим силам, ничего не пропустил и всему наше место.

К чему же Суриков стремился, создавая своих «Стрельцов», какие чувства, обуревавшие его, старался передать и внушить зрителю? Как будто бы в «признаниях» нет прямого ответа. Как будто бы все ограничивается только профессиональной добросовестностью и высокой художественной взыскательностью к себе, то есть заботами о совершеннейшей технологии мастерства.

Технология торжественно вывала, замечательный колорист и композиционер достиг предельной выразительности целого и частного, внутренне заданное осуществлено со всем блеском мастерской техники, «как» — выявлено до конца...

Но где ж «что»? Ведь художник не фокусник, не гимнаст, не цирковой наездник, где, пожалуй, кроме «как» ничего не нужно. Художник думал, чувствовал, горел, как мы прочли в его рассказе. Художник обладал определенным мировоззрением, внутренний мир художника не мог выражаться только в физической остроте глаз, в непревзойденном умении мешать краски на палитре и переносить их на полотно и, наконец, в безукоризненной группировке, в компонованности в пространстве действующих лиц. Будь только так, любой сюжет мог служить подобным целям. Искусство превращалось бы в какую-то случайность, в упражнения отвлеченной техники. Конечно, это не так.

В «Утре стрелецкой казни» все обращено на стрельцов, в них символизирована народная масса, поднявшаяся на Петра и сокрушенная им, к ней тянется бунтарская кровь красноярского казака, предки которого, «воровские люди», выступали уже против петровских воевод Дурново и братьев Баковских. Стрельцы побеждены. Они проиграли, они умирают. Но лица их не обращены к победителю с жалкой мольбой о прощении, лица их искажены неутоленной злобой, победитель запомнит их грозный и гордый огонь, запомнит насмешливый горький окрик стрельца у плахи: «Отодвинься-ка, царь, здесь мое место», царь поймет, что дерзкий противник пропустил в этом окрике слова «пока». Суриков совершенно явственно подчеркнул в картине два непримиримых лагеря: народную массу и

царя с его свитой, иностранцами и палачами. Стрельцы опозтизированы. Они готовятся к смерти с горделивым мужеством и с ясным сознанием своей «народной» правоты. Ни один стрелецкий взгляд не повернут в сторону Петра. Стрелецкие жены, матери и дети, полные естественного отчаяния и страдания перед неизбежной и неустрашимой разлукой с мужьями, сыновьями и отцами, также подчеркнуто отвернулись от царя, точно поглощены и задавлены надвигающейся развязкой. Но все они затаенно прикованы к Петру.

Взбешенный и ненавидящий Петр, не отрываясь, пронзительно глядит на вражескую стрелецкую толпу. Суриков заставил даже коня, на котором сидит Петр, заинтересованно повернуть глаза по тому же направлению, куда смотрит всадник. Этой маленькой деталью существенно подчеркивается напряженность столкновения победителей и побежденных. А эта женщина в нарядной шубке, женщина, в живот которой уткнулся головой сын, к которой прикован глазами иностранец, боярин в красной шубе,— она точно проклинает и поносит царя на всю площадь. Стоящий спиной к зрителю и лицом к Петру какой-то петровский соратник сделал жест рукой, точно спрашивая: как поступить с этой неистовой женой и матерью?

К стрельцам — вся художническая любовь, вся послушная техника. Сам Петр, весь лагерь победителей написаны, конечно, гораздо слабее, они не могут идти ни в какое сравнение со стрелецкой стороной. Персонажи победителей несомненно были чужды внутренне художнику, и это немедленно сказалось на технике.

Опозтизированы стрельцы и вместе с ними опозтизированы вековые спутники тогдашнего крестьянского и казацкого быта — телеги, колеса, дуги, оглобли... Они слились нераздельно с обреченным на смерть стрелецким табором. Что это, ненамеренно, без всякой подсудной мысли, только для того, чтобы привезти стрельцов на подводах к месту казни?

Думается, для Сурикова это символ крестьянской стихии. Разве можно пройти без внимания, читая восторженные признания художника о его любви к домашнему мужицкому инвентарю: «Я каждому колесу готов был в ноги поклониться», «в дровнях-то какая красота: в копылаках, в вязах, в саноотводах», «ведь русские дровни воспеть нужно».

Все попытки объяснить творчество Сурикова от живописных форм, от живописной идеи и даже от живописного центра картин и пренебречь сознательной и подсознательной духовной насыщенностью мастера, его мировоззренческой идейностью, крайне убоги.

Суриков не был тем бессодержательным манекеном, которому нечего было сказать, который занимался только тем, используя огром-

ную свою природную даровитость, как бы тоньше и совершеннее разложить краски, найти колорит, почти исключая возможные ошибки в игре красочных оттенков, то есть интуитивным путем предугадать то, что возможно лишь в результате научного открытия, может быть, через бесконечные химико-физические анализы и опыты.

Да, с полным основанием Суриков говорил: «Есть колорит — художник, нет колорита — не художник». Но к кому могла относиться эта фраза? Конечно, ко многим из «передвижников», подменивших живопись, то есть средства воздействия, одной только идейностью сюжетов. Фраза эта имеет скрытый полемический смысл и направлена против так называемого «идейного реализма» тех из «передвижников», которые пытались тенденциозное содержание, соответствующее потребностям эпохи, считать главенствующим, пренебрегая качеством работы, не заботясь о максимально удачных колористических выражениях идеи и формы, утрачивая секреты и навыки технологии.

Работа над «Стрельцами», увлекая художника все больше и больше, едва не прервалась от чрезмерного и подчас неразумного усердия. В легоньком пальтишке, шиняря по московским рынкам и по всяким захолустным щелям в поисках нужных натурщиков, телег, дуг, колес, всего необходимого инвентаря картины, Суриков простаивал на улицах зимой целыми часами, ненасытно наблюдая живые и мертвые персонажи, дрог и простужался, пока не заболел воспалением легких. С зимы 1879 года почти до осени 1880 года он хворал, отчаялся в докторам, прибег к древнему стариковскому средству — пустил «руду», лето провел на кумысе и, наконец, встал на ноги.

Всякая болезнь для человека, столь обреченного искусству, как Суриков, только досадная помеха и препятствие в работе! Она возобновилась и усилилась во много крат. Суриков работал открыто, как бы у всех на глазах (впоследствии он будет вешать огромный замок на дверь той комнаты, где хранится очередная картина), охотно прислушивался к критическим замечаниям друзей и знакомых, он ратовал только об одном — чтобы плод его труда был как можно лучше. Художнику были чужды нетерпимость и самонадеянная непогрешимость.

«Все подробности обсуждались до того, — вспоминал Репин, — что даже мы рекомендовали друг другу интересные модели. С большой заботой, до назойливости, я критиковал всякую черту в картине, и, поразившись сходством намеченного им одного стрельца, сидящего в телеге, с зажженной свечою в руке, я уговорил Сурикова поехать со мною на Ваганьковское кладбище, где один могильщик был чудо-тип. Суриков не разочаровался: Кузьма долго позировал ему, и Суриков при имени Кузьмы даже впоследствии всегда с чувством

загорался от его серых глаз, коршуничьего носа и откинутого лба».

Советы бывали и вредны. Суриков поддавался им, но ненадолго. Так было с «назойливым» увещанием Репина повесить на пустых виселицах вдоль Кремлевской стены хотя бы одного стрелца. «Повесть, повесть», — твердил Репин. И Суриков повесил. Чутье мастера подсказало ему, что одной этой «надуманной», «головной», «лишней» деталью он разрушал и композицию вещи и все ее напряженно-сосредоточенное и трагическое молчание. Суриков со стыдом и ужасом убрал это крикливо-фальшивое добавление.

За три года работы над «Стрельцами» художник, кажется, сделал одно-два отступления к постороннему. В Тульском имении некоей Дерягиной, куда художник приехал писать лошадей и телеги для картины, он исполнил, должно быть, в благодарность за гостеприимство, портрет хозяйки. Известен также автопортрет художника 1879 года.

«Утро стрелецкой казни» появилось на девятой передвижной выставке 1 марта 1881 года.

Картина была куплена на выставке Павлом Михайловичем Третьяковым, составлявшим свою, впоследствии знаменитую, галерею, ныне перешедшую рабочему государству СССР как ценнейший памятник русского искусства.

Эта покупка у дебютанта первой картины служила лучшим доказательством его признания. Вкус Третьякова был общепризнан, хотя порою и капризен. «Попасть» в галерею Третьякова значило иметь большой денежный и художественный успех.

Картина была принята самыми разнообразными слоями русского общества, студенческим молодежком, революционно настроенной интеллигенцией лучше, чем тогдашней печатной критикой.

Некоторая «неуклюжесть» критики в оценке картины вполне объяснима: традиционно установилось «бояться» дебютантов, как бы не ошибиться в них, не наговорить лишнего, а потом чувствовать неловкость от преждевременных похвал. Консервативность критической мысли не изменила себе и в приеме Сурикова. Все же о картине говорили и писали много. А чем дальше отходили от времени ее появления, тем больше.

Глава и властитель художественной критики В. В. Стасов, яростный пропагандист «национального начала» в русском искусстве, один из вождей и создателей новой русской школы в музыке так называемой «могучей кучки» — Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Балакирева, культивировавших исконные мотивы русской народной песни, былины, древнерусской легенды, — чистейший националист, славянофил, поклонник всего русского, пытавшийся аргументировать во множестве статей необходимость объединения в вопросах искусства народничества и славянофильства, — находил: «общее впе-

чатление ватаги стрельцов, с зажженными свечами, скученных в целой толпе, нагроможденных телег, ново и значительно». Глава передвижников Крамской, близкий по духу и воззрениям В. В. Стасову, хотя и не такой страстный апологет всего русского, типичный интеллигент-разночинец, будучи натуралистом в своем художественном методе, однако меньше других передвижников, оставаясь их главой, уделял внимание сюжетам с социальной тематикой, предпочитая отвлеченно-философские, психологические и поэтические, писал Сурикову, находя в картине «какой-то древний дух и один только запах»; скульптор Антокольский, по своим натуралистическим воззрениям на искусство и по общественному подходу в своей тематике довольно близкий передвижникам, признавал: «по-моему, это первая русская картина историческая. Может быть, она шероховата, может быть, недокончена, но в ней зато столько преимуществ, которые во сто раз выкупают все недостатки»; «Главная задача исторической картины — внутреннее содержание — у художника есть» (либеральные «Русские ведомости»). «Картина эта не помогает нам понять историю, ибо мы не знаем, что хотел ею сказать художник. На чьей стороне стоит художник, изображая эту историческую минуту? Судя по тому, что главное место отведено семейному прощанию, отчаянию отцов, матерей, жен и детей, можно думать, что г. Суриков не на стороне Петра. Тогда ему следовало пояснить нам свою мысль и наглядно изобразить перед нами, чем вызываются его симпатии к стрельцам». Если-де так, «то их следовало изображать не с таким разбойничьим лицом, каково, например, у рыжего стрельца на первом плане» (черносотенные «Московские ведомости»).

Такая критика, представленная через высказывания националистов, славянофилов, либералов и махровых реакционеров из «Московских ведомостей», будущих погромщиков, явно недостаточна. Все могущественное живописное мастерство художника, вся его замечательная технология осталась вне всякой оценки.

А это значило — ограничиться разбором содержания, поучительности или непоучительности сюжета и пропустить живую связь между идейным содержанием картины и внешним выражением этой идеи.

Это было, вне всякого сомнения, грехом и ошибкой тогдашних художественных воззрений, которые находились под сильнейшим влиянием передвижнической мысли, делавшей упор в искусстве с резким креном на «что», а не на слияние «как» и «что», мастерства и содержания, идеи и формы.

Подобная ограниченность суждений об искусстве понятна. В самое душное время самодержавия, когда борьба с ним стояла на знамени всего передового в русском обществе, невольно преимущественное внимание зрителей обращалось на содержание, на выраженную зрительно

идею, чем на ее художественное воплощение. Представители самодержавия, реакционные «Московские ведомости» ставили даже вопрос резче, чем их прямые противники. «Московские ведомости» спрашивают прямо: с кем Суриков, — за стрельцов он или за Петра? Вопрос этот означал: за реакцию художник или за прогресс?

Позднейшие оценки в области технологического понимания творчества Сурикова стали более глубокими. Но для этого потребовалось двадцать лет. «Суриков в своей картине «Утро стрелецкой казни», — писал Н. Врангель, представитель эстетствующей буржуазии и дворянства, — сказал новое и великое слово правды», а Бенуа, человек одного лагеря с Врангелем, добавил, что картина «гениально передает весь сверхъестественный ужас начинающейся петровской трагедии». Правда, тот же Бенуа в 1902 году хвалил Сурикова за «тесноту в фигурах», а в 1906 году нашел: «неудачное расположение групп затемняет художественный эффект этой картины».

Один неукротимый славянофил В. В. Стасов, пожалуй, не изменил себе в упорстве. В 80-х годах он отмечал «театральность Петра I верхом, искусственность петровских солдат, бояр, иностранцев и стрелецких жен и, всего более, самих стрельцов; отсутствие выражения там, где оно прежде всего требовалось, — в фигурах старух, матерей стрелецких», а в 1901 году находил всего только «несколько отдельных, чудно выраженных фанатических старOVERерческих личностей».

Спорная и противоречивая критика картины дожила до наших дней. Одни хвалят за «тесноту в фигурах», другие осуждают «отсутствие простора», одни находят женские фигуры «бесподобными», другие — «невыразительными» и т. д. Почти о каждом сантиметре полотна нет согласия. Но это уже спор о частностях. Главное общепризнано и утверждено.

При всех оговорках, за Суриковым сразу же установилась неотъемлемая слава исторического живописца.

Какими же средствами Суриков достигал полнейшей слитности замысла и выполнения?

«У Сурикова нет пустых мест, нет ничего не говорящих или ничего не значащих кусков в картинах, — говорит правильно и основательно Виктор Никольский, — все необходимо, все живет, во всем подмечена и захвачена художественная правда, все написано с одинаковой любовью, с одинаковым подъемом и напряжением творческих сил».

Та или другая часть картины может быть написана хуже или лучше, но без нее разрушается вся композиция. Поэтому старые упрёки в «несочленности» композиции, допускающей расщепление картины надвое по линии между фигурами Петра и солдатом, ведущим стрельца на казнь, — кажутся глубоко ошибочными.

Чем вызвано такое предположение? Тем, что между двумя вражду-

ющими лагерями — Петром и стрельцами — незаполненное узкое пространство, которое прорезает одна тележная колея. Но ведь это же символически подчеркивает столкновение двух сил, никогда, ни при каких условиях не сливающихся, это стояние друг против друга двух армий перед смертельной схваткой. Пусть на этот раз она разрешилась удачно для Петра, но неукротимая злоба на лицах стрельцов свидетельствует о неизбежности будущих столкновений.

Отрезать Петра с приближенными — это значит отрезать все кремлевские стены и виселицы вдоль них, то-есть перенести в другое место центр картины и лишить ее нужной и немаловажной исторической подробности — казнь происходила на Красной площади, возле царского жилья, возле приказов и Боярской думы... Это значит оставить одних стрельцов — один лагерь, утратить значительнейшую трагическую ноту противоположения, заставить зрителя разгадывать причину ярости стрельцких лиц, когда зритель вправе ожидать в них ужаса и подавленности.

Присутствие Петра объясняет все сразу. Кроме того, удаление правого куска полотна сейчас же уничтожает впечатление, нынче совершенно отчетливое, что художник, изобразив часть Красной площади, типологически изобразил всю ее, с несметным количеством взволнованного народа, со множеством еще стрельцких телег, густо и скрипуче тянувшихся от Никольской и от Земского приказа.

Противоестественно было бы видеть конного Петра со свитой в толчее и давке стрельцких телег. Такое «общение» с «опасным», а отнюдь не «любящим» народом не соответствовало бы исторической правде.

Разорванность композиции нужна. Она усиливает общее трагическое беспокойство, разлитое в картине, возбуждение невидимого, но предполагаемого народа, колышущегося за пределами изображенного, «подобно шуму вод многих». Не ошибка, не случайность, не неудача Сурикова в подобной архитектуре вещи, а тонко и безупречно разрешенная труднейшая задача «людских группировок», которые так жадно всегда наблюдал на улицах художник и зарисовывал.

Живописные достоинства «Утра стрельцкой казни» очень высоки. На первый взгляд они достигнуты очень простыми и обычными средствами. Неопределенно серое, пепельное, с едва уловимыми приглушенными темно-красноватыми, скорее коричневыми, оттенками, туманное осеннее утро. Белые рубахи стрельцов, кровавое пламя свечей у них в руках, пятна черного, и синего, и рыжего армяков и кафтанов, женских платьев и повязок образуют глубокую и подлинно гармоническую живописную гамму. Некоторые куски полотна черны. У другого художника коварная чернота дала бы просто грязь. Но Суриков любил этот чуть однотонный, однообразный цвет, умея его делать

живым и насыщенным и мягким, как дорогой бархат. Общая тональность вещи необычайно убедительно передает потрясающий драматизм совершающегося жуткого действия.

С кем же был Суриков в первой своей картине? Конечно, он был со стрельцами и против Петра.

В глубине души Сурикову была милее эта буйная, разгульная стрелецкая стихия, чем организованная, беспощадная петровская сила. В «Утре стрелецкой казни» Суриков явно спорил с Петром. Это очень типично для психологии казака-кондовика, сводящего счеты с противником почти через два столетия.

Победа Петра, при всей жестокости расправы со стрельцами, позволившая сломить вместе с охранителями варварской московской старины — стрельцами — самую ретроградную старину, была ненавистна Сурикову, как удар по классовым интересам социально близкой ему группы.

За эту поэтизацию бунтарства революционно настроенная интеллигенция 80-х годов восприняла «Утро стрелецкой казни» как символ чаемого и ожидаемого крестьянского восстания. Истинные мысли художника были поняты не так, как они жили в нем, а как хотелось их понять. Апологию реакционных стрельцов приняли за революционную борьбу с царской властью.

«МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ»

Я НЕ ПОНИМАЮ действия отдельных исторических личностей без народа, без толпы. Мне нужно выгнать их на улицу», — говорил Суриков А. Новицкому.

Принято считать, что художник отступил от этого завета в «Меншикове» и, пожалуй, в «Стеньке Разине».

Конечно, это будет так, если требовать от Сурикова, художника массового действия по преимуществу, во исполнение его собственных слов, неизменно наличия в картинах многофигурной композиции, с массой лиц, в то время как в «Меншикове» всего-навсего четыре фигуры. Но сам художник наверняка не находил противоречия между своими словами и своей практикой.

Меншиков, талантливый и умный проходимец, соратник Петра, вор и растратчик, всевластный временщик и фаворит, загнанный после смерти Екатерины I придворной аристократией другого «венценосца»

в Березовскую ссылку и там нашедший обычный человеческий закат, чем мог привлечь этот человек проникновенного и серьезнейшего исторического живописца? Не только привлечь, но как будто, по объяснению исследователей, даже вызвать в художнике большое любовное пристрастие.

Сурикова занимал не Меншиков как таковой, а через него — та же петровская эпоха, изучая которую, скорее ощущая ее, при работе над «Утром стрелецкой казни», художник наткнулся на красочную, зловеще популярную фигуру Меншикова. Это «отходы» от «Стрельцов». Закономерно, что «Меншиков» появился после «Утра стрелецкой казни».

Из частного, ограниченного материала, из ничтожной детали петровщины художник сумел дать большое обобщающее полотно. Историческая эпоха, толпа, народ, улица, те же волны разноголосых человеческих воплей и стенаний слышатся, предчувствуются возле, за последней гранью картины «Меншиков в Березове».

Не елейное успокоительное чтение евангелия или библии примирительно разлито и звучит в красках этой картины, не ими заслушались и не от них застыли четыре опальных фигуры, они замерли в беспокойной тревоге от долетающего справедливого и гневного возмущения улицы. «Голоса» эти, усугубленные печальной обстановкой избы, ледяным дыханием продолговатого оконца, горящей свечой, нельзя не слышать, нельзя забыть, они напоминают и грозят.

Опальный и отставной «фельдмаршал», с энергично стиснутой рукой на коленях — это пойманный и скованный хищник. Грустящие дочери и сын около него, маленькие и ничтожные, служат лишь дополнением к общему унылому впечатлению, производимому избы, заточением коршуна; они играют роль аксессуаров, как стынущее окно, бревенчатые стены, меховой ковер на холодном полу...

Меншиков мог быть и без них. Он занят обдумыванием. Уши и глаза его напряжены. В мертвой хватке рука. Отзвуки самого худшего в петровской эпохе, самого ненавистного поработенной массе отчужденно, как заслуженное возмездие, слышны и видны в «Меншикове».

В этой картине продолжается спор Сурикова с Петром. Как будто художник злорадствует, что Петр, победив близких Сурикову стрельцов, воспитал подобных Меншикову коршунов. Это точно злая издевка над результатами работ Петра. И не менее злая радость, что коршун побежден, раздавлен, посажен в клетку, хотя бы она и называлась сибирской избой. Суриков охотно бы посадил в клетку самого Петра, не противоречь это исторической правде. Это та же борьба кондового казака с царскими воеводами, — пусть они переименовали кличку, называются фельдмаршалами, а существо остается тем же.

Суриковские предки заперли в красноярской крепости воевод Дурново и Быковского. В конце концов, между ними и Меншиковым нет разницы. Важно, чтобы был посрамлен петровский соратник, чтобы он пережил всю степень страдания и унижения, утянув на дно и свою жалкую семью.

Художник не пожалел красок, чтобы с максимальной силой представить знатного вельможу, полного бессильной ярости, утратившего все свое на песке построенное благополучие. Художник даже надел на Меншикова нечто в роде арестантского халата — скверный овчинный тулуп. Художник для контраста настоящего с прошлым оставил у опального временщика драгоценный перстень на руке.

Кстати следует отметить собственное признание художника, заявившего Волошину, что «Боярыню Морозову» он задумал писать сейчас же после «Утра стрелецкой казни», но «чтобы отдохнуть», «Меншикова» начал.

Еще любопытнее его неудачные попытки над созданием тогда же картины «Ксении Годуновой». На масляном этюде, представляющем царевну, скорбно склоненную над портретом умершего жениха, была намечена торопливыми мазками вся композиция. Как будто художник боялся утратить мгновенно мелькнувший в сознании замысел будущей картины и поспешно набросал — «стенографировал» его. Из таких «горячих» записей, черновиков, впоследствии возникали стройные и законченные организмы картин.

Однако Суриков бросил работу и никогда не возвращался к ней потому, что его стеснял тесный и маленький, чисто личный мирок бедной девушки-царевны, тоскующей об умершем возлюбленном. Художнику с гигантскими по размеру темами нечего было делать в этом теремном, хотя бы и в меру драматическом, сюжете.

«Меншиков в Березове», конечно, не то. К нему и обратился Суриков.

Претворение нового творческого замысла, однако, так овладело мастером, что ни о какой передышке или разгоне перед созданием крупнейшего суриковского произведения «Боярыня Морозова» не могло быть и речи. Произошло обычное и знакомое явление в природе художественного творчества: от второстепенного, от «отходов», от малой искры возгорелось пламя.

Продажа «Утра стрелецкой казни» П. М. Третьякову материально обеспечивала художника надолго. Исполнилась мечта Сурикова — быть независимым в творчестве от привходящих обстоятельств, от добывания необходимых материальных средств. Будучи по натуре человеком, не лишенным крайностей, художник положительно превратился в скупца.

«Деньги, разумеется, были нужны не самому Сурикову, а его ис-

куству, — пишет Виктор Никольский, хорошо знавший и от самого мастера, и от его семьи и близких к ней людей эти черты в характере Василия Ивановича. — Не для себя самого, даже не для семьи своей копил он их и придерживал в руках, а с одной неизменной целью, для одного великого дела — для будущих своих картин. Пушкинское «не продается вдохновенье» было постоянным девизом Сурикова. Больше всего боялся он необходимости взять заказ, «продать вдохновенье», а от этого страха его могли избавить только деньги, дающие возможность всецело отдаться творчеству, ни о чем кроме новой своей картины не думать, не тратить времени и сил на обеспечение завтрашнего дня. Отсюда его необыкновенная скромность в одежде, в пище, во всем, что не касалось творчества. Но в расходах на поездки за натурой, на поиски художественного материала Суриков никогда не останавливался. Скорее он себе самому отказать бы в чем-нибудь, чем отказался бы от желания сделать новый этюд для картины, отыскать новый, более подходящий тип лица, высмотреть, изучить какую-нибудь деталь. И хотя эта скупость была у Сурикова вполне сознательным средством к достижению цели, была, так сказать, возведена в систему, она не отбросила и ничтожнейшей тени на душевную чистоту художника. Легко, незаметно нес ее Суриков всю жизнь, даже не чувствуя, не ощущая, потому что подлинная его жизнь воистину протекала вне скучных расчетов земли, среди неисчерпаемых радостей творчества».

«Системы» этой художник придерживался всю жизнь. Она, быть может, сохранила нам всю творческую продукцию Сурикова на одном уровне добросовестности исполнения. Работал ли живописец над этюдом, эскизом, или над сложной картиной, он искусственно не подгонял свои кисти и карандаши.

Небольшая сравнительно по размерам и по всему своему композиционному наполнению картина «Меншиков в Березове» отняла два года напряженной работы.

О возникновении замысла и осуществлении его сохранились два собственных рассказа Василия Ивановича:

«В восемьдесят первом поехал я жить в деревню — в Перерву, — записал Максимилиан Волошин. — В избушке нищенской. И жена с детьми (женился я в 1878 году. Мать жены была Свистунова — декабриста дочь. А отец француз). В избушке тесно было. И выйти нельзя — дожди. Здесь вот все мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И поехал я это раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... Меншиков! Сразу всю картину увидел. Весь узел композиции. Я и о покупках забыл. Сейчас кинулся назад в Перерву. Потом ездил в имение Меншикова в Клинском уезде. Нашел бюст его. Мне маску сняли. Я с нее писал. А потом

нашел еще 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». Писатель Михеев потом из этого целый роман сделал. А Меншикову я с жены покойной писал. А другую дочь — с барышни одной. Сына писал в Москве с одного молодого человека — Шмаровина сына».

Характерно в этом рассказе признание художника о невольном допущенном им укрывательстве от натурщика, кого Суриков с него пишет. «Думаю: еще обидится». Почему это? Суриков отчетливо знал и понимал моральную оценку Меншикова современной художнику эпохой, оценку низкую и справедливую, испугался потерять драгоценную модель и тем самым задержать или разрушить задуманную историческую концепцию.

В пересказе Якова Тепина та же тема передается немного по-другому: «В 1881 году задуман «Меншиков». Лето этого года Суриков с семьей проводил под Москвою в Перерве. Стояли дождливые дни. Художник сидел в крестьянской избе перед раскольничьей божницей и перелистывал какую-то историческую книгу. Семья собралась у стола в грустном выжидании хорошей погоды. Замутилось окно от дождевых капель, стало холодно, и почему-то вспомнилась Сибирь, снег, когда нет охоты выйти за дверь. Сибирь, детство и необычайная собственная судьба представились Сурикову как бы в одном штрихе; в этой обстановке ему вдруг мелькнуло что-то давно знакомое, как будто он когда-то, очень давно, все это пережил и видел — и этот дождь, и окно, и божницу, и живописную группу у стола. «Когда же это было, где?» — спрашивал себя Суриков, и вдруг точно молния блеснула в голове: Меншиков — Меншиков в Березове. «Он сразу представился мне живым, во всех деталях, таким, как в картину вписать. Только семья Меншикова была не ясна». На другой день Суриков поехал в Москву за красками и по дороге все думал о новой картине. Проходя по Красной площади, странно, вдруг среди толпы увидел то, чего искал — детей Меншикова. Встреченные типы не были еще теми, что нужно, но дали нить к тому, чего нужно искать. Суриков тотчас вернулся домой и в этот же день написал эскиз картины в том виде, в каком она сейчас. Дальнейшая работа заключалась уже в том, чтобы найти в реальности лица, представившиеся ему в одно краткое мгновение в Перерве. В этом Сурикову всегда помогала улица. Ее неустанная жизнь разрешала все его затруднения. Чувство под-

сказывало Сурикову определенный тип Меншикова, который он тщетно искал в исторических источниках и совершенно случайно встретил на улице. Впереди него, раздраженно шагая по лужам, шел мрачного вида господин. Художник тотчас заметил его исполнинскую фигуру, большой властный подбородок и ключья седых волос, выбившихся из-под шляпы. Быстро перегнав, Суриков заглянул в его бледное, угрюмое лицо, и даже ноги у него подкосились от страха, от радости, от опасения, что этот человек исчезнет прежде, чем он успеет его рассмотреть. Художник осторожно пошел за ним. Обычный его прием — заговорить и попросить позировать — показался ему здесь неуместным. Упрямый, жесткий седой клок на лбу и желчное, раздражительное лицо не предвещали добра. И действительно, только после целого ряда подходов, вплоть до задабривания прислуги. Сурикову удалось зарисовать этого старого нетерпеливого холостяка, отставного учителя. В лице старшей дочери Меншикова — Марии изображена супруга художника».

Некоторым исследователям, поясняющим происхождение сюжетов художника, мгновенные находки сюжетов представляются какими-то сверхчувственными «видениями». Безусловно, подобное толкование иллюзорно.

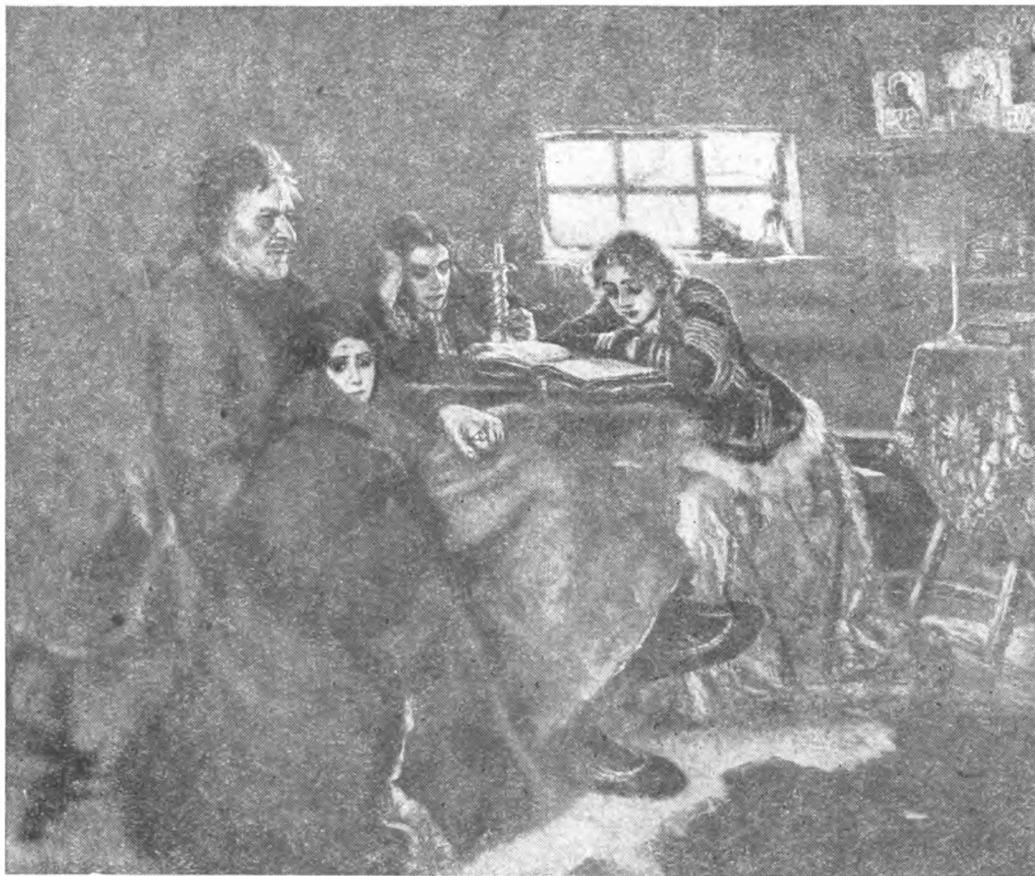
«Находки» естественны и объяснимы вполне, они наперед заданы и логически вытекают из особенностей творческого труда: в подготавливаемой внутренней среде происходят неустанные завершающие поиски формы, архитектуры, языка выражения, всех необходимых средств. Процесс созревания замысла характеризует это кажущееся мгновенным и независимым ни от чего «загорание».

Суриков «нашел» как бы первоначальный чертеж задуманного здания, еще без точных масштабов и пропорций, начерно, без разработанной сметы материалов, а только предварительной; он еще не определил ни наружного, ни внутреннего убранства сооружения. Началось обрастание основной идеи «лесами» и необходимой детализировкой.

В подмосковном имении княгини Меншиковой-Корейш отыскался бюст Меншикова. Художник Н. А. Богатов из простой печной глины сделал голову временщика. В Москве ее отлили из гипса. Два года работал Суриков над картиной. Она появилась перед зрителями 2 марта 1883 года на одиннадцатой передвижной выставке.

Приходится диву даваться, до чего слепы и просто мало осмысленны оценки современников. «Меншиков в Березове» не имел заслуженного им успеха.

Тогдашние зрители, воспитанные на «рассказывании» и «подсказывании» в картинах передвижников, приученные к лакированной поверхности картин, не сумели понять исторического и психологического



„Меншиков в Березове“

Государственная Третьяковская галерея в Москве

толкования немногосложного сюжета из четырех фигур, оказались незрячими к живописному роскошеству «негладкой» поверхности картины, к тончайшему умению передавать живописно самую природу вещей, разбросанных в меншиковской избе, не угадали в этом образце большого технического развития русской живописи.

Тогдашние «оценщики» — А. Сомов в «Художественных новостях», В. Сизов в «Русских ведомостях», Вагнер в «Новом времени» разразились всевозможными упреками. Вот «убедительная» сводка суриковских грехов: «В «Меншикове» так много погрешностей рисунка, так мало соблюдены условия освещения, так небрежна живопись, что о прекрасном его (Сурикова) намерении мы догадываемся единственно по намекам на экспрессию лиц и по удачному расположению композиции» (А. Сомов); художник не сумел «распорядиться светом и тенью и вообще колоритом, который можно назвать жестким», а голова у Меншикова «велика относительно туловища» и лишь можно отметить «силу и энергию в манере письма и экспрессии лиц» (В. Сизов); в картине изображены «семейство моржей», вместо окна «белая заплатка», «все так черно, грязно», если же Меншиков встанет, то вся его семья придется ему чуть не по колено» (Н. Вагнер).

Много позднее (в 1902 г.) А. Бенуа будет хвалить «за несоразмерный рост Меншикова», за лицо Меншикова, которое «прекрасно годилось бы для скованного Прометея», а «одно замерзшее оконце в этой картине передает весь ужас зимы; чувствуется за этим окном белая мертвая гладь и безжалостный холод».

В интересах истины следует, однако, вспомнить, что через четыре года А. Бенуа пересмотрит свое отношение к картине и найдет в ней «куски довольно слабой живописи, известную долю сентиментальности, даже приторности».

Пожалуй, один Игорь Грабарь по-настоящему подошел к «Меншикову в Березове», определив его как одну из «наилучше написанных и колоритнейших картин русской школы».

Но эти благожелательные определения пришли значительно позднее, уже от художников другого поколения, когда сама картина для Сурикова стала в некотором роде «историей».

Внешний «провал» был чреват опасными последствиями для налаженной творческой жизни художника. Материальная независимость, столь высоко ценимая Суриковым и обращенная исключительно на службу искусству, колебалась.

Только художественному вкусу П. М. Третьякова следует отдать должное. Несмотря на критическую возню возле «Меншикова в Березове», московский собиратель ни капли не посчитался с ней и купил вторую суриковскую картину для своей галереи.

«Устарев с точки зрения документальной, сюжетной, суриковские картины навсегда сохранят свою живописную ценность, потому что именно в ней, а не в историчности душа творчества Сурикова,—говорит В. Никольский.—Мы отнюдь не намерены умалять этим громаднейшей исторической ценности Суриковских картин не только в эпоху их появления, но и в настоящее время. Заслуги Сурикова как историка не могут подлежать и малейшему сомнению, но в данном



Автопортрет 1874 г.

случае нас интересует суриковская живопись, а не суриковское понимание истории, поскольку оно отразилось в его творчестве».

Этот крайний, выхолощенный взгляд довольно распространен, он разрывает творчество художника на части и, собственно, лишает возможности понимать искусство как необходимое сочетание идеи и формы. Это все та же и та же формула «искусство для искусства».

«Меншиков в Березове» в момент его создания не был воспринят как замечательное революционизирующее явление русской живописи. С такой же однобокой узостью подошли к «Меншикову в Березове» и пятьдесят лет спустя, желая видеть в нем одни только живописные достоинства. И то и другое — неверно. Художник творит в определенной среде и в определенном времени, обладает сознанием, определяемым бытием, впитывает в себя мировоззрение, свойственное его классу, и реализует его в произведении посредством внешних форм и способов, присущих его дарованию.

Как же удалось Сурикову выразить свою антипетровскую идею?

Колористическая гармония «Меншикова в Березове» едва ли может вызывать какие-либо упреки. Мрачноватые краски, серые, коричневые с чернью, синие с черным — сливаются в полный, крепкий и звучный тон. Несколько угрюмый колорит неизбежно вызывается темой вещи. Чрезвычайно трудно представить себе, возможно ли с помощью других, более светлых, веселых солнечных красок изобразить унылую тесную избу с бедной ее обстановкой, печально мерцающий зимний день в заледеневшем оконце, обреченную на вечное заточение группу усталых людей, сидящих вокруг маленького стола с красноватой покрывалкой, весь этот знобкий холод в избе, подчеркнутый шубкой увядающей дочери Меншикова, огромным, грубым овчинным тулупом отца или жестковатой оленей кофточкой с беличьей оторочкой по подолу младшей дочери. Кажется, Суриков нашел единственную в своем роде красочную гамму. Ни от какой другой нельзя было бы добиться большей убедительности.

Краски живут, почти светятся каким-то скрытым в них огнем, почти реально пушисты. Только обладая прирожденно редчайшим глазом, великолепным техническим умением, можно увидеть и достичь подобного эффекта. Кисть уверенно бросает мазок за мазком. Краски часто ложатся на полотно в чистом виде, вопреки всем тогдашним руководящим и ограничительно-обязательным канонам о подмалевке, например, лиц женой сиеной в протирку или тела белилами со светлой охрой.

Сурикова не стесняет неизбежное осуждение его так называемой «грубой» техники. «Гладкие, вылощенные, отлакированные «картинки», в которых ничего нет, кроме традиционной прилизанности, ему чужды еще с Красноярска, до Академии, когда впервые он видит их в собрании Кузнецова.

«В начале восьмидесятых годов немногие русские художники осмеливались пренебрегать гладкостью и тонкостью техники,— говорит Виктор Никольский,— и один только Суриков отважился создавать свою индивидуальную манеру письма. Глубоко восприняв передовое для своей эпохи учение профессора Чистякова о сильной звучной

краске, Суриков храбро пробивал себе дорогу, не оглядываясь назад и не справляясь с академическим букварем. Однажды Суриков сказал В. М. Михееву по поводу какой-то картины: «Она написана хорошо, но художник не верил в то, что писал». Сам же Суриков верил не только в то, что писал, но крепко верил и в свой художественный язык, в свой колорит, в свою технику густых широких мазков, наложенных один на другой или возле другого, без всяких переходов и переливов. И как ни говорили критики, как ни старались умыть и причесать суриковскую технику, восторжествовала именно она, а не критики, отстаивавшие академическое «гладкописание». Не одни только новые, молодые живописцы стали писать по-суриковски, но и более зрелые сверстники невольно приглядывались к его манере и кое-что заимствовали оттуда».

Эта новая и своеобразная техника — большой шаг вперед для развития русской живописи — позволила Сурикову в детализовке картины «находить» исключительное выражение совершенно простейшими средствами. Красочные пятна на морозном окне воспринимаются как узоры. Тем же приемом голубая юбка младшей Меншиковой превращается в богатую цветистую поношенную ткань.

Изобретательное дарование Сурикова особенно ярко видно в передаче вещей и предметов. Он умел угадывать самое характерное в природе вещей и предметов. Вот на столе стоит медный подсвечник. Зритель чувствует его вес. Зритель верит, что, взяв его в руку, он испытает острое и терпкое состояние холода. А как шероховато золотое шитье на аналойном платке! А как мягок и пушист собольи воротник старшей Меншиковой! Зритель ясно увидит разницу в природе беличьего меха-оторочки на кофте младшей Меншиковой.

«Эта сторона суриковской техники стала особенно поразительна именно теперь, когда народилась целая школа молодых русских живописцев «мертвой натуры», поставивших целью своего искусства доказать, что в природе нет ничего мертвого, что все в ней живет, движется, дышит, постоянно изменяясь, со всем соприкасаясь и участвуя в общей жизни».

Нельзя, конечно, сказать, что до Сурикова русские художники предыдущих поколений не умели писать мехов, не умели доводить до зрителя качественную особенность каждого предмета, но надо отметить, что способности эти присущи только большим мастерам, только при овладении высокой техникой. Что же касается до суриковской эпохи, то, примерно, лет уже тридцать-сорок русские художники утратили многие художественные изобразительные секреты, не культивируя их и не обращая внимания в картинах на выписку характеристических деталей, которые признавали малозначущими для общего впечатления.

Вполне понятно, что, заботясь даже о безукоризненном воплощении окружающих Меншикова с семейством вещей и предметов, Суриков всю живописную силу сосредоточил на изображении «действующих лиц» картины. Каждый тип получил «свой тон». И через угаданную тональность можно определить характер типа, его внутреннюю жизнь, гамму чувств и переживаний. Это не безликие и отвлеченные фигуры, а точно живые люди, которые в какой-то момент могут пошевелиться, встать, заговорить, а эта замечательно написанная рука опального временщика может подняться с колена.

«Суриков искал в натуре рук подходящего, нужного ему типа с такой же тщательностью, как и самые типы изображаемых людей, — сообщал Виктор Никольский. — Об этом свидетельствуют бесчисленные этюды человеческих рук в самых разнообразных положениях для разных картин. В «Меншикове» же Суриков дал одну из самых красноречивых рук в его творчестве — почти сжатую в кулак руку временщика с громадным перстнем на указательном пальце. Надо взглянуть в эту руку, чтобы постигнуть не только всю ее выразительность, все обилие ее красноречия, но и поразительное мастерство кисти художника в изображении этой детали, так часто пренебрегаемой многими даже крупными художниками. Лицо временщика явно немеет, если отнять эту руку, заслонить ее от глаз, и в то же время на одну эту руку можно долго любоваться, как на самоценное художественное произведение».

«Меншиков в Березове», начатый, «чтобы отдохнуть» перед задуманной главнейшей работой «Боярыня Морозова», «как бы разбежаться» перед ней, силою взыскательного к себе отношения художника превратился в большое и блестящее произведение русской живописи.

ЗАГРАНИЧНАЯ ПОЕЗДКА

СУРИКОВ не мог забыть всю жизнь обиды, которую нанесли ему академические профессора, забравшие его красноярские рисунки — копии с Рафаэля и Тициана. Уже будучи учеником Академии, проходя передовую школу для своей эпохи, индивидуальную школу П. П. Чистякова в его домашней мастерской, Суриков слышал, конечно, из уст замечательного учителя бесконечное количество раз оценки великих мастеров прошлого. Чистяков многократно бывал со своими учениками в Эрмитаже и других петербургских галереях.



Портрет дочери художника

хранивших полотна эпохи Возрождения. Теоретические рассуждения Чистяков подкреплял практикой, показывая образцы.

Интерес к огромному и совершенному мастерству эпохи Возрождения жил в душе молодого ученика. Когда Сурикову представлялась возможность увидеть воочию самое ценное и значительное из классического искусства, народившееся за границей, в Италии, в Париже, художник не воспользовался своим правом. Я имею в виду трехгодичную командировку за границу, которая была выхлопотана ему у императорского двора по окончании конкурсных экзаменов.

Хотя впоследствии Василий Иванович несколько бравировал своим отказом от поездки и будто бы нисколько не жалел о несостоявшемся путешествии, думается, это было не совсем так. Кажется, подобное отхождение выработалось непроизвольно для самого художника после, когда он продумал до конца свой отказ и понял, что тогдашняя поездка действительно могла сбить его с настоящей дороги исторической живописи и направить в несвойственную ему сторону искусственного увлечения классикой и, может быть, даже архаикой.

Во всяком случае, отказ от поездки был пережит болезненно и глубоко. Художник лишился непосредственного общения с великими живописцами прошлых веков.

Но общение это только откладывалось. Едва Суриков почувал, что он твердо встал на ноги и определил свой дальнейший художественный путь, на котором его уже ничто не могло поколебать, как он тотчас же захотел осуществить давнишнюю свою мечту.

Продажа П. М. Третьякову «Меншикова в Березове» принесла обеспечивающие средства. Осенью 1883 года Суриков с женой и двумя дочерьми уехал за границу.

В дорожном альбоме записан маршрут поездки: Берлин, Дрезден, Париж, Рим, Вена, Варшава. Из Москвы Суриков выехал 24 сентября, пробыл три дня в Берлине, столько же в Дрездене, приехав сюда исключительно для осмотра Сикстинской мадонны. Вечером 3 октября Суриков поместился в одной из гостиниц Парижа, чтобы вскоре перебраться на частную квартиру. Суриков не изменил своему житейскому обыкновению быть экономным в расходах. Между набросками в дорожном альбомчике аккуратно отмечались траты и дни раэмена денег.

Повидимому, Суриков жил в Париже так же замкнуто, как и в Москве. В то время парижская колония русских художников была довольно многолюдна. Однако Суриков редко бывал среди соотечественников. По крайней мере скульптор М. М. Антокольский в одном из писем в Москву обмолвился такой фразой: «Сурикова видел, но не много раз».

Всю зиму этого года Суриков провел в Париже, неустанно посещая



Женщина с гитарой (княгиня Софья Августовна Кропоткина, урожд. Шаре).

музеи и картинные галереи. Художник так и не воспользовался задуманным отдыхом. В свободное время от обозрения Лувра и Люксембургса, частных собраний и выставок, Суриков продолжал заниматься живописью. Работал над эскизом «Боярыня Морозовой».

В том же дорожном альбоме есть следующая суриковская запись: «Статья Тихонравова, Н. С. «Русский вестник», 1865. Сентябрь. Забелина. Домашний быт русских цариц, 105 стр. Про боярыню Морозову». Всего вероятнее, запись эта с указанием литературы о Морозовой сделана за границей, а не после. Суриков принадлежал к таким художникам, которые до тех пор не расстаются с пришедшей им идеей, покуда не реализуют ее. При трудолюбии Сурикова, при неумении по-настоящему пользоваться отдыхом, конечно, художник сделал за зиму в Париже больше работ, чем дошло до нас. Известны несколько акварельных портретов дочерей, несколько набросков какой-то впоследствии неосуществленной композиции и портрет русского пейзажиста И. Е. Крачковского.

Между прочим Суриков так овладел французской манерой письма, что, например, портрет Крачковского мог ввести в заблуждение художника-француза, который никогда бы не усомнился в принадлежности его какому-нибудь французу.

Весной 1884 года Суриков переехал в Италию, посетил Венецию, Милан, Рим, Неаполь, Помпею и летом через Вену возвратился в Москву.

Несколько акварелей великолепной тональности, безусловно выпадающей из общего тогдашнего уровня русской живописи, осталось памятниками этого итальянского путешествия. Городом Веной 17/29 мая помечено письмо П. П. Чистякову.

Скупой на высказывания о себе, Суриков в заграничном письме изменил своему обыкновению. Лучшую характеристику охвативших художника заграничных впечатлений и творческих переживаний дать нельзя, чем это делает сам путешественник. Кажется, единственный раз в жизни Суриков так словоохотлив, точен и определен, как в этой душевной и до конца откровенной беседе с бывшим академическим учителем.

«Два дня, как я приехал из Венеции, в которой я осмотрел Палаццо дожей и Академии,— сообщает Суриков.— Из Венеции я поехал в Милан, где в музее Брера я нашел чудную голову работы Тициана св. Иероним. Был в С.-Марко. Мне ужасно понравились византийские картины при входе в коридоре, направо, на потолке, где изображено сотворение мира. Адам спит, а бог держит уже созданную Еву за руку. У нее такой удивленно-простодушный 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 они уже прямо приступили к своему делу: стоят они спиной друг к другу. Адам — ничего не подозревает, а Ева получает яблоко от Змея. Далее Адам и Ева, сидя рядом, в смущении прикрывают живот громадными листьями. Следующая картина: ангел гонит их из рая. Шестая картина: бог им делает выговор, а Адам, сидя с Евой на корточках, (пальцами) обеих рук показывает на Еву, что это она виновата. Это самая комичная картина. Потом бог дает им одежду: Адам в рубахе, а Ева надевает ее. Ну, а далее (неразборч.) и в поте лица снискивает себе хлеб (и болезни). Я в старой живописи, да и в новейшей никогда не встречал, чтобы с такой психологической истинной была передана эта легенда. Притом все это художественно, с бесподобным колоритом. Общее впечатление св. Марка походит на Успенский собор в Москве: та же и колокольня, та же мощная 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, на мощеной площади их, там как-то празднично на душе, так и здесь в Венеции. Поневоле все как-то тянет туда; да должно быть и не одного меня, а тут все сосредоточивается: и торговля и гулянье. Не знаю, какую-то грусть навевают эти черные, крытые черным кашемиром гондолы, уж не траур ли это по утраченной свободе и величии Венеции. Хотя на картинах древних художников во время счастья Венеции тоже они черные. А просто, может быть, не будь черных гондол, так и денежные англичане не приедут в Венецию, не будет денег в карманах гондольеров. На меня во всей Италии отвратительно действуют эти английские форестьеры,— все для них будто бы: и дороги отдели, и гиды с английскими проборами, и лакейская услужливость их. Видел я акварели, выставленные в окнах магазинов в Риме, Неаполе, Венеции,— все это для англичан, все это для приплюснутых сзади шляпок и задов... Куда ни сунься, везде эти собачьи, оскаленные зубы...

«В Палаццо дождей я думал — встречу все величие венецианской школы. Но Веронез в потолковых картинах как-то сильно заглушает их, так что его «Поклонение волхвов» в Дрездене мне меркою осталось для всех его работ, хотя рисунок лучше, нежели во всех его других картинах. Он их писал на полотне, а не прямо на штука-гурке и, должно быть, не рассчитал отдаления, сильно их выработал. Тут он мне напомнил или то есть Нефф¹ хотел напомнить Веронеза,

¹ Тимолеси Карл фон Нефф, профессор Академии Художеств, один из «учителей» Сурикова, художник религиозной живописи и одновременно «знаменитый» мастер по изображению приторно сладких «нимф и купальщиц».

а оттого и впечатление испорчено. Мимходом скажу, что я не могу смотреть картины Маккарта¹, чтобы не вспомнить об олеографии. Не знаю, должно быть не Маккарт создал олеографию, но олеография так подло подделывает под его неглубокую манеру, что на оригинал неохота смотреть.

Кто меня маслом по сердцу обдал, то это Тинторет. Просто, говоря откровенно, смех разбирает, как он просто, неуклюже, но как страшно мощно справлялся с портретами своих краснобархатных дождей, что конца не было моему восторгу. Все примитивно намечено, но, должно быть, оригиналы страшно похожи на портреты, и я думаю, что современники любили его за быстрое и точное изображение себя. Он совсем не гнался за отделкой, как «Тициан, а он только схватывал конструкцию лиц, протдел, одними линиями в палец толщиной, волосы, как у византийцев — черточками. Здесь в Венеции, 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 дожевских ряс, и с такой силою вспаханных и пробороженных кистью, что, пожалуй, по мощи выше «Поклонения волхвов» Веронеза. Простяк художник был. После его картин живописное разложение нет мочи терпеть. Потолок его в Палаццо дождей слаб после этих портретов. Просто не его это было дело. В Академии Художеств пахнуло какой-то старинной от тициановского «Вознесения богородицы». (Наговорили мне в России.) Я ожидал, что это крепко, здорово работано широченными кистями, а увидел гладкое, склизкое письмо на доске. Потом мне на первый взгляд бросилась эта двуличневая зеленая драпировка на Апостоле, голова у него отличная, свет желтый, а тени зеленые, а рядом — другой апостол в склизкой киноварной одежде, — скверно это действует. Но зато прелестна по выражению голова Богородицы, и нарисован хорошо полукоткрытый рот, глаза радостью блестят. Хороши и тела херувимов. Вся картина хорошо сгруппирована по тому времени. Одна беда, почему она не написана на холсте? Доска и придала всей картине склизистость. «Тайная вечеря» Веронеза лучше по натуральности тона, нежели парижский «Брак в Кане», но фигуры плоски, несмотря на далекое расстояние, с которого нужно смотреть (неразбор.) (пробегают) по картине киноварь. Вообще, мне кажется, большая ошибка была художника писать фигуры более натуры, если картина стоит на полу. Это хорошо для выси. В этой картине есть чудная на лепке голова толстяка посередине картины. А сам Веронез опять представил и себя, как и в Кане, — стоит и размахивает рука-

¹ Ганс Маккарт — заурядный немецкий художник, по существу олеографист, представитель вульгарной мещанской живописи, имевший в широких кругах незаслуженный успех. Особенно славились его букеты из бумажных цветов.

ми. Но только я заметил, что ни одна картина не обходится у него без себя. Мне всегда нравится у Веронеза серый нейтральный тон воздуха, холодок. Он еще не додумался писать на воздухе, но выйдет, наверное, на улицу и видит, что натура в холодноватом рефлексе. Тона Адриатического моря (если ехать восточным берегом Италии) у него целиком в картинах. В этом море я заметил три ярко определенных цвета на первом плане: лиловатый, потом полоса зеленая, а затем синеватая, удивительно хорошо ощущаемая красочность тонов. Я еще заметил, что у Веронеза много общего в тонах с византийскими мозаиками св. Марка и потом еще много общего с фресками; это ясное мозаичное разложение, свет, полутон и тень. Тициан иногда страшно желтит, зной напускает в картины, как, например, «Земная любовь» (неразборч.) Боргезе. Голая с красной одеждой женщина приятно, но не натурально, а гораздо вернее по тону его «Флора во Флоренции»; там живое тело, грудь (неразборч.), в белой со складочками сорочке. Верны до обмана там же тона его лежащей Венеры, живот желтоватый, под грудью серебристо и к шее розовато-золотисто. Отношение тела к простыне верно взято, схвачено. Дама в белом платье и эти две вещи мне более всех его вещей нравятся. Наша эрмитажная Венера с зеркалом, кажись, еще лучше их. Посмотревши почти все галереи Европы, я скажу, что к нам в Эрмитаж самые отборнейшие вещи попали. В Милане в музее Брера есть еще голова св. Иеронима Тициана, дивна по лепке, рисунку и тону. Разговор у меня все вертится на этих двух мастерах да Веронезе потому, что они из стариков да Веласкес ближе всех других понимали натуру, ее широту, хотя писали иногда и очень однообразно. От Тициана перейдешь к Веронезу, так будто холодной водицы изопьешь. Из рафаэлевых вещей меня притянула к себе его «Мадонна» в Палаццо Питти, это так называемая Мадонна Гран Дюка,—какая кротость в лице, чудный нос, рот и облученные глаза. Голова немного нагнута к плечу и бесплодно нарисована. Я особенно люблю у Рафаэля его женские черепа, широкие, плотно покрытые светлыми густыми слегка выющимися волосами. Посмотришь, например, его головки, хотя пером, в Венеции, так другие рядом, не его работы, точно кухарки. Уж коли Мадонна, так и будь Мадонной, что ему всегда и удавалось,—и в том его не напрасна слава. Из лож его в Ватикане мне более понравились в «Изгнании Гелиодора» левая сторона и архитектура, несколько круглых (позолоченных?) в перспективе куполов, потом престол белого шелка с золотом в картине с вырезанной серединой над окном. Есть натуральные силуэты некоторых фигур в Афинской школе, с признаками серьезного колорита. Мне кажется, хотя и страшно и жалко так выразиться о Рафаэле, что он половину жизни работал в перуджиновском духе, а вторую в микель-анджеловском. Хотя

я искренно боюсь быть судьей и судить, но его некоторые мадонны (притягивают) так, как никогда перуджиновские. У Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и не щеголеватых чертах, что есть особенно у Микель-Анджело в «Сикстинской капелле». Я не могу забыть превосходной группировки на лодке в нижней части картины «Страшного суда». Это совершенно натурально, цело, крепко (сплочено?), точь-в-точь как это бывает в натуре. Этаким размах разумной мощи, все так тельно, хотя выкрашено двумя красками, особенно фигуры на потолке, разделенном тягами на чудесные пропорции (тяги кажутся снизу совсем натурою, потрескавшейся стеною). Это же есть у Леонардо да-Винчи в «Тайной вечери»: в Милане потолок залы совсем проваливается в настоящую стену. Все эти мастера знали и любили перспективу. Расписывают залы театров, например, в Парижской опере, но все жидковато, хотя французы близко подходят в фресках к итальянским образцам. Верх картины «Страшного суда» на меня не действует, я там ничего не разберу, но там что-то копошится, что-то происходит. Для низа картины не нужно никакого напряжения, все просто и понятно. Пророки, сивиллы, евангелисты и сцены Священного писания так полно вылились, нигде не замято и пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно. Для Микель-Анджело совсем не нужно колорита, и у него есть такая счастливая краска, которой все вполне удовлетворяется. Его «Моисей» скульптурный мне показался выше окружающей меня природы (был в церкви какой-то старичок, тоже смотрел на «Моисея», так его «Моисей» совсем затмил своею страшно определенной формою, например, его руки с жилами, в которых кровь переливается, несмотря на то, что мрамор блестит), а мне страшно не нравится, когда скульптурные вещи замусоливаются до лака, как например, «Умиравший гладиатор»; это то же, что картины, густо крытые лаком, как, например, Рембрандта портреты и другие картины; лак мне мешает наслаждаться. Лучше, когда картина с порами, тогда и телу изображенному лучше дышать. Тут я поверил в моготу формы, что она может со зрителем делать. Я ведь все колоритом дышу, и только им, а тут он мне, колорит-то, показался ничтожеством. Уж какая была чудная красная лысина с седыми волосами у моего старичка, а перед «Моисеем» исчезла для меня бесследно. Какое наслаждение, Павел Петрович, когда душа досыта удовлетворена созерцанием совершенства, ведь эти руки, жилы с кровью переданы в полнейшею свободой резца, нигде кедомолвки нет. В Неаполе в Museo Nazionale я видел «Бахуса» Рибейры. Вот живот-то вылеплен, что твой барабан, а ширь-то кисти какая, будто метлой написан. Опять таки, как у Микель-Анджело, никакой зацепки нет, свет заливает все тело, и все так смело, рука не дрогнет. Но выше и симпатичнее это

портрет Веласкеза Иннокентия X в Палаццо Дориа. Здесь все стороны совершенства есть: творчество формы, колорит, так что каждую сторону можно рассматривать отдельно и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи, какая когда-либо существовала у старых мастеров. Тут ни прощать, ни извинять нечего. Для меня все галереи Рима — это Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться, я с ним перед отъездом прощался, как с живым человеком; простишься да опять воротиться, думаешь, а вдруг в последний раз в жизни его вижу?! Смешно, но я, ей богу, все это испытывал...

«Купол Св. Петра напомнил мне широкоплечего богатыря с маленькой головой, и шапка будто на уши натянута. Внутри я ожидал постарее все встретить, но наоборот, все блестит, как новое, во всем безобразии барочной скульптуры, бездушной, водянистой, разбухшей, она никакой индивидуальной роли не имеет, а служит только для заполнения пустых углов. Собор св. Петра—это есть, собственно, только купол св. Петра; он весь тут. Вспомнил я Миланский собор. Там наружная красота соответствует внутренней, есть цельность идеи. Он мне напоминает громадный сталактит, обороченный, кверху беломраморной (с обратными сосульками). Каменные устои, массивные окна (колонны?), собор в пять наосов; но через эту величину он несколько не мрачный. Свет от разноцветных стекол делает чудеса в освещении. Кое-где золотом охватит, потом синим заохолдит, где розовым,— одним словом, волшебство. Он изящнее Парижского собора, но органа того уж нет. В галереях Италии большая масса картин сохраняется XV века: они показывают постепенное понимание природы, так что они необходимое дополнение, но меня удивляет здесь, в Вене и в Берлине, это упорное хранение немцами всякой дряни, которая годится только покрывать крышки с молском. Кому эта дрянь нужна? Это только утомляет вас до злости. Все это надо сжечь, точно так, как я уничтожил бы все эти этрусские вазы, коими наполнены городские галереи; через это им цены никакой не даешь, а оставил бы на обзавод только самые необходимые образцы. Наоборот, все помпейские фрески заключают в себе громадное разнообразие, но их-то и не сохраняют, как следует. Дождь обмывает, трескаются от солнца, так что по (стенам) скоро ничего не останется. Я попал на помпейский праздник. Ничего. Костюмы верные, и сам цезарь с обрюзгим лицом на силаках представлял очень близко (неразборч.). Мне очень понравился на колесничных бегах один возница с горбатым отличным носом, бритый, в плотно надетом на глаза шишаке. Он красиво завораживал лошадей на повороте и ухарски оглядывался назад на отставших

товарищей. Народу было немного. Актеров же 500 человек. Везувий, я думаю, видел лучшие дни...»¹

Вышеприведенное письмо настолько красноречиво, настолько знаменательно по заключенным в нем высказываниям, что по нему по одному можно сделать вывод, какое огромное влияние имела эта поездка на творческую жизнь художника. Вскоре это влияние подтвердилось и самим творчеством. Следующая по времени создания картина «Боярыня Морозова» безусловно хранит отраженный след великих венецианцев, особенно ясный в колорите.

Чрезвычайно любопытен факт страстного увлечения Сурикова Веронезом, Тицианом, Веласкесом, Тинторетто, Микель-Анджело, Леонардо да-Винчи и Рафаэлем в эпоху злейшего падения русской живописи.

Волнение, охватившее его перед великими полотнами, было не случайным и не мимолетным, оно удержалось на всю жизнь, увеличиваясь с годами, а не ослабевая в первоначальной своей силе. Суриков простаивал часами перед созданиями своих предшественников и учителей, жадно впитывая каждый мазок кисти, которая, по сравнению Сурикова, работает в руках неподражаемых мастеров, как мощная «метла» или «свистит». Художника поразили ширь, размах, простота и непосредственность в изображении каждого куска картины, каждой фигуры, каждой мелочи.

Суриков внимательно и настойчиво ищет у «великих стариков» то, к чему у него у самого внутренняя склонность издавна. Он пришел к ним за подтверждением правильности своих выводов, а не за неизвестными ему открытиями. Он проверяет себя, испытывает восхищение от совпадения своих задач с задачами великих образцов.

Венеция оставляет в душе художника какое-то особо праздничное впечатление. Но восторгаясь и наслаждаясь, этот, может быть, самый неутомимый и неистовый пилигрим за сто лет к сокровищницам Италии, не теряет ни меры в похвалах, ни своей самостоятельности. Пристальный взор Сурикова находит колористические и композиционные недостатки почти у всех мастеров. Правильнее сказать—художник выражает несогласие с той или другой красочной гаммой, употребляемой венецианцами. Это дело вкуса и спора.

Преклонение перед Микель-Анджело, заставившим Сурикова даже вздохнуть о беспомощности колорита в сравнении его с совершенством «моготы» пластических форм, видимо, было довольно мимолетно, объяснялось известной пристрастностью какой-то минуты настроения. И Суриков снова поверил в неменьшие возможности живописи на-

¹ «Искусство», № 2 за 1925 г. М. ГАХН.

равне со скульптурой. Ощущение увиденного «бесподобного колорита» как бы сопровождает все итальянское путешествие художника.

В другом, более раннем письме П. П. Чистякову, написанном из Парижа, но затерявшемся в дорожных вещах и отправленном вместе с вышеприведенным письмом из Вены, Суриков несколько раз возвращается к вопросу о колорите. Здесь он выражается о колорите совершенно определенно, не испытывая никаких сомнений, что колорит, это — все.

Кстати, это замечательное парижское письмо, купленное Государственной Третьяковской галлереей у родственников П. П. Чистякова и ныне подготовляемое к опубликованию в одном из художественных сборников галлерей, дает богатейший материал о настроениях и впечатлениях Сурикова, вызванных пребыванием в Париже. Художник с большим возбуждением, близким к восхищению, называет имена мастеров — художников Франции: Бастьен Лепаж, Мейсонье, Коро, Жерома, Делакруа. Василий Иванович сравнивает тогдашнюю самодержавную Россию с буржуазной французской республикой и откровенно высказывается в пользу Франции. Художнику кажется, что в сравнении с дикими и варварскими условиями, в которых работают русские художники, французские собратья их представляются ему даже работающими «в условиях абсолютной свободы».

Отсюда он делает вывод о неизбежной высоте художественной культуры Франции, где искусством интересуются не отдельные малочисленные группочки людей, как в России, а значительные слои парижского населения. Суриков приходит в такой восторг от архитектуры Notre Dame, в особенности от органа в храме, что шутливо вспоминает древне-русскую летопись о крещении Руси.

Василий Иванович находит, что, окажись послы Владимира Святого раньше не в Византии, а в Париже, быть бы Руси не православной, а католической.

В Москву Суриков возвратился преображенным и обогащенным нужным опытом, еще ярче и зорче научился видеть мир со всем его бесконечным красочным и пластическим разнообразием, силы художника возросли, он почувствовал их как будто заново.

На передвижной выставке 1885 года появился большой суриковский этюд итальянки в розовом домино. Это — некоторое отражение итальянского путешествия. Суриков выхватил кусок из римского карнавала. Красивая смуглая итальянка обнажила сверкающие зубы, в правой руке она вознесла к плечу букет цветов, левой она плутовато касается капюшона, она заинтересованно и кокетливо всматривается с высоты в весело текущую по улице празднично-пеструю толпу.

Этот свежий и оригинальный этюд (вся вещь называется «Римский карнавал») как-то выпадает из множества почти современных ему

этюдов к «Боярыне Морозовой». Он для Сурикова нов и по самому сюжету и по манере исполнения. Среди пасмурных зловеще и экстагически напряженных лиц и фигур в этюдах к «Боярыне Морозовой» беззаботность и острая усмешка этюда из «Римского карнавала» весьма выдается и могла казаться случайностью.

Но, конечно, это не так. Этюд итальянки в некотором роде указывает на будущие отдаленные колористические поиски художника, за которыми его застанет смерть. Кроме того новизна этюда является предсказанием дальнейшего развития русской школы живописи. Через десятки лет русский художественный молодежь подхватит оброненные с суриковской палитры «случайные» капли и разовьет их в целые красочные веера.

Угадывание исторической перспективы дело страшно трудное. Чаще всего художник-новатор остается в одиночестве. Так было и с этюдом итальянки. Глава передвижнической школы художник Крамской обнаружил не только полнейшую слепоту в оценке этюда, но даже отыскал в манере изображения заимствование у Репина.

Картина «была бы, может быть, недурной, если бы у человека были бы внутри ноты беззаботности, веселья,—высокомерно заявил Крамской,— а главное — умение сделать молодое смеющееся лицо молодым и смеющимся. Краски же — колорит сильный, небездарный. Но уж очень подражает Репину, по крайней мере, кажется».

Если кому уж казалось, то, конечно, только близорукому, а всего вероятнее и пристрастному Крамскому, которому с передвижнической точки зрения Репин был гораздо ближе, чем этот хмуроватый, с насупленными бровями, неприветливый, не укладывающийся в привычные рамки художник. Недаром же Крамской говорит столь уверенно, именно даже по внешнему впечатлению от Сурикова, об отсутствии в нем веселья и беззаботности, то есть радости жизни.

Внешность Сурикова, как и всякая внешность, была обманчива. Она жестоко ввела в заблуждение самоуверенного «пророка» Крамского. Разносторонняя и широкая натура художника не укладывалась в рамки угрюмости и кажущейся мрачности.

«Правда, кто сам не видал Сурикова смеющимся в близком кругу,— сообщает Виктор Никольский,— тот с трудом мог поверить в заразительное веселье и искренность смеха этого человека с насупленными бровями и печатью угрюмости на лице. И тем не менее, веселье далеко не было чуждо Сурикову. Уже в зрелых летах он принимался подчас неудержимо хохотать, как шаловливый ребенок, увидав что-нибудь смешное на улице, в трамвае и т. п. Альбомы его карикатурных рисунков, свидетельствуя о громадной остроте наблюдения, ярко обличают и шуточный нрав их автора».

Через несколько лет после решительного утверждения Крамского

об однообразности, а следовательно и бедности, суриковских чувств он ответит ему заразительным весельем во «Взятии снежного городка» и не малой улыбкой в «Переходе Суворова через Альпы».

Эпизод с оценкой этюда из «Римского карнавала» очень характерен для показа условий, в которых Суриков работал над огромной своей картиной «Боярыня Морозова». Он мог ожидать подобного непонимания и в дальнейшем.

„БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА“

НО ЭТОГО не случилось.

«Первый эскиз «Морозовой» еще в 1881 году сделал,— рассказывал Суриков Максимилиану Волошину,— а писать начал в восемьдесят четвертом, а выставил в восемьдесят седьмом. Я на третьем холсте написал. Первый был совсем мал. А этот я из Парижа выписал. Три года для нее материал собирал. В типе боярыни Морозовой — тут тетка одна моя Авдотья Васильевна, что была за дядей Степан Федоровичем, стрельцом-то с черной бородой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, все возмущалась: все у нее странники да богомолки. Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напомнила. В Третьяковке этот этюд, как я ее написал. Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось. В селе Преображенском, на старообрядческом кладбище,— ведь вот где ее нашел. Была у меня одна знакомая старушка — Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили — у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там в Преображенском все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак и не курю. И вот приехала к 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, как лев»... Это протопоп Аввакум сказал про Морозову, и больше про нее ничего нет. 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 — Варсанофием,— мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны. Въезжаем мы в село

Погорелое. Он говорит: «Ты, Вася, поддержи лошадь: я зайду в капернаум»¹. Купил он себе зеленый штоф, и там уже клюнул. «Ну, говорит, Вася, ты правь». Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отопьет из штофа и на свет посмотрит. Точно вот у Пушкина в «Сцене в корчме». Как он русский народ знал! И песню еще дьячок Варсанофий пел. Я и слова все до сих пор еще помню:

«Монах снова испугался

(так и начиналось),

В свою келью отправлялся—

Ризу надевал.

Большу книгу в руки брал,

Очки поправлял.

он очки пел а не очки

Бросил книгу и очки,

Разорвал ризу в клочки,

Сам пошел плясать.

Наплясался до доволи,

Захотел он доброй воли,

Вышел на крыльцо.

Стукнул, брякнул во кольцо—

Ворон-конь бежит.

На коня монах садился,

Под монахом конь бодрился.

В зеленых лугах,

Во зеленых во лужочках

Ходят девушки кружочком.

Девиц не нашел,

К честной девушке зашел,—

Тут и лягу спать.

На полу монах ложился—

На перинке очутился:

Видит, что беда.

Что она ни вынимала,

Все монаху было мало.

Съел корову, да быка,

Да ребенка тредьяка...

А дальше не помню — все у него тут путалось. Так всю дорогу пел. Не закусывая, пил. Только утром его привез в Красноярск. Всю ночь так ехали. А дорога опасная — горные спуски. А утром в городе на нас люди смотрят — смеются.

¹ Так иногда в дореволюционную пору называли кабаки.



Деталь к „Боярыне Морозовой“

«А юродивого я на толкучке нашел. Огурцами он там торговал. Вижу — он. Такой вот череп у таких людей бывает. Я говорю — идем. Еле уговорил его. Идет он за мной, все через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой — ничего, мол, не обману. В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщевой 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. Икона у меня была нарисована, так он все на нее крестился, говорил: «Теперь я всей толкучке расскажу, какие иконы бывают». Так на снегу его и писал. На снегу писать все иное получается. Вон 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 плен-эр. Я с 1878 года уже пленэристом стал: «Стрельцов» тоже на воздухе писал. Все с природы писал: и сани, и дровни. Мы на Долгоруковской жили (тогда ее еще Новой Слободой звали), у Подвисков в доме Эбук. Там в переулке всегда были глубокие сугробы и ухабы, и розвальней много. Я все за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, на раскатах особенно. Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило, а потом начнешь колею писать. И чувствуешь здесь всю бедность красок. 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.

Девушку в толпе — это я со Сперанской писал, она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются, все старообрядочки с Преображенского. В восемьдесят седьмом я «Морозову» выставил. Помню, на выставке был. Мне говорят: «Стасов вас ищет». И бросился это он меня обнимать при всей публике. Прямо скандал. «Что вы, говорит, со мной сделали?» Плачет ведь — со слезами на глазах. Я ему говорю: «Да что вы меня-то.... (уж не знаю, что делать, неловко) — вот ведь здесь «Грешница» Поленова». А Поленов-то ведь тут за перегородкой стоит. А он громко говорит: «Что Поленов... дерьмо написал». Я ему: «Что вы, ведь услышит»...

«А Поленов-то ведь письма мне писал — направить все хотел. «Вы вот декабристов напишите», только я думаю про себя: нет уж, ничего этого я писать не буду. Император Александр III на выставке был. Подошел к картине. «А, это юродивый»,— говорит. Все по лицам разобрал. А у меня горло от волнения ссохлось: не мог говорить. А другие-то, как лягавые псы кругом».

Так говорил сам художник о любимейшей своей работе. Не всякому выпадает удача успешного выполнения самого заветного и самого дорогого замысла. «Боярыня Морозова» удалась. Но какой ценой!

Художник буквально мобилизовал все свои физические и духовные силы. Множество предварительных этюдов, хранящихся по разным индивидуальным собраниям, в государственных галереях и музеях, в семье художника,— свидетельство о совершенно исключительной и взыскательной работе.

«Если б я ад писал,— говорит Суриков,— то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял».

И вот он ведет с толчка для своего юродивого поразившего его человечка, пьяницу, сажает на снег, растирает ему голые ноги водкой и торопится запечатлеть его на снегу.

Нужны все «околичности», но прежде всего нужны лица, они зеркало чувств и переживаний, без них умирают околичности, теряют самостоятельное существование, как без околичностей неполно выражение внутренней жизни лиц.

«Я каждого лица хотел смысл постичь. Мальчиком еще, помню, в лица все вглядывался — думал: почему это так красиво? Знаете, что значит симпатичное лицо? Это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти. Женские лица русские я очень любил, непорченные, ничем не тронутые. Среди учащихся в провинции попадаются еще такие лица. Вот посмотрите на этот этюд: вот царевна София, какой должна была быть, а совсем не такой, как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать, взмах бровей, быть может... Это я с барышни одной рисовал. На улице в Москве с матерью встретил. Приезжие они из Кишинева были. Не знал, как подойти. Однако решился. Стал объяснять, что художник. Долго они опасались — не верили». (Записи Волошина.)

Снова, как и во время создания «Утра стрелецкой казни», Суриков «стенографирует» на гитарных нотах композицию «Боярыня Морозовой». Но это только силуэт будущего. Нужны долгие «этюды»

ные» поиски, которые сами по себе могут быть прекрасными, прежде чем задуманная композиция начнет самостоятельное существование, действующие лица в ней облечутся в живую плоть и как бы наполнятся теплой и одухотворяющей кровью.

«В (бывшем) собрании С. С. Боткина находился эскиз композиции Морозовой, в котором боярыня по букве ее жития, согласно требованиям археологии, сидит в санях, прикованная к стулу. Около саней бежит кто-то в красном, похожий на скомороха. Боярыня едет по широкой улице, а народ отступает куда-то вдаль, становится фоном. В Цветковском (бывшем)¹ собрании — новый эскиз, помеченный 1881 годом и, следовательно, ровесник «Утру стрелецкой казни». Морозова сидит уже не на стуле, а на каком-то возвышении в виде ящика или скамьи. Археология, как всегда у Сурикова, уступает место требованиям эстетики. Толпа сдвинута к правой стороне и из нее выделилась уже вошедшая в картину фигура коленапреклоненной женщины, тянущейся к саням Морозовой. Впереди саней кривляются скоморохи. В глубине — стены, похожие на кремлевские, и смутные очертания храма, быть может Василия Блаженного. Простора в композиции еще очень много. Более поздний эскиз — акварель 1885 года, разграфленная на квадратики для переноса ее на холст. Здесь уже определенно намечены некоторые красочные пятна картины: красного (стрельцы, Урусова, цепляющиеся за крючья церковных ставней мальчики) и синего — шубка боярышни. В собрании (бывшем) И. С. Остроухова² — новый карандашный подцвеченный акварелью набросок, тоже разграфленный квадратами. У семьи Сурикова — целый альбом композиционных исканий той же картины. Словом, композиция «Морозовой» далась Сурикову после долгих исканий. Он сам говорил по этому поводу А. Новицкому: «Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый неумолимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняет всю композицию. Знаете ли вы, например, что для своей «Боярыни Морозовой» я много раз пришивал холст. Не идет у меня лошадь». «В движении есть живые точки, а есть мертвые, — говорил нам Суриков. — Это настоящая математика. Сидящие в санях фигуры держат их на месте. Надо найти расстояние от рамы до саней, чтобы пустить их в ход. Чуть было найти расстояние — сани стоят. А мне Толстой с женой, когда «Морозову» смотрели, говорит: «Внизу надо срезать, низ не нужен,

¹ Ныне в Третьяковской галлерее.

² Ныне в Третьяковской галлерее.

мешает». А там ничего убавить нельзя — сани не поедут». (Виктор Никольский.)

Максимилиану Волошину Суриков говорил следующее: «А какое время надо, чтобы картина утряслась так, чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона — и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали».

Тщательное «собрание» как бы инвентаря картины — человеческие фигуры и лица, все эти сапоги, расписные дуги, высококрышие дома, главки церквей, шубы, телогреи, платки, шапочки, посохи, — наконец было закончено, то есть, отобразилось в этюдах. Но художественное хозяйство требует разумной организации, быть может, гораздо тоньше, чем самое сложное житейское хозяйство.

Несколько композиционных этюдов показывают, как трудно и постепенно давалась ныне всем знакомая группировка в «Боярыне Морозовой». Первые наброски явно неуклюжи и неудачны. Композиционные пустоты сразу бросаются в глаза. Все связано, не на месте, омертвело, стоит, даже фальшиво. Особенно неудачна эта боярыня Морозова, которую художник никак не может правильно посадить на свое место. Известно, что, добиваясь естественной группировки толпы, Суриков несколько раз где-то в подмосковных деревнях договаривался с толпой баб и мужиков, расставлял их на лугу в нужных ему положениях и писал этюды с этих живых групп.

Колористические поиски по трудности были еще сложнее, чем композиционные. Когда Сурикова обвиняли в недостатках рисунка, в «некрепком рисунке», даже в небрежении им, художник, несколько предрасположенный к резкости определений и к парадоксальному мышлению, конечно, шутливо говаривал: «И собаку можно рисовать выучить, а колориту — не выучишь». Тут не могло бы помочь, пожалуй, самое точное научное знание, сама математика. Тут спасала и направляла особая способность глаза видеть красочную гамму, уметь представить ее в воображении и перенести на поверхность холста в точном соответствии с воображаемыми переливами оттенков.

Тут часто приходит к художнику на помощь мгновенное, концентрированное внимание на каком-либо явлении природы, вызывающее особую зрительную обостренность глаза. Так случилось с Суриковым.

Он рассказывал М. Волошину: «А то раз ворону на снегу увидел. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал. Да и «Казнь стрельцов» точно так

же пошла: раз свечу зажженную, днем, на белой рубахе увидел с рефlekсами».

Все суриковеды, так уж завелось, подхватили это глубоко верное и правдивое наблюдение Сурикова, но выводы из него сделали чересчур обобщающие и преувеличенные. Суриковеды особенно налегали и нажали в акцентировке на слово «отсюда пошла картина», то есть из этого живописного узла и только из него.

Обычную в художественной практике, нимало не таинственную, способность художника: ища — находить нужную живописную зарядку, — превратили в «диво-дивное». Вовсе не наитие свыше и не счастливая случайность, а огромная и кропотливая работа дала Сурикову возможность найти надлежащую высоту живописного выполнения своего замысла.

Этюды лиц и вещей, композиционные эскизы сменились этюдами колористическими. Тут заурядная ворона на заурядном снегу, а в самом существе — чудесное сочетание белого и черного заняли подобающее им место во внимании художника. Суриков ненасытно изучал эффекты контрастов, набрасывая зимние московские бульвары с присевшим на скамью человеком или деревья в том же саду, кидающие на снег причудливые тени.

Это изучение в конце-концов принесло победу: художник отыскал нужную и выразительную одежду для боярыни Морозовой. Ворона на снегу была лишь частичным, не решающим моментом, так как общий тон «Боярыни Морозовой» — не белое и черное, а голубое, близкое к морозному инею.

Все подготовительные работы закончились и Суриков приступил к синтетическому перенесению материала на основной холст.

Годы создания «Боярыни Морозовой» — самые яркие и самые характерные во всей жизни Сурикова.

«Боярыня Морозова» — центральное произведение Сурикова, вершина его дарования, как бы могучий ствол дерева, во все стороны от которого расходятся крепкие, пышные ветви, но все же только ветви. Суриков это сознавал, и недаром даже некоторые этюды к «Боярыне Морозовой» он сделал «заветными» и никогда с ними не расставался.

Пятнадцатая передвижная выставка 1887 года привлекла всеобщее общественное внимание. Две огромных картины: «Боярыня Морозова» Сурикова и «Христос и грешница» Поленова взволновали и всколыхнули зрителей. О картинах много писали, сравнивали их достоинства и недостатки, много говорили и спорили. В качестве художественных критиков, помимо присяжных ценителей и обозревателей выставок, выступили со статьями писатели Короленко и Гаршин.



„Боярыня Морозова“

Государственная Третьяковская галерея в Москве

«Картина Сурикова удивительно ярко представляет эту замечательную женщину (боярыню Морозову). Всякий, кто знает ее печальную историю, я уверен в этом, навсегда будет покорен художником и не будет в состоянии представить себе Федосью Прокопьевну 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». (В. Гаршин.)

«Диссонанс, противоречие между возвышенным могучим порывом чувства и мелкой, ничтожной, темной идеей» (В. Короленко).

«Суриков создал теперь такую картину, которая, по-моему, есть первая из наших картин на сюжеты из русской истории. Выше и дальше этой картины наше искусство, то, которое берет задачей изображение старой русской истории, не ходило еще. Великие, необыкновенные качества картины увлекают воображение, глубоко овладевают чувством, хотя в толпе нет мужественных твердых характеров, а хочется, чтобы блеснуло у кого-нибудь чувство злобы, мести, отчаяния. В числе недостатков следует отметить некоторую излишнюю резкость и не всегда гармоничность краски, некоторую пестроту впечатления, не везде тщательно выделенный рисунок, не везде в картине достаточно воздуха». (В. Стасов.)

«У Сурикова талант идет прямо на приступ и берет неумолимым натиском молодых, через край бьющих сил недостижимые искусству трудности». (К — ский, «Русская мысль».)

Картина Сурикова — «одна из очень немногих серьезных попыток понять стихийное движение русской жизни в один из важнейших ее моментов и в самом глубоком ее определении, хотя она страдает внутренними противоречиями и невыясненностью основной идеи, а что касается до мастерства, то и вся пестрая толпа так притиснута и даже приплюснута прямо к грязноватому фону, высота (картины) для таких громадных фигур так незначительна, энергичное движение бегущего мальчугана, при невозможности куда бы то ни было двинуться, так неуместно, рисунок до такой степени небрежен, груб, иногда неправилен, летние лица мало отвечают зиме, а отсутствие света при массе белесоватых пространств так велико, что вся картина производит впечатление ковра, шитого, правда, мастером, но не многими шерстями и крайне торопливо». (Воскресенский.)

«Избранную задачу Суриков разрешил с необычайной силой... Суриков становится в ряды наших лучших представителей живописи. От впечатления его картины нельзя отделаться, оно неотразимо...

От него можно ожидать многого, у него все задатки серьезного мастера». (Rectus — Авсеенко.)

«Суриков — это отрадная надежда среди ремесленной стадной живописи, финалом развития которой может служить большущее-пребольшущее полотно картины Поленова «Христос и грешница». (Александров.)

«С реальной точки зрения картина Сурикова замечательна во многом... В своем роде это вещь замечательная и в таланте не уступает картине Поленова». (Дьяков.)

Критика была далеко не одина и весьма разнообразна. Пестрота ее очень любопытна и характерна, как прямое подтверждение того, что «Боярыня Морозова» глубоко и серьезно задела, стала необходимым фактором жизни, к которому необходимо было во что бы то ни стало определить свое отношение.

В оценках были и прямые курьезы. Так например, «властитель критических дум о русской музыке и живописи» В. Стасов, безмерно восторгаясь, однако договорился до следующего утверждения: «Суриков остался далеко позади Перова в его «Никите Пустосвяте».

Перовская картина, типично передвижническая, поверхностная в своей трактовке исторических фактов, обличительная, бытовая (все исторически на месте от сапогов до кафтанов), с явно тенденциозным «литературным» сюжетом, фактически мало имеет общего с исторической глубиной, внутренней содержательностью и тончайшей живописностью суриковской картины.

Критик «Русских ведомостей» Сизов остался недоволен «исторической неосведомленностью» Сурикова, который посадил в возницы на пошевнях какого-то мужика, в то время как на самом деле боярыню Морозову вез ее собственный конюх.

Недостатки могут быть представлены в таком виде: «Татарин написан в одной ермолке, без шапки, в зимнее время», снег на улице «не натопан», толпа так плохо спруширована, что «стрельцы представлены головой выше толпы», чересчур маленькая церковь справа ушла совсем в землю, лицо Морозовой написано грубо; рука, поднятая кверху, вытянута слишком прямо, а кисть руки написана так, что колоритом не отличается почти от снегом покрытой крыши», «нет грушировки, нет красоты, и вся толпа изображена как бы на одном плане, на одной линии», нет «воздушной перспективы, которой достигнуть было немудрено, затерев несколько фигур вторых планов, без ущерба для их выразительности. А то картина, вместившая в себе более сотни человек, не имеет глубины — этим людям мало места».

Мракобесы из «Московских ведомостей», недолюбливавшие суриковское творчество, устами двух своих критиков М. Соловьева и С. Флерова нашли на руках боярыни Морозовой «оперную по длине цепь», на дровнях слишком мало места для кучера, все фигуры, кроме первого плана, написаны одна на другой. Перспективного соборования в этой картине Сурикова столь же мало, как и в его «Стрельцах», недоумевали по поводу «зеленых, сафьяновых с золотом сапогов и бархатной или парчевой шапки» бегущего мальчика за дровнями боярыни Морозовой и вообще считали картину «большой группой из кабинета восковых фигур».

«Московские ведомости» поддержали «Петербургский листок» и «Петербургские ведомости», частично «Художественный журнал» и «Русские ведомости». Грехи Сурикова умножились.

У художника не находили ясно выраженного сектантского негодования, «кроме типа Морозовой и двуперстия юродивого», картине недоставало «протокола целой эпохи», а вследствие этого «она не трогает зрителя, не захватывает его», даже больше: «замысел этой картины страдает шаржем в основе своей», художнику «недостало ни силы, ни умения» выразить хорошую мысль «в изящной форме», в картине нет «внутренней художественной жизни», загроможденный фигурами холст не оставляет «сильного впечатления».

В конце концов высказывается мнение, как бы «небрежная техника» Сурикова не оказала «вредного влияния» на дальнейшее развитие русского искусства и не отразилась на художественных вкусах современников.

В истории искусств с закономерной последовательностью повторяется одно и то же явление: возле всякого большого художественного произведения неизбежна разногласия мнений и суждений.

В видимо «беспристрастные» оценки часто скрытыми путями проникают взгляды, свойственные тому или другому классу, плоть от плоти которого является выступающий критик. Носитель определенной идеологии, он воспринимает одно и то же эстетическое явление по-другому, чем его товарищ по профессии, отражающий мировоззрение класса-антипода. Различие в понимании таких критиков сказывается не только в несогласии с раскрытием художником сюжета, а и в противоположном восприятии самой технологии и материала искусства, композиции, колорита, живописных приемов...

Конечно, какие-то общие нормы, отправные точки соприкосновения для суждения об эстетически ценном и бесспорном есть, но все же классовая точка зрения данного лица определяет основной тонус отношения к вещи.

Беда еще в том, что произведение искусства часто определяется

не на основании подлинных и неоспоримых знаний о нем, а исключительно по вкусу, по случайному впечатлению, в свою очередь часто зависящему от случайных причин. На этой зыбкой базе легче всего ошибиться. Потому так несхожи и прямо противоположны друг другу оценки явлений искусства, делаемые в одно и то же время разными людьми.

Характерно, что полностью отрицали всякую ценность «Боярыни Морозовой» представители самодержавия и народности, мракобесы из «Московских ведомостей». Бульварный «Петербургский листок» — орган, близкий к канцелярии градоначальства, — угодливо вторил своим идейным вдохновителям. Газета реакционера князя Ухтомского «С-Петербургские ведомости» более сдержанно, в более литературной форме, более замаскированно повторяла мнения своих политических соратников.

Представители революционно настроенной интеллигенции (Гаршин, Короленко и др.), представитель «национальных начал в русской живописи» — В. Стасов, почти все передвижники признали и приняли «Боярыню Морозову» как большое и крупное явление живописного искусства. Неизбежный спор о частностях, о замеченных ошибках и погрешностях мог указываться обоими лагерями, но это совпадение было совершенно пустяшным, центральное же расхождение обозначилось совершенно резко и определенно.

«Боярыня Морозова» пережила десятилетия. Позднейшая критика, работавшая в иных общественных условиях, не обладавшая непосредственными впечатлениями от неожиданного появления перед глазами рожденной картины, а привыкшая к ней, при большей сумме накопленных знаний, уже почти единогласно сошлась на определении «Боярыни Морозовой» как «поразительного живописного явления».

Только через четверть века со времени появления главных суриковских картин Александр Бенуа в интересах исторической справедливости обязан будет сказать: «Суриков дал новую, чисто русскую гамму красок, которою воспользовались Репин и Васнецов и следы которой мы можем найти в пасмурной палитре Левитана, Коровина, Серова и всех новых москвичей. Суриков же угадал первый и странную красоту древнерусского колорита, вычурно-декоративного настоящего русского «стиля». Этими открытиями его воспользовались оба Васнецова, Сологуб, Поленов, Малютин, Рябушкин, С. Иванов».

Несмотря на бранчивость многих пристрастных и непристрастных критиков или просто невежд или досужих болтунов, решающее слово о картине сказала общественность и ее лучшие художественные выразители. И это вполне понятно. Широкая масса инстинктивно оценила картину. Что же произошло? Суриков в «Боярыне Морозовой» с максимальной силой выразил свои пристрастия ко всякой бунтар-

ской стихии. Персонажи Морозовой—те же стрельцы и стрелецкие жены, только переодетые в другие одежды. Буйное движение раскола, фанатичная аввакумовщина прельстила художника драматизмом столкновения. Любование боярыней Морозовой, явное сочувствие к ней и ко всем ее приверженцам (потому они и написаны лучше персонажей противников героини) объясняется тем, что Сурикова увлекла недюжинность, бешенство и непреклонность темперамента этой женщины.

В ней и во всем морозовском лагере было то бунтарство, беспокойство, сила страстей и характеров, разгул ярких личностей, которые так были близки художнику.

Над ничтожной идеей, за которую боролась Морозова, Василий Иванович снисходительно посмеивался, но как эта идея выражалась в действии, какие давала красочные эффекты, — это потрясало и волновало художника, это казалось ему героическим, достойным изображению.

Если Суриков, вспоминая о своем красноярском детстве, отрочестве и юности, восторженно восклицал: «Какие были люди!» — то, естественно, он переносил те же восторги и пристрастия и на своих ярких бунтарей сородичей казаков, и на неистовых раскольников, и на Ермака с его ватагой, и на Стеньку Разина, и на Пугачева, и даже на суворовских солдат, переходивших Альпы. Говоря это, я имею в виду будущее его картины.

Мог ли подобный замысел художника быть близким передовому обществу 80—90-х годов? И если мог, то в какой степени? Обязательно ли понимание замысла художника так, как он выражен, или возможны толкования замысла по-своему каждым зрителем?

При решении поставленных вопросов приходится говорить о двухкратном отрицании. Передовое общество 80—90-х годов иначе смотрело на раскольничье движение, чем художник, и замысел его доходил до сознания зрителей как бы в перевернутом виде. Раскольничье народное движение, выдающиеся люди из сектантов представлялись радикальной интеллигенции волевой, революционной силой, которая никак не могла быть обращена в «безмолвствующий народ». Изображение драматического куска этой скорее символической, чем реальной, борьбы фанатиков-старообрядцев с московским государством легко переносилось в сознании как чаемый и ожидаемый образец в условиях действительности 80—90-х годов.

Не попусту же царское правительство всячески и жестоко гнало сектантов, как не совсем приятных и послушных верноподданных, весь XIX в. и почти до своего бесславного падения, хотя и в более мягких «окультурившихся» формах.

Широкая масса не могла разобраться во всех тонкостях суриков-



Старуха в ковровом платке

Этюд к „Боярыне Морозовой“. Государственная Третьяковская галерея

ского мастерства, но по свойственному ей чутью она, конечно, безошибочно разобралась в волнении художника.

Когда впоследствии появится какое-нибудь суриковское «Исцеление слепорожденного» или даже «Суворов», или даже «Стенька Разин», над которыми художник не сумеет внутренне «загореться», а потому и «сделать» их подобно «Боярыне Морозовой», масса пройдет мимо в полнейшем равнодушии.

Сила воздействия «Боярыни Морозовой» велика потому, что внутренний замысел разрешен посредством великолепных композиционных средств и блестящих живописных достижений.

Вся композиция удивительно продумана и стройна, в ней нет ничего лишнего, привнесного, все обосновано, все связано одно с другим. Не надо, конечно, «затирать» фигур на втором плане, как под- сказывали Сурикову рачительные и, видимо, более дальновидные «знатоки», не надо отрезать и убирать кусок нижнего плана, как советовал Лев Николаевич Толстой.

Достаточно закрыть хотя бы одну фигуру композиции, как ее монолитность тотчас же заглушается. Должно быть художник сотни раз проверял себя, делил «всю картину по диагонали», как он говорил, прежде чем картина «утряслась» и каждая точка фона в ней стала нужна.

Труднейшая задача передачи движения саней, на которых сидит едущая боярыня Морозова, поднявшая правую руку в цепи и сложившая двуперстие, выполнена простейшими средствами. В глаза зрителю бросается обращенное к нему тыловой частью копыто левой ноги лошади, везущей розвальни, крен их влево с глубоко завязшим поломом в снегу, бегущий рядом мальчик, наклон вперед сестры Морозовой — княгини Урусовой, поспешающей за санями, фигура коленопреклоненной вищей с протянутой рукой к уже миновавшим ее саням и особенно юродивый, грузный, как бы примерзший к земле, точно кричащий ей вслед какие-то сочувственные и смелые слова, подтвержденные сложенным двуперстием.

Эти два одинаковых жеста правой руки Морозовой и юродивого перекликаются, подчеркивают всю трагичность происходящего, между ними зритель невольно протягивает нить и находит центр композиции и центральное выражение замысла.

Движение розвальней определяет расположение толпы, место каждой фигуры, каждый жест и поворот ее. Вознесенное над головой Морозовой двуперстие приковывает к себе со всех точек картины всю толпу, запрудившую впереди улицу. С этим жестом связаны высоко вставшие над толпой алебарды стрельцов. Посредством их подчеркнута перспектива, даль, длинная улица, упирающаяся в церкви со



*Княгиня Урусова из „Боярши Морозовой“
Деталь*

снежными крышами и выглядывающими из-за них главками более дальних церквей.

Начиная с правого угла картины, от юродивого и нищей, от опустившей низко голову боярышни и перепуганной монашенки за ней, от скрещенных на груди рук другой боярышни до задумчивой старухи, прижавшей к щеке руку с платком, художник рассыпал по всей композиции явное и подчеркнутое сочувствие своей неистовой героине. Огромна отливающая сталью алебарда стрельца в красном кафтане рядом с княгиней Урусовой. Алебарда, поднятая над правым углом картины, как бы пригибает к земле сочувствующую толпу, грозит, смиряет ее возможное возмущение. Поэтому толпа опустила головы, подневольно молчит, но только подневольно, ибо алебарда готова упасть на каждую наклоненную шею.

Две женщины слева, безмолвные и страдающие, как бы подхватывают это сочувствие и, минуя оскаленных в удовольствии московского попа и боярина, передают его дальше, через их головы. Кое-где смеющиеся лица... Любопытно, что художник заставляет смеяться мальчика. Как-будто этим подчеркивается случайность смеха и немногочисленность лагеря противников боярыни Морозовой, которым не лишней даже несмышленный мальчишка. Смех возникши с удивительной силой подчеркивает контраст между вдохновенным лицом боярыни и окружающей ее частично злобной толпой.

Однако во всей картине подавляющее количество толпы ясно на стороне опальной боярыни. Теснота композиции, в которой все фигуры точно слиплись, срослись и которую долгие годы считали суриковским недостатком, с бесподобной правдивостью передает движущуюся, страстную, взволнованную массу. Простор среди фигур создавал бы впечатление «жидкости», искусственности и нарочитой манерности: так толпа и не стоит, не двигается, наоборот, она обычно как бы раскачивается вся, подобно огромным валам, набегающим один на другой.

Живописные достоинства «Боярыни Морозовой» исключительны. Когда вы приходите в современную Третьяковскую галерею, хранящую лучшие шедевры русской школы живописи, еще издали, из глубины репинского зала, бросается в глаза целая стена изумительной красочной декорации, собственно, огромная фреска с интенсивной звучностью бесконечного разнообразия солнечного спектра. Это одна из лучших картин русской живописной школы.

На общем тоне голубого, морозного инея все лица композиции просвечивают голубым: голубые блики в превосходном до иллюзорности рыхлом снегу, голубизной отсвечивает черная шуба Морозовой с отмахнувшимся (сыспода) красным крылом, голубые заборы, церкви, главки, куски колонн... Голубая дымка — главный тон кар-

тины. Но чувствуется, где-то сквозь иней светит солнце и падает тонкими, едва уловимыми, желтыми каплями на снег, на людей, на небо.

Синий, голубой, красный, золотой, желтый, белый и черный цвета сливаются, в конце концов, в непередаваемую гамму, постигаемую зрением и не поддающуюся наглядному описанию. Зритель испытывает волнующее чувство от этого умения распорядиться палитрой, умения, близкого к совершенству. Поразительное мастерство разлито в каждой составной части, в каждой детали.

Что стоит одна эта уныло склоненная боярышня в шубке цвета на грани синего и голубого, в золотисто-желтом платке, точно загнутым сзади ей на голову порывом ветра! Как она тепло, просто и живо написана, словно может сейчас поднять голову,— и тогда услышишь ее мелодичный и приятный голос. Действительно в ней что-то есть от гармонических мадонн мастеров Возрождения.

В живописи этого образа, правда, так же и на других, даже на живописи околичностей «Боярыни Морозовой» явные следы и воздействия от заграничной поездки Сурикова. Веласкез, Тициан, Веронез, Рафаэль и др. несомненно оказали на художника свое могучее влияние, претворенное своеобразной кистью Сурикова в самостоятельное искусство. Только влияние, а отнюдь не заимствование.

Превосходна верная сестра Морозовой — княгиня Урусова в синей шапочке, вышитой жемчугом, в красной глубокого тона шубе. На плечах у ней чудесный белый платок, вышитый васильковыми и красными цветами с золотистыми листьями.

А этот юродивый, данный в смеси белого, серого, желтого цветов. С какой верностью природе показана часть голый ступни правой его ноги с поджатыми окровавленными на морозе пальцами. Эта натуралистическая деталь не отталкивает своей ненужностью, а просто кажется совершенно необходимой, более ярко рисующей физический тип юродивого.

На левой стороне чрезвычайно привлекательно пятно женщины в лиловой кофте и в синем платье с золотой вышивкой и бахромой по подолу.

«Присущая Сурикову любовь к звучности черной краски почти целиком вылилась в черном наряде Морозовой и в особенности в ее бархатной шубе, оттопырившейся влево, как крыло виденной когда-то художником вороны на снегу. Захватывающее зрителя общее впечатление картины почти не дает ему возможности в достаточной мере оценить проникновенность суриковской кисти в изображении всех «околичностей». Низанные жемчугом и самоцветными камнями женские шапочки, шитые шелком и золотом платки, парчевые сарафаны,

рытые бархаты шубок, всевозможные меха на шапках, воротниках и оторочка шубок — от овчины конюха до седеющих бобров боярышень, шитые сапоги Урусовой, расписной передок саней и узорчатая дуга лошади — все это взято художником не «точь в точь», а живее, жизненнее, чем бывает и может быть в самой жизни». (Виктор Никольский.)

Творческое развитие художника достигло расцвета. Сурикову было только сорок лет. Перед ним открывалось благоприятствующее будущее, сулившее новые успехи и дальнейшее совершенствование.

«ВЗЯТИЕ СНЕЖНОГО ГОРОДКА» И «ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ»

НАХОДЯСЬ в процессе работы над «Боярыней Морозовой», Суриков уже замышлял ряд других произведений. Суриков мог выбирать тему, отстранять ее из множества других. Параллельная духовная работа, а часто и технологическая, не смешиваясь, не сбивали с толку одна другую.

«Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова» жили одновременно в душе художника. В том же логическом цикле находился замысел «Стеньки Разина». В разгар работы над «Боярыней Морозовой» Суриков уже делает набросок будущей композиции, посвященной народному герою.

Не случись рокового события, назревавшего давно в семейной жизни художника, события, резко и больно нарушившего закономерное развитие дарования мастера, всего вероятнее, через два-три года появился бы «Стенька Разин», а не 20 лет спустя, как случилось.

Почти наверно можно сказать, что подъем духа, вызванный в Сурикове после «Боярыни Морозовой», встретившей высокое общественное признание, послужил бы плодотворным разбегом к еще сильнейшим удачам в дальнейшем, к осуществлению «Стеньки Разина» более ярко и убедительно, чем это произошло на самом деле.

Промежуток от времени окончания «Боярыни Морозовой» до появления «Стеньки Разина», хотя он и отмечен созданием «Покорения Сибири», все же полон душевных метаний, печали, боли от незаживаемого удара, Суриков выбит из правильной и счастливой жизненной колеи, чувствуется в нем надрыв, утраченное мудрое спокойствие. Страстная неукротимая натура пережила подлинное душевное потрясение. Рана была особенно чувствительна при тех безоблачных перспективах, которые открывались перед художником после достигнутых успехов.

Жена Василия Ивановича, Елизавета Августовна, давно болела.

В год окончания «Боярыни Морозовой» она слегла и 8-го апреля 1888 года скончалась. Глубокая любовь связывала художника с женой, и потеря самого близкого человека произвела огромное впечатление на Сурикова.

В необузданном порыве, в каком-то бессильном протесте против слепого случая, разрушившего, ему казалось, навсегда его налаженную и счастливую жизнь, в ярости и ненависти к Москве, ко всему, напоминавшему о невозвратном прошлом, Суриков сжег обстановку своей квартиры, книги, мебель, разные вещи, уничтожил ряд этюдов, взял детей и кинулся на родину, в Красноярск, в свой старый отцовский дом, к матери.

Художник как будто перестал существовать. Он забросил всякую работу. Люди воспользовались невменяемым состоянием художника, его небрежностью к своим кровным делам, полнейшему равнодушию к ним: в то время было расхищено немало суриковских этюдов.

Состояние уныния и угнетения, казалось, совсем смяло художника. Ища выхода и успокоения, он проникся религиозными настроениями, не расставался с библией, с разнообразными «священными книгами». Всего вероятнее, что этот выход был подсказан ему окружающими близкими людьми, просто и по-старинке находившими выход печалям и скорбям в религиозном тумане.

Сознание Сурикова затемнилось. Почти два года, покуда художник оставался в Красноярске, он находился в тенетах этого «навождения».

На переплете альбома сибирских рисунков 1887—1890 годов Суриков записал одно из своих раздумий. В нем отражен полный и беспросветный «мрак сознания». «В вере христовой все предусмотрено,— говорит больной человек,— ничего без ответа не оставлено. Чего же искать в так называемой философии. Вера есть дар, талант; не имеющего этого дара — трудно научить. Вера есть высший из всех даров земных. Никакой изобретательный гений земли не сравнится с ним. Кротость есть бич, и раны, нанесенные этим бичом, никогда не заживают. Любовь сильнее смерти».

Под влиянием религиозного помутнения Суриков опять обратился к живописи, только в несвойственном ему жанре.

По собственному признанию, художник в 1889 году «лично для себя» написал картину «Христос, исцеляющий слепого». Когда через несколько лет душевная буря начала утихать, Суриков в значительной мере уже излечился от временных удушливых религиозных настроений, он нарушил свой «завет» относительно этой вещи и выставил ее на очередной передвижной выставке 1893 года.

Как и следовало ожидать, картину не заметили ни критика, ни публика, правильно считая ее случайным «вывихом» мастера, эксцентричным «чудачеством», не заслуживающим внимания.

И как бы ни старались заядлые суриковеды картину «Христос, исцеляющий слепого» и «Благовещение», написанное Суриковым за год до смерти, включить органически в могучую цепь подлинно органических созданий художника, попытки эти не могут быть признаны серьезными и уважительными.

Всякие снисходительные рассуждения о том, что Суриков и в этих вещах ставил «грандиозные задачи», а в «Христе, исцеляющем слепого» даже показал особый, суриковский образ «богочеловека», что и колористически он остался тем же, как в исторических своих полотнах, следует, конечно, отбросить. Эти вещи — шлак художника.

Недаром же Суриков, выставив «Благовещение» в 1915 году на выставке «Союза художников», берет картину с выставки опять в мастерскую и переписывает. Так поступал Суриков только при неудачах.

Картина «Христос, исцеляющий слепого» может быть принята как биографический штрих. Она является свидетельством упавшей на голову художника беды.

Начитавшись «боговдохновенной» литературы, в растлении духовных сил, Суриков постарался убедить себя, что отыскал символический ключ от постигших художника напастей. Потому и единичны картины на подобные темы в творчестве Сурикова, что они живы в своем существе, не соответствуют чисто языческому, реальному жизнеощущению мастера.

Исцеление пришло не от Христа, а от здоровой казацкой природы, от врожденной жизнеспособности, только на срок подавленной мраком и путаницей сознания.

От поездки в Сибирь Суриков, быть может, недолговременно «заболел» религиозной немочью, но больше «встряхнулся».

«И тогда, — рассказывал художник, — от драм к большой жизнерадостности перешел. У меня всегда такие скачки к жизнерадостности бывали. Написал я тогда бытовую картину «Городок берут». К воспоминаниям детства вернулся, как мы зимой через Енисей в Торгошино ездили. Там в санях справа мой брат Александр сидит. Необычайную силу духа я тогда из Сибири привез».

Всякое ремесло, а искусство есть ремесло высшего вида, а следовательно и техника его, не переносит пустот во времени, тем более не переносит их искусство.

Отсутствие тренировки, всякая передышка, промежутки от создания одной вещи до другой, если они не заполнены какими-либо упражнениями в технике, несомненно имеют самое отрицательное влияние на мастерство.

Суриков пережил эту горечь утрачиваемой практики. Как знать, может быть, страх художника от надвигающегося ослабления его



„Взятие снежного городка“

мастерства мог сыграть не последнюю роль в выздоровлении Сурикова.

В прояснявшемся сознании, подтолкнутом к деятельности всплывшими воспоминаниями детства, новыми и новыми пересказами о героическом прошлом завоевателей Сибири — казаков, уже родились планы большой работы над «Ермаком».

Суриков готовился переступить вырытые роковым случаем ухабы на его творческом пути и связать прошлое с настоящим. Запас невыраженных в искусстве материалов был далеко еще не исчерпан, а только заперт на замок вследствие временных душевных затруднений хозяина.

Точно так, как перед написанием «Боярыни Морозовой» художник вздумал «отдохнуть» на «Меншикове в Березове», так перед «Покорением Сибири» он решил «размять пальцы». Появилось «Взятие снежного городка». За сюжетом не надо было далеко ходить: он в живом архаическом пережитке старины сохранялся в Красноярске и словно ждал живописного запечатления.

Понятно и психологически, почему Суриков обратился к этой жизнерадостной и бодрой теме. После всех страданий, отчаяния, уныния, почуяв возрождение, художник естественно захотел отдохнуть и забыться, захотел веселых, оживленных, солнечных красок, захотел как бы отпраздновать свое возвращение к жизни. Вспомнилась старинная масленичная игра в Сибири.

За Красноярском, на том берегу Енисея «я в первый раз видел, как «городок» брали,—рассказывал Суриков.—Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню. Это верно он-то у меня в картине и остался. Я потом много городков снежных видел. По'обе стороны народ стоит, а посредине снежная стена. Лошадей от нее отпугивают криками и хвостинками 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».

Исконная сибирская забава в глухих деревнях забыговала вплоть до нашего времени. А. Новиков в «Сибирской живой старине» за 1929 год дает такое ее описание: «...долго никто не может надломить снежных ворот. Наконец одному всаднику удается разрушить их и взять город. Добившись этого, всадник-победитель мчится прочь от толпы, его догоняют даже и те, кто и сам участвовал во взятии городка, но не мог сломать свод. Догнав «счастливца», погоня с криком стаскивает его с коня, «моет» в снегу, наполняет комьями снега его шаровары, рубашку и пр. Все это происходит до тех пор, пока победитель не потеряет сознания. Затем его везут в деревню, приводят

в чувство и поят вином. Бывают нередко при расправе с победителями и несчастные случаи... то ломают такому герою ногу, то руку».

В 1891 году картина «Взятие снежного городка» появилась на выставке. Конечно ее нельзя равнять с предшественницей, «Боярыней Морозовой». От Сурикова ждали большего. Двухлетнее его молчание не было оправдано.

«Обидно и досадно, что нынешняя картина Сурикова не вызывает ничего, кроме решительного недоумения: понять трудно, каким образом художник мог вложить такой сущий пустяк в колоссальные рамки», — писали «Русские ведомости».

Картина не дошла до зрителя. И совершенно напрасно. Это жизнерадостное, яркое, ликующее произведение, правда, не отличающееся особой глубиной замысла, обладает большими живописными качествами. Видимо автор писал его с кемалым подъемом и ласковой усмешкой над близкой ему бытовой потехой казаков.

Этой вещью Суриков точно хотел сказать, что он уже видит жизнь такой же многообразной, какой она есть. «Взятие снежного городка» словно развивает мотивы смеха, кое-где прозвучавшие в «Боярыне Морозовой», и приводит их к явному преобладанию во всей композиции.

Поколебленная в устойчивости от небрежения к себе суриковская техника восстановлена с полным блеском. А кое в чем художник шагнул уже дальше.

В богатейшем наследстве, оставшемся от мастера, не так много столь очаровательных этюдов, как, например, этюд «Головы смеющейся девушки» из «Взятия снежного городка». Или цветистый ковер, закрывающий спинку саней, обращенных к зрителю, горностаевый воротник сидящей в санях женщины, дуги, одежды, рыхлаый сверкающий снег...

Разработка цвета, совпадающая с общей праздничностью веселой композиции «Взятия снежного городка», достигнута вполне.

Художник имел все данные быть довольным сделанным разбегом к огромной эпопее «Покорение Сибири».

Девяностые годы — самые деспотические годы «царя миротворца» Александра III, тяжелым и беспощадным сапогом притоптавшего страну — несомненно влияли на рождение картины «Покорение Сибири».

Реакционные настроения девяностых годов захлестнули колеблющиеся, неустойчивые ряды мелкобуржуазной интеллигенции. Она по свойственной ей классовой легкоплавкости довольно быстро разочаровалась в непреложности революционных идей 70-80-х гг., а особен-

но революционного действия и практики, сменила вчерашних романтизированных «идолов» и оказалась в противоположном лагере крайнего мракобесия, кнута и палачества. Стало своевременным появление картины, утверждающей законность империалистических походов, поданных в виде героической казацкой эпопеи.

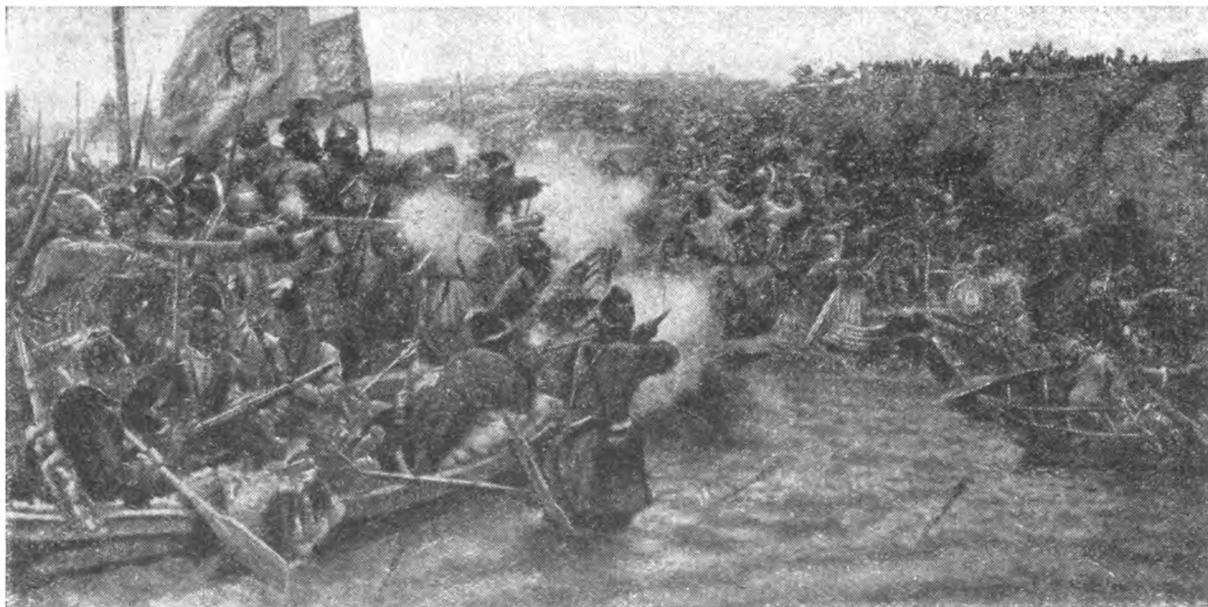
Тема «Покорения Сибири» занимала художника в самом начале его художественного бытия. Тому доказательства: родовая суриковская гордость, ведущая свою родословную от Ермака, детство, отрочество и юность в Красноярске, наполненные рассказами бабушек, дедушек и тетушек о «славном атамане», покорителе «инородцев» и «неверных», и наконец фантастические «картинки» Ермака, которые художник бесчисленное число раз видел почти в каждой сибирской избе.

Душевное потрясение после смерти жены, разочарование в своих силах и возможностях, яд религиозного заблуждения, общее уныние эпохи дали сигнал к атаквистическому преображению прошлого, к заимствованию «чужих подвигов» взамен собственной расслабленности и неверия.

Картине «Покорение Сибири» отдано пять лет жизни художника. Самая громадная по размерам из всех суриковских вещей, с сотнями фигур, не менее того сложная по композиции, она заставила мастера затратить на нее колоссальный труд.

Привыкнув работать исключительно с натуры, только доверяя ей, Суриков находился в постоянных разъездах. Из Москвы в Сибирь и обратно — беспокойный его маршрут за все эти годы.

«Композиция еще строилась, но отдельные ее слагаемые были уже ясны, и работа над этюдами к будущей картине началась с 1891 года. Сохранился помеченный этим годом акварельный этюд крестьянина в валенках и безрукавке в позе Ермака. В 1892 году Суриков пишет этюды для картины в Красноярске и Тобольске, но и в Минусинске и на Дону. Казак Макар Огарков позирует для сподвижника Ермака атамана Кольцо, в станице Старо-Черкасской попадает под суриковскую кисть казак Иван Бугаевский, на Дону создается этюд для тех всадников, что мечутся на обрывистом берегу Иртыша. В 1894 г. Суриков снова за работой — в Красноярске, Тобольске, в Туре, на берегах Оби. Казаки, остяки, татары, фигуры, головы, отдельные руки, щиты, пушки, самопалы, шапки, шлемы, пороховницы, мечи, кольчуги — и все с натуры, иногда по несколько раз в разных положениях, выискивается самая последняя мелочь, какая-нибудь бляха лошадиной сбруи пишется с тем же пылом, как главные герои картины. На этюде сибирского шамана-заклинателя нехватило холста, чтобы написать ударяющую в бубек палочку: Суриков пишет ее отдельно, внизу того же этюда на свободном местечке, потому что ни-



„Покорение Сибири“

чего он не хочет и не может написать, не увидав, не постигнув посредством зрения». (Виктор Никольский).

И. Е. Репин пытался не раз обратиться на правильную стезю в области рисунка этого неистового поклонника «живой природы», которую он упорно, настойчиво предпочитал отвлеченному изучению человеческого тела в академических натурщиках.

«Нельзя было не пожалеть об его (Сурикова) некрепком рисунке, о слабой форме,—писал Репин,—я даже затеял у себя натурные курсы — один раз в неделю, по вечерам, приходили из училища живописи натурщики. Все же лучше, чем ничего. Суриков сам не соберется одолевать скуку изучения. Но он и ко мне не часто приходил на эту скуку... Как жаль, а ведь я, главным образом, имел его в виду».

То Поленов, то Репин, то Стасов стараются «руководить» Суриковым, писавшим, по их мнению, «из ничего», с грубыми ошибками в рисунке, в самой анатомии рисунка, но Василий Иванович или отмалчивался при «дружеских указаниях», или неуклонно следовал совету Чистякова, говорившего: «Надо подходить как можно ближе к натуре, но никогда не делать точь в точь; как точь в точь, так уже опять не похоже».

«Право на ошибку» Суриков утверждал всегда, совпадая в этом взгляде со многими замечательными художниками. Валентин Серов, например, выстрадав немало от окружающей косности взглядов на необходимую безупречность рисунка, в раздражении, продуманно и уверенно утверждал: «Сколько ни переписываешь, все выходит фотография, просто из сил выбьешься, пока вдруг как-то само собой не уладится; что-то надо подчеркнуть, что-то выбросить, не договорить, а где-то и ющбиться,— без ошибки такая пакость, что глядеть тошно».

Эти узаконенные самим искусством «ошибки» будут и в «Покорении Сибири». Но кому нужно разглядывать их в пристрастную пуриганскую лупу, когда часто в них-то и заключено наибольшее очарование и убедительная правда мастерства! «Точка в точку», почти, как закон, встречается у заурядных художников. Там все режиссерски правильно расставлено и размещено, и лишь недостает «безделицы»: настоящего искусства, преобразования природы людей и вещей.

Первоначальный набросок композиции «Покорения Сибири» хранит дату 1891 г. и указание места, где он сделан: «за Волгой на Каме». Композиционный замысел пришел в дороге, когда Суриков уже в поисках за своими «будущими героями» неустанно рыскал из города в город, по глухим деревням, по станицам, по берегам сибирских рек. Он еще доподлинно не знал, как встанут, как поворотятся, какой сделают жест и движение в картине его будущие персонажи.

За первым вариантом композиции быстро следуют все новые и но-

вые, развивающие и расширяющие тему, хотя Ермак угадан в самом начале и таким — с протянутой вперед рукой — он перейдет в картину. Много карандашных и акварельных набросков хранится в наших государственных музеях и у частных лиц. Помимо того, художник несколько раз обращается к маслу и в небольших размерах пишет всю картину, чтобы найти уже и живописное выражение композиции.

Все лета Суриков «собирает» этюды, а зимами пишет картину сначала в своей тесной квартирке на Долгоруковской улице, в Москве, а затем в Историческом музее.

Художник точно оберегает себя от всяких возможных влияний друзей и товарищей, работает замкнуто, картина никому не показывается и находится всегда под замком.

Любопытно отметить, что своеобразный и не без причуд Суриков как будто сознательно избегал не только «подсказываний» близких и знакомых, но он отстранял от себя нередко исторические материалы. Походит на то, что он боялся завязнуть в них, погасить в себе непосредственное творческое угадывание, «почувствование», ну, как предпочитал живую натуру идолопоклонству перед тренировкой в рисунке «от в л е ч е н н о г о» человеческого тела.

«А я ведь летописи и не читал, — простодушно признался художник Волошину. — Она сама («Покорение Сибири») мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я потом уж (по окончании картины) Кунгурскую летопись начал читать, вижу, совсем как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня — скачущие. И теперь ведь как на пароходе едешь, — вдруг всадник на обрыве выскочит: дым, значит, увидал. Любопытство. 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».

При таких отчетливо и решительно высказанных мнениях не требовалось ни дружеского руководства, ни тем менее указаний близорукой и ограниченной критики, которая, к примеру говоря, насмешливыми словами художника В. В. Верещагина — этого часто фотографического копийиста — пыталась оспорить ценность «искажающих» археологическую правду картин Сурикова.

В «Покорении Сибири» В. В. Верещагин разглядел у казаков ружья кремневые, а не фитильные, как должно было быть, костюмы XVIII, а не XVI века, бессмысленную военную тактику, совсем не казацкую, применение которой обязательно-де гибельно, ежели

«пришлось бы (Ермаку) столкнуться с несметными полчищами Кучума так близко, как представлено на картине».

«Покорение Сибири» появилось в 1895 году на ежегодной передвижной выставке. Критика была почти единодушна, приняла картину сурово и определила ее как «сплошной промах», люди в ней «автоматы» и написаны не на воздухе, и темными коричневыми красками на какой-то грязно-желтоватой подливке», вода—«помой», «все передано приблизительно: вода не вода, воздух не воздух, да и лица недостаточно живы», воздух тяжел, «можно повесить топор», Суриков представляет собою человека, совершенно незнакомого со способами переправы через реку под выстрелами неприятеля», Суриков «остался почти на ученической степени технического совершенства».

Даже такой восторженный поклонник Сурикова, как Стасов, энергично воскликнул: «Картина не выдерживает даже снисходительной критики».

Художник внешне как будто оставался равнодушным к рассмотрению его ошибок и недостатков, не защищался и не оправдывался, но внутренне, думается, едва ли сохранял полное спокойствие. В нескольких суриковских обмолвках звучит ясная горечь и неприкрытая досада.

«Бывало, Стасов хвалит, — говаривал художник, — превозносит мои картины, а я чувствую: не видит, не понимает он самого главного. Это ведь, как судят... Когда у меня «Стенька» был выставлен, публика справлялась: «Где же княжна?» А я говорю: «Вон круги-то по воде — только что бросил». А круги-то от весел. Ведь публика так смотрит: раз Иван Грозный, то сына убивает; раз Стенька Разин, то с княжной персидской».

Современники часто ошибаются, но в данном случае общественное отношение к картине было выражено правильно. Но отталкивание от враждебной идеи, вложенной в картину, ослепило зрение. Критика запаматовала, что враждебная идея может быть выражена очень талантливо посредством всех внешних технических средств, доступных мастеру.

«Покорение Сибири» получило чрезвычайно узкую и однобокую оценку. Революционно настроенная интеллигенция девяностых годов стчетливо не поняла, но все же почувствовала неприемлемую для нее идейную насыщенность вещи. Это «неприятие» и заслонило в картине ее техническое совершенство. Зато все социальные группы, поддерживавшие самодержавную деспотию Александра III, ни мало не заботясь о совершенстве художественного исполнения картины, вполне были удовлетворены ее идейным содержанием. «Покорение Сибири» совпало с окончанием постройки великой ж.-д. сибирской магистрали. Самодержавие прорубило империалистический «путь на восток». Суриковское «Покорение Сибири» явилось как бы юбилей-

ной памятью о начальных шагах этого движения торгового капитала в Азию.

«Покорение Сибири» — художественно большое произведение, но оно в своей основе произведение реакционное, великодержавно-шовинистическое, откровенная «слава» «Руси-матушке, побывающей татарвье поганое». «Покорение Сибири», хотел ли этого или даже не хотел Суриков, при бесспорно удачных композиционных и колористических данных, воспевало «героически» отчаянную ватагу завяз-тых молодцов — казаков в стиле распространенного тогда в качестве образца и «верного слуги отечества» неустрашимого вояку-рядового, полагающего живот свой «за царя-батюшку и за веру православную».

Суриков, крепкий, как кряж мореного дуба, в своей технологической структуре, довольно неустойчив в своем идейном существе, плохо разбирается в общественной обстановке эпохи.

По внешности художник производил впечатление почти каменной уверенности в самом себе. А на самом деле в Сурикове чувствуется большое беспокойство. Он трудится над картиной пять полных лет. Любимая и знаменитая «Боярыня Морозова» отняла три года. «Покорение Сибири» давалось трудно. Художник, видимо, временами утрачивал веру в замысел, колебался в ценности его. Художник переживал несвойственную ему раньше нерешительность. Это уже было началом художественного спада, замыкания в роковом круге идейной и тематической ограниченности.

Итак, современники не оценили и «не приняли» гигантский пяти-летний труд. В наше время, свободные от пристрастий, может быть уместных во время появления картины, удаленные от нее на десятилетия, мы в состоянии отдать должное большому суриковскому мастерству и в композиционном и в живописном смыслах.

Людские массы в «Покорении Сибири» распределены с таким умением, в таком живом движении, в такой экспрессии, что едва ли можно сделать какие-либо основательные упреки в недочетах композиции.

Наоборот, приходится удивляться умению художника населить свою картину какой-нибудь сотней фигур, а впечатление создать как бы от несметных тысяч.

Татары, притиснутые к обрывистому берегу, кажутся не просто многочисленным отрядом бойцов, а целым народом, племенем, гигантским скопищем, собравшимся отовсюду, из каждого доселе заповедного угла.

А эта татарская конница на высоте берега, всего несколько десятков всадников, но ведь за ней невольно представляются огромные конские косяки.

«Центром композиции является впечатляющий жест руки Ермака, могущий соперничать с жестом Морозовой. Этот жест направляет

все движение казацкой группы, повинувшись ему, все стремится вправо, к полчищам Кучума. Повелительно вытянутая рука Ермака поддержана и продолжена рядом параллелей в виде ружейных стволов стреляющих казаков. Склоненные вправо фигуры бегущих под выстрелами сибиряков подчеркивают и усиливают этот исходящий от руки Ермака натиск горсти удальцов. Порыв центральной группы картины усилен по закону контраста развеваяющимися по ветру знаменами, как бы удерживающими завоевателей, тянувшими их назад влево».

(Виктор Никольский.)

Живописные качества «Покорения Сибири» не раз привлекали пристальное внимание всех позднейших ценителей и знатоков, никак, ни в какой мере не согласившихся с беспощадно низкой и неверной оценкой современников. Стармонировать в общей красочной гамме такую разнородную махину из бесчисленных цветов и оттенков по плечу только исключительным колористам. И при этом сохранить индивидуальный цвет для всякой малозначащей детали.

Желтовато-сероватый колорит осени пронизывает всю картину — и воду, и небо, и берег реки.

Беспокойная смесь черного, бурого, желтого, серого, кое-где красного, серебристые отблески шлемов, ружей, кольчуг, медь пушки, дым, и ни одного пятна крови, как бы символизирующего ее лишь ярко-красным кафтаном казака в первой лодке, действительно передают жуть и ужас происходящей варварской сечи.

Думается, что Суриков подобрал чрезвычайно верно, вполне соответствующе грозному настроению изображаемого, общий красочный тон, едва ли доступный какой-либо замене.

ПОСЛЕДНИЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ ЖИЗНИ

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ Сурикова — это рождение и осуществление картин одна за другой. В этой работе — вся его личная и общественная жизнь. Никакой внешней занимательности; утро, день, вечер, ночь. Обычное человеческое, без чего не может жить человек физически; наскоро обед и чай, несколько необходимых часов сна. Короткие встречи с друзьями, которых, кстати, очень мало, и они не обременительны, запойное чтение нужных книг для очередной картины, торопливая прогулка по московским бульварам и улицам, также связанная с работой, прогулка — дозор, наблюдение, поиски живой и мертвой природы.

Главный хозяин личной жизни — непрерывный художественный труд, как главный жилец всегда тесной и невзыскательной квартиры —

следующая на очереди картина. «Переседет», «переселится» одна в Третьяковскую галерею или в Русский музей — на подрамниках появится другая.

Вся жизнь, все ее интересы сосредоточены в этом непрерывном сгорании над замыслами и над претворением их в реальную сущность — полотно, покрытое суриковскими красками, населенное суриковскими образами.



Этюд головы Суворова к картине „Переход Суворова через Альпы в 1799 г.“

Естественно, что вслед за окончанием «Покорения Сибири» не было никакой передышки. Суриков задумывает написать «Переход Суворова через Альпы в 1799 году».

Может быть единственное событие этого года — смерть любимой матери Прасковьи Федоровны. Это несчастье могло, однако, ненадолго отвлечь художника, сумевшего перенести более тяжкую утрату, чем потеря старушки и сиротство в сорок семь лет от роду.

Выбор темы, казавшейся случайной в творческом пути Сурикова и вызвавшей немалое удивление, вплоть до того, что подозревали «казанное» происхождение этой картины, когда она в 1899 году была выставлена, на самом деле свидетельствует только о том внутреннем мировоззренческом крене, который переживал художник.

¹ От поэмы — эпопеи XVI столетия в честь прославления «легендарных» казачьих подвигов с разбойничьим атаманом Ермаком во

главе — прямой путь к «увековечению» военного героя-гения Российской империи XVIII—XIX вв., «отца и командира» генералиссимуса А. В. Суворова.

Хищнический сибирский поход Ермака был снаряжен сольвычегодскими солеварами и чердынскими богачами-купцами Строгановыми, впоследствии за богатство и поддержку государственной казны пожалованными в графское достоинство. Строгановы пожелали расширить приложение торгового капитала кроме Московии и в соседствующей необъятной стране, занятой «иностранцами», подчинив их Москве и овладев их землей со всеми природными неисчерпаемыми богатствами.

Нашелся удалой забияка и разбойник атаман донской казачьей вольницы, так называемый Ермак Тимофеевич.

До своего «завоевания Сибири» этот молодец занимался на Дону и Волге грабежом купеческих караванов, не брезговал и «государевой казной», близок был к поимке высланными за ним царскими стрельцами, бежал от «плахи» в Пермский край и укрылся там.

Крупные промышленники Строгановы, взвесив и оценив его разбойничьи достоинства, благоразумно спрятали его от «царской немилости» и приспособили для своего выгодного дела.

В 1581 году «вор и мошенник» Ермак с забубенной шайкой таких же «орлов», заливая свой путь кровью вогулов, остяков и татар, беспощадно истребляя на своем пути всякие преграды, овладел Сибирью. Строгановы с лихвой возвратили затраты на содержание авантюриста с товарищами. Начался колониальный грабег народов Сибири.

Теперь можно было «похвастаться» дальновидным, хотя бы и секретным, холопьем усердием перед «московским государем»; кстати за неоцененные услуги «отечеству» отхлопотать «живот» завоевателю. Иван IV смилостивился и принял под свою высокую руку Сибирское царство, охотно заменил собой царя Кучума, выслал в помощь прощенному «вору» стрельцов для возведения опорных пунктов — острогов, дабы закрепить новые владения за Москвой.

Суриков нашел в своей душе стройное согласие с этой разбойничьей эпопеей и запечатлел ее в «Покорении Сибири».

При других временных и политических условиях с несколько другими целями империалистического грабежа происходили походы Суворова. Что Ермак, что Суворов — служили одному и тому же классу, одной и той же власти и выполняли одинаковые задания. Изменилась лишь техника осуществления.

Суриков правильно отрицал «заказной» характер работы: он делал ее не за страх, а за совесть, он искренно увлекался своим «новым героем», ему никто не заказывал картины, как принято понимать заказ, ему, конечно, было даже невдомек, что фактически он все же сделал

ее по незримо «заказу» класса, близкого ему, порой владевшего его чувствами и мыслями.

Суриков настойчив и упорен в отстаивании своей «правды». «Суворова у меня с одного казачьего офицера написан, — говорил художник. — Он и теперь жив еще: ему под девяносто лет. (Запись Волошина от 1913 года — И. Е.). Но главное в картине — движение. Храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут. Толстой очень против был».

Чрезвычайно показательна эта последняя фраза о Толстом. В ней чувствуется значительная доза иронии. Даже несогласие Толстого не заставит Сурикова изменить свое мнение, свою веру в нужность и полезность сделанного.

В дневнике композитора С. И. Танеева сохранилась следующая запись от 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 поставлены 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 знаящего человека 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».

В 1895 году на куске картона сделана первая схематическая карандашная композиция. Другая — на обратной обложке «Журнала двадцатого заседания собрания Императорской академии художеств 9 февраля 1896 года» опять-таки карандашом. Последующие уже — карандашом и пером с легкой акварельной подкраской. В дальнейшем, как всегда, эскизы в миниатюре маслом.

Известны два таких эскиза: в Третьяковской галерее и у одной из дочерей художника. В течение двух лет создаются во множестве этюды живых лиц.

Суриков работает на новом для него материале. Если древняя Русь, отображенная в предыдущих его картинах, как-то органически «угадывается» художником, он даже обходится без кропотливого археологического вникания в источники, схватывает самый дух миновавших эпох счастливой догадкой, то проникновение в обстановку действия новых его героев теперь требует от него продолжительного «вживания», Сурикову приходится знакомиться с обычаями и навы-

ками суворовских солдат, с их вооружением, одеждой и обувью, с самой типологией лиц.

В 1898 году художник мчится в Сибирь, чтобы разыскать хотя бы приблизительное отражение типа дореформенного солдата среди доживающих там свой век николаевских солдат.

Суворов с войсками находился в каких-то незнакомых художнику природных условиях. Сурикову — этому энтузиасту природы — нужна воочию Швейцария, нужны Альпы, через которые перешел Суворов.

Художник изменяет своему многолетнему маршруту в Сибирь и отправляется в Швейцарию. Он там старательно пишет этюды снежных гор, снега, льды, наблюдает за катающимися с гор людьми.

Наконец облачается в суворовские гетры, присвоенные суворовским войскам, проходит весь знаменитый суворовский марш, нарочно скатывается в снежные ущелья, дабы в точности повторить подвиги суворовских солдат.

«Верхние тихо едут, средние поскорее, а нижние совсем летят вниз, — рассказывал художник. — 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».

Добросовестной, бесконечной и многолетней работе, однако, не суждено было оказаться удачной. «Заказ» сорвался. Суриков не смог «загореться» героизм суворовского итальянского похода. Сурикову оказался ближе героизм «Стрельцов», «Морозовой» даже «Ермака».

Видимо, «головное» увлечение «петербургской Россией», казарменный строй, однообразный, бескрасочный, унылый, подневольно-крепостной в высшем своем развитии замораживал и чувства и зрение.

Видимо, при личной честности суриковской природы художник никак не мог поверить в «отца и командира», повелевающего будто бы добровольными массами, хотя и говорил о беззаветной храбрости солдат: «Идут, покорные слову полководца».

Художник чувствовал сусальную выдуманную фальшь, которой окружено имя «придворного полководца», выступающего под видом «народного героя». «Героя» не могло получиться. Суворов — это строгий ревнитель палочной дисциплины, традиционный генералиссимус «с орлиным взором», щедро швыряющий «живую солдатскую кладь» в ущелья и провалы Альп, совершающий безумный по бессмысленности поход с тысячами ненужных жертв во славу петербургского двора.

«Картина эта создавалась с особым трудом. Мундиры, косы, ряды блестящих пуговиц и вся «амуниция» и нравились и в то же время мешали Сурикову, приходилось закутывать солдат в плащи, смешивать казаков с гвардейцами, чтобы нарушить унылое однообразие

форменной одежды. Просматривая один за другим этюды к «Суворову», эту длинную вереницу катящихся по снегу солдат, невольно думаешь, что в них-то и ушла вся душа художника, они-то и исчерпали весь пыл вдохновения, навеянного этим мало сродным суриковскому духу сюжетом». (Виктор Никольский.)

Отдельные лица превосходны и по моделировке и по живописи, превосходна стремительность выраженного движения; но в целом картины нет.



Этюд казака. 1893

Суриков не обнаружил даже сердечного любования близкой по существу природой снегов Швейцарии и Сибири. Природа воспринята холодно и чуждо, точно Суриков умел писать со страстью русскую природу, находя в ней типические «национальные черты», а в Швейцарии оказался «иностранцем», видящим вполглаза.

В казенной обстановке празднования столетнего суворовского юбилея появился этот «Переход Суворова через Альпы в 1799 году», купил его Суворовский музей, а общественность прошла мимо с равнодушием, как к постороннему ей мемориальному явлению.

Принято думать, что Суриков был настолько независимо самостоятелен и самоуверен (эти черты в нем даже канонизированы), что с легкостью необычайной относился равно к явным и очевидным «провалам» и к невежественному «непониманию» его. Неверно.

Замкнутый в себе художник переживал боль упреков невидимо для посторонних и близких глаз. Не мог он не поколебаться в своей силе после того, как общество с зловещим холодком, начавшим копиться с появления «Покорения Сибири», высказало небрежение к «Переходу Суворова через Альпы». Да и редкий из художников не сознает, не сомневается, когда он слаб,— т. е. недостаточно выразителен в своей вещи.

Усиленные поиски композиции и колорита, бесконечные переделки «Суворова» отмечают эту художественную тревогу, — Суриков должен был глубоко и серьезно задуматься над своим положением. Надвигался кризис. Казалось, иссякали художественные возможности. Суриков мог почувствовать, что он «исчерпал» себя внутренне, а может быть не обладал данными и для будущего технического совершенствования, сказал и сделал все, положенное мастеру.

В обращении Сурикова почти тотчас же после «Суворова» к заброшенному замыслу картины «Стенька Разин» и к мелькавшему иногда в сознании образу «Пугачева», не вскрывается ли большая драма, метание художника, желание «восстановить», вернуть равновесие, продолжить преемственность с начальным художественным путем?

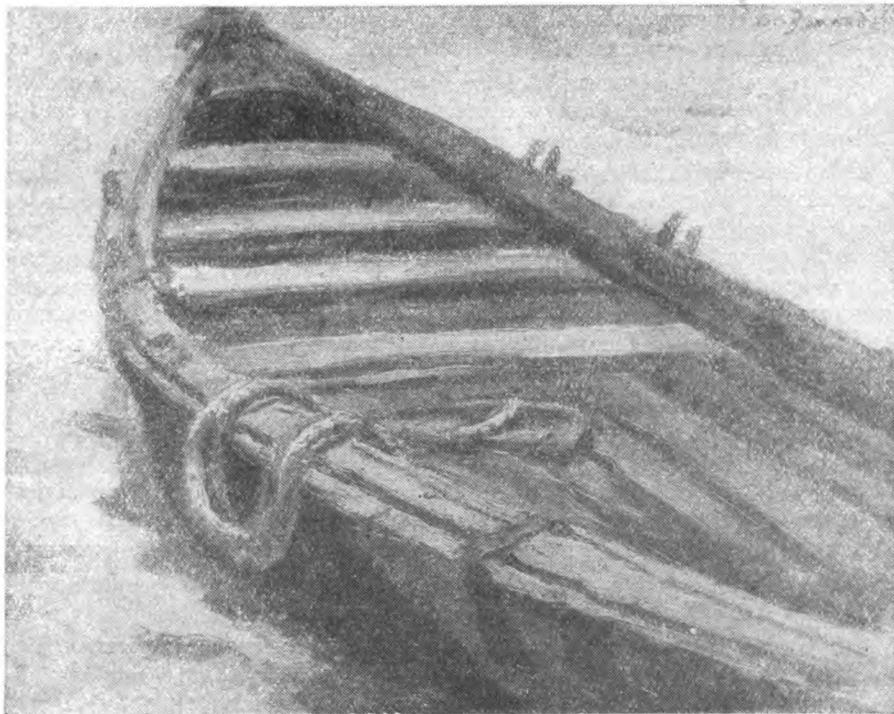
Едва ли правильно мнение, утверждающее, что Суриков после окончания «Покорения Сибири» поворачивается к историческому портрету — отсюда появление «Суворова», «Стеньки Разина», «Пугачева». Но тогда как же объяснить огромные композиции с массой действующих лиц вокруг «исторического лица», насыщенность «околичностями» — вообще знакомые и неизменные суриковские композиционные приемы? Даже методы работы останутся теми же, первоначальными от «Утра стрелецкой казни».

Как же забыть категорическое заявление художника, подкрепленное практикой: «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц без народа, без толпы — мне нужно вытащить их на улицу»?!

Конечно, можно сказать, а при желании даже увидеть и в «Переходе Суворова через Альпы», и в «Стеньке Разине», и в «Пугачеве» и в других вещах «исторический портрет», приняв всю остальную многофигурную композицию лишь за дополнительные аксессуары, так

сказать, за живые «околичности», служебно декорирующие единое «историческое лицо».

Нет, это не доказательно, и мнение это подогнано с предвзятой целью уяснить явственное «неблагополучие» с художником. Не сложнее ли причины и следствия происходящего с Суриковым? Разве это



Этюд лодки к „Стеньке Разину“

не бывало, разве это первый случай творческих ослаблений в истории искусств и в жизни отдельных художников?

Иногда «замешательства» только временны, иногда же окончательны. Художник в силу разных обстоятельств сбивается с дороги, перестает слышать подсказывающий голос своего времени, вступает с ним в конфликт, всегда кончающийся для художника поражением.

И даже недолгое пребывание в чужаках с такой силой потрясает организм художника, что часто он, уже снова принятый средой, не в состоянии оправиться от борьбы.

Похожее произошло с Суриковым. В «Стеньке Разине» художник попытался вернуться к своей старой испытанной тематике.

Вытаскивается из папок первейший набросок композиции «Стеньки Разина» 1887 года. Это эпоха создания «Боярыни Морозовой». «Стенька» мог вернуться в трагическую и грозную эпопею в стиле «Морозовой». Огромная лодка, в ней развалился Степан Тимофеевич, с ним несчастная персидская княжна, вокруг атаманской лодки флотилия казачьих стругов.

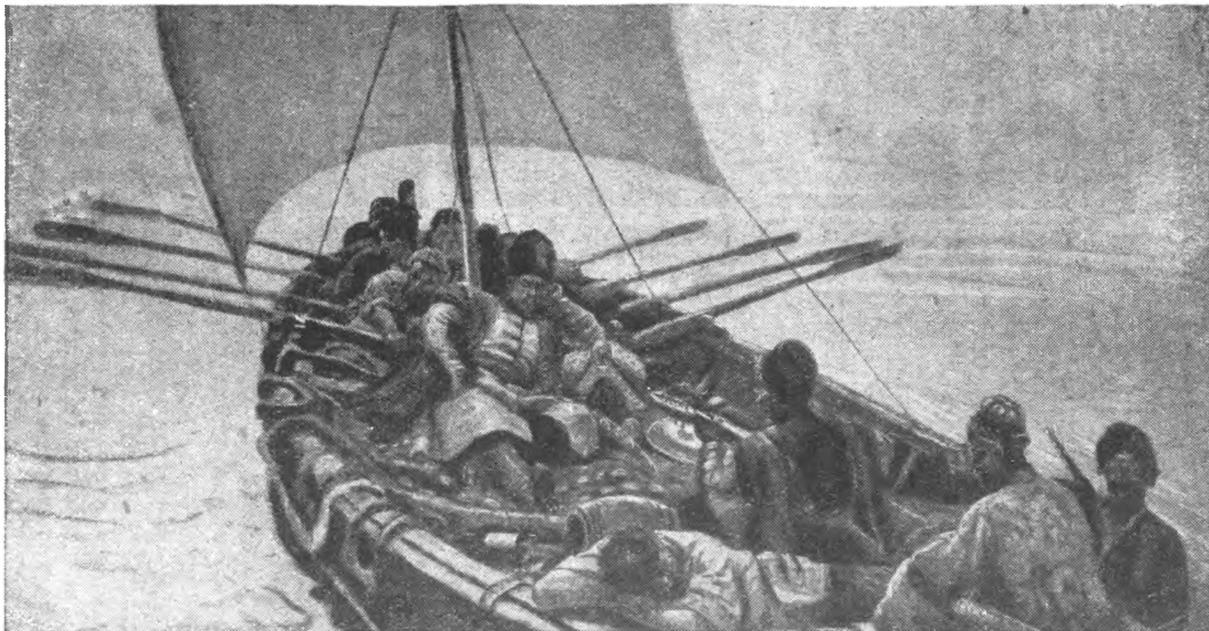
Впоследствии Суриков смеется над традиционным требованием публики, чтобы персидская княжна непременно сопровождала Стеньку. Смеется, пожалуй, правильно и неправильно.

«Народная гольгтба» далеко не случайно облюбовала именно этот героический жест «поборника за народные права». Почему облюбовала? Потому что в этом жесте атамана сказались высшая устойчивость и верность народному делу. В этом жесте Стенька Разин выразил предпочтение общественному перед личным, т. е. устоял, не изменил народу при всех опасных и сильных соблазнах. Правильна насмешка только в отношении такой публики, которая сузила Стеньку Разина, ничего в нем не поняла, кроме отчаянного и романтического жеста влюбленного.

Когда в 1900 году Суриков упростит композицию, выбросит из нее персидскую княжну, откажется от сопровождающей флотилии казачьих лодок, оставит лишь одну атаманскую лодку, композиция страшно обеднеет и оскудеет, представится растратившей всю героическую убедительность когда-то происходившего народного мятежа.

На эту испорченную композицию, на ее разработку Суриков затратит множество бесплодных творческих усилий.

Он «опять поставил перед собою задачу — передать движение, изобразить «лодку-птицу». Много труда потребовалось, чтобы правильно обрезать композицию, дать лодке ход, как дровням в «Морозовой». Не сразу уселись в лодке и ее персонажи: вначале они были ближе к атаману, чуть ли не вступали с ним в разговор, но в конце концов Стенька выделился, остался наедине со своими думами, на фоне гребцов, отделенный пространством от домрача и спящего казака. Подготовительных этюдов к «Стеньке» было сделано очень много, начиная с изучения эффектов вечернего освещения неба и широкой водной глади. По несколько раз писалась фигура каждого гребца, выискивался ковер, на котором сидит атаман, седло, на которое он опирается, стакан, из которого он пил. Но самый центр картины — лицо Стеньки — оставался неуловимым: создавался бородатый Разин и с одними усами, и более свирепый, и задумчивый. Почти шесть лет Суриков работал на картиной...» (Виктор Никольский.)



„Стецька Разин“

Шесть лет подряд художник рыскал по Каме, по Волге, проводил долгие месяцы на Дону, в Сибири... Нужная натура не давалась, ускользала, как сказочная синяя птица.

Наконец, по всей вероятности, неудовлетворенный собой, он в 1906 году все же выставил картину.

«В самую революцию попало», — говорил Суриков. Да, попало по времени, но не «попало» по существу. Революция оказалась противницей подаваемых ей несовершенных вещей. Критика была сурова.

Выставил — и вскоре же сам снял картину с выставки. Снял — и кинулся переделывать ее, упорствует, не хочет оставить ее недовершенной. Снова кидается в Сибирь в поисках за потребной натурой.

В письме, помеченном декабрем 1909 года, Суриков пишет: «Относительно «Разина» скажу, что я над той же картиной работаю. Усиливаю тип Разина. Я ездил в Сибирь, на родину, и там нашел осуществление мечты о нем».

Однако художник еще раз ошибся. Он не «нашел» Разина. Новая картина не была показана русской публике, а молчаливо из мастерской художника перешла в частные руки любителя-собирателя, чтобы потом в 1908 году появиться на выставке в Риме.

Одновременно с работой над «Разиным» Суриков уже обдумывает «Пугачева». Всему свое время. Революция 1905 года, хочет или не хочет художник, требовала определенной тематики.

Художник бездействует.

Спад революционной волны в 1910 году, с одной стороны, толкает его снова на неверную дорогу, тащит за собой, а с другой — как бы оставляет в душе разочарование о неисполнившихся желаниях и надеждах.

Суриков никак не может почувствовать под ногами крепкую, устойчивую почву. Он ищет и не находит применения себе в перестраивающихся на глазах общественных условиях. Суриков мельчает...

В 1910 году за всенощной у Василия Блаженного на художника вдруг снова наплывают образы московского средневековья. Тесная, мрачная церковь, в которой когда-то появлялся Грозный с опричной перед какой-либо намеченной казнью в ночь или на утро, возбуждает в художнике мелкий, ограниченный исторически, почти бессодержательный замысел. Суриков задумывает написать: «Посещение царевны женского монастыря».

После грандиозно-проникновенных исторических эпопей — заурядный бытовой жанр. Что может дать эта тема самому художнику, какие в нем может она пробудить думы и чувства, в какой связи она находится со всем творчеством Сурикова? Ничего и ни в какой. Это только какая-то ничтожная подробность раньше и глубже и всесторонне вскрытого древне-русского мира.

Почему Суриков напал на нее? Потому что художник беспомощно цепляется за ту историческую стихию, которая когда-то дала ему огромный размах для показа народных движений, для создания подлинно героического в них, рассчитывая на знакомом материале если не приобрести прежнюю выразительность и силу, так как он уже понимает свою негодность решать крупные исторические проблемы, то хотя бы найти некоторое подобие со своей прежней работой, найти успокоение от постигающих его одна за другой неудач.

Происходит воочию яркая и глубочайшая драма угасания крупного художника, ограничивающего себя мелочами, точно он духовно выхолащивается, вполнину глух и слеп, способен только на использование «отходов» от прошлого.

Такое психологическое состояние его питается, помимо личной неуверенности в себе, той разраженной атмосферой от миновавшей бури 1905 года, когда вступает в права эпоха «малых дел», когда значительные художественные слои интеллигенции, еще недавно с пафосом возглашавшие «осанну» революции, разочарованно отшатываются от нее, не скрывая своей боязни перед возможным возвращением «хаоса», когда победивший и жиреющий промышленный капитализм идет в гору, требуя от художников произведений, уводящих от злорадия и мелочей реальной жизни.

Отыскивая образ своей «царевны», Суриков выезжает в Ростов-Ярославский на этюды. Здесь, в каком-то трактире, его поражает лицо некоего человека, напоминающего воображаемого Пугачева. Давний и до сих пор смутный замысел тут же облекается в композиционный набросок карандашом.

«За железными поперечинами позорной клетки, закованный в кандалы, скрестив на груди руки, вперил Пугачев в зрителя свой страшный взгляд, и недобрая усмешка кривит его губы. Кроме Пугачева ни души живой нет в этом наброске, мысль о воплощении которого в красках Суриков не оставлял до смерти. Вспоминая, какое решающее значение имела всегда в суриковском творчестве первая «стенографическая» запись сюжета, было бы трудно не увидеть в этом наброске уже совершенно бесспорного намерения художника воссоздать определенную историческую личность, написать портрет одного человека, а не целой толпы, как было у него до сих пор. А если это так, если художник от массовых характеристик перешел к характеристике личности, то перед нами несомненный факт перелома в его художественных воззрениях». (В и к т о р Н и к о л ь с к и й.)

Последнюю фразу следовало бы продолжить несколькими словами: «как принято считать». «Перелом в художественных воззрениях» — явление органического порядка, явление радостное, поднимающее новые силы в художнике, расцветивающее его палитру новыми звуча-

ниями. Надо уж быть очень большим энтузиастом и неумеренным поклонником таланта Сурикова, чтобы все его заведомые неудачи, идейное замирание художественного размаха, утрату композиционной умелости свести к «новым», непревзойденным достижениям.

Как бы ни были интересны портреты (не безыменных, а определенных лиц), как бы солнечно ни лучились крымские этюды, как бы ни сверкали насыщенной пышностью и великолепием красок испанские кроки, как бы ни казалось восторжествовавшим над сумрачным в общем колоритом прежнего Сурикова ярчайшее солнце в полотнах последнего десятилетия жизни художника, нельзя же сравнивать цветущий полдень творчества мастера с его несомненным вечером, закатом, усталым исчерпыванием сил.

Суриков, конечно, оставался Суриковым и в этом уже малом и последнем.

Не походит на сознательный и мирный переход с одних художественных позиций на другие то, что делал и чего достигал Суриков в прожитом им довольно большом отрезке времени XX столетия.

Не заметить в творческом пути Сурикова срывов, изобразить его безгрешно-монолитной фигурой — значит принести вред, исказив подлинный образ мастера.

Суриков переживал кризис, Сурикову были присущи все колебания его неустойчивого класса.

Суриков мечется, ищет — и не находит внутренней гармонии, которая только и дает художественные результаты.

Даже чисто во внешней жизни проявлено это душевное беспокойство.

Понятно, когда Суриков неустанно колесит по Сибири и на Дону, создавая свои первоклассные и даже неудачные махины: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири», «Суворов», «Стенька», но совсем другое дело, когда Суриков, которого мы не привыкли видеть отдыхающим — и это просто кажется странным, чужой чертой в художнике — без обычных грандиозных замыслов мчится в 1910 году в Испанию. По пути туда в Париже, в мастерской испанского художника д'Англеда неожиданно вместе с юношами-учениками зарисовывает натурщиков, как будто переучивается заново работать, в 1907, 1908, 1914 кружит по Крыму, тогда же оказывается в Красноярске и пишет этюды, портреты и даже марины. Нет, тут до гармонии далеко!

Даже самые полотна Сурикова становятся, конечно, соответствующими его новым ограниченным планам.

Над чем же он почти одновременно работает? Вот показательный перечень: «Царевна в женском монастыре», «Пугачев», «Княгиня Ольга встречает тело Игоря», «Красноярский бунт 1695 года», «Смерть

Павла I» (художник уничтожил этот набросок композиции), «Благовещение», пейзажи Крыма, пейзажи Испании, пейзажи Москвы и большое количество портретов «между делом».

Большой Суриков ушел, «все совершил» художественно крупное, пришел недовольный собой, угрюмый, желчный и резкий на слова и действия дряхлеющий Суриков, делающий, хотя бы и талантливые, но только примечания и дополнения к прежней работе.

Канонизация тут не поможет и не нужна, потому что сделанное Суриковым и так огромно, было бы даже несправедливо требовать от одного человека так много.



Эскиз к „Стеньке Разину“

Из ростов-ярославской поездки «Пугачева» не получилось; жила только неутоленная никогда мечта о нем. К этому времени Суриков решительно и бесповоротно разорвал с передвижниками, более четверти века до того работая с ними. Это понятно.

Появившаяся в 1912 году на выставке «Союза художников» «Царевна в женском монастыре» была бы неуместна на передвижной выставке в эту эпоху.

Касаясь обозрения этой картины, Виктор Никольский писал: «Композицию картины Суриков, как всегда, разрабатывал тщательно. Фигуры первоначально располагались просторнее, но потом, в окончательной редакции, сдвинулись и замкнулись. Черной стаей окружили монахини выходящую из храма светлую царевну. И от соседства с этим мраком еще лучезарнее сияют ризы икон на церковной стене за спинами монахинь. Суриков с особым наслаждением

работал над этими ризами и, вспоминая придирчивость критики прежних времен, шуточно ожидал, что его будут бранить за «археологическую ошибку: таких риз не было, не чеканились еще в эпоху «Царевны». Как и в других случаях, Суриков считался здесь только с художественной правдой, с требованиями живописи, а не науки. Но суриковское предчувствие не оправдалось: критики или не замечали суриковской картины, или, заметив, торопились пройти мимо из уважения к прежнему Сурикову, от воспоминания о котором трудно так отрешиться пред последними суриковскими картинами.

Чего же мог ожидать Суриков? Восторга зрителей от хорошо написанных сияющих риз, сгармонизированных по тону с фигурой «Светлой царевны»?

Переход художника на выставки «Союза художников» был его частным делом, но от этого картина ничего не выиграла: ее одинаково не заметили бы на всех выставках.

«Царевна» была несвоевременна, как несвоевременной окажется на той же выставке «Союза художников» в 1915 году последняя суриковская картина «Благовещение». Недоделанность последней почувствует и сам мастер: он ее, как «Стеньку Разина», снимет с выставки и унесет обратно в мастерскую.

Великий исторический живописец умер, остался «камерный» портретист и пейзажист Суриков, сделавший в последние годы ряд превосходных по колористическим и по характеристическим данным портретов мужских и женских, ряд проникновенных и тонких пейзажей.

«Камерность» этой работы «между делом» подчеркивается тем, что большинство их не выставлялось.

«Мощная фигура Сурикова,— писал Яков Тепин,— издавна служила источником многочисленных легенд. Своеобразный и нетерпеливый, но простой и прямой по характеру, он не выносил лжи и ханжества в искусстве. Он не любил досужих советчиков и держался всегда особняком в своей закрытой мастерской, резко проводя свою твердую линию. Во время буйного расцвета Сурикова Репин и Куинджи считали его своим товарищем по свержению академических традиций. Новая школа искателей национальной красоты от него же ведет свою родословную. Не без оснований примыкает к нему и «Бубновый валет», который в своих исканиях колорита ближе к Сурикову, чем «Союз», или «Мир искусства». В 80-х годах искали в его картинах демократических идей, в 90-х годах — исторической правды, а в наше время видят в Сурикове живописца чистой крови».

Последние годы Сурикова проходили сравнительно ровно, без резкостей и чудачеств. Он с большим сочувствием следил за успехами молодых художников.

Среднего роста, коренастый, с глазами и переносицей, как у тигра, с упрямыми завитками волос и с характерной манерою сидеть на стуле, как на коне, он всегда производил впечатление мудрого и сильного, смиренного и страстного, сосредоточенного в себе человека. Он жил очень скромно. Ни картин, ни мягкой мебели, никаких предметов роскоши не находилось в его квартире. Многочисленные этюды и эскизы хранились у него тут же в простых сундуках вместе с кусками материй, вышивками и оружием. Его комната, большая и голая, ка-



Испанский этюд „Бой быков“

залась уютной, пока не раскрывались заветные сундуки и не раскрывалась душа художника, затронутая интересною темой в разговоре,— тогда и комната и Суриков преобразались: рисунки выволакивались на пол, и острые замечания художника раскрывали в обычном и переходящем вечные символы».

По личным воспоминаниям В. А. Никольского, встречавшегося с Суриковым в последние годы его жизни, художник уже с тяжело больным сердцем, уже задыхающийся, мрачный, однако кровно интересовался мировой войной и мучился от надвигающегося разгрома России.

В. А. Никольский служил в газете «Русское слово». Ему сознательно приходилось уклоняться от встреч с художником, чтобы избежать расспросов о цифрах русских потерь на фронте, о печальных и жутких телеграммах, приходивших с театра военных действий. Суриков не раз звонил в редакцию, добиваясь узнать правду, и подозревал, что в газете печаталось только то, что уже скрывать было невозможно.

Летом 1915 года болезнь художника сильно обострилась. Суриков поехал отдохнуть в Крым, но не усидел там, возвратился в Москву, временно поселился в подмосковном санатории, но и оттуда от скуки сбежал опять в Москву... Болезнь сердца усиливалась и наконец уложила его в постель.

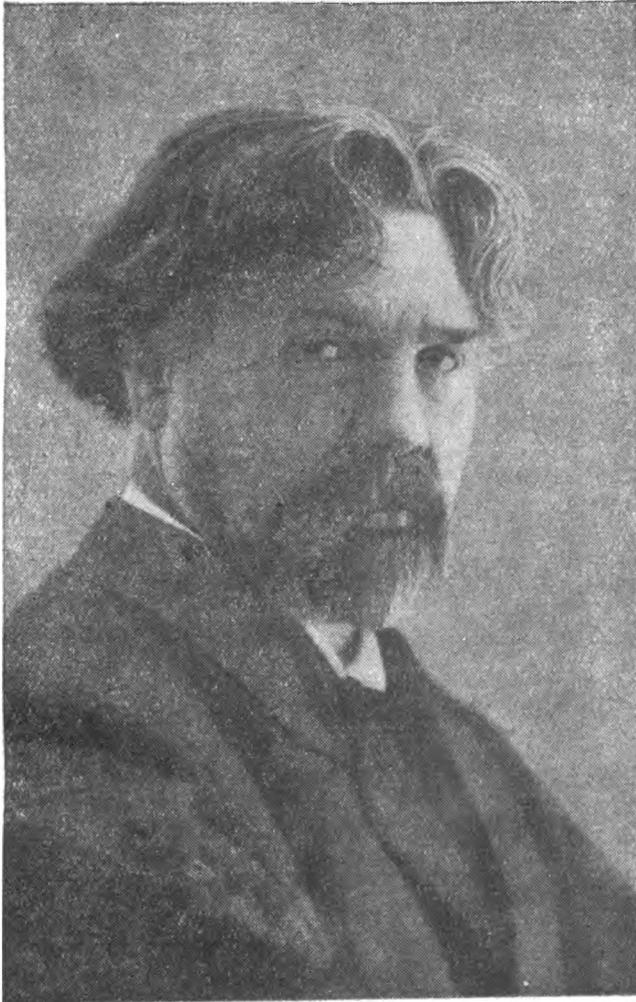
Умер Василий Иванович Суриков 6 марта 1916 года в номере московской гостиницы «Дрезден», где жил последние месяцы жизни.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ХАРАКТЕРА СУРИКОВА

СУРИКОВ чрезвычайно разнообразен и противоречив. В нем уживаются архаические черты дореформенной России, все это красноярское наследие, его привычки и навыки, глубокий и самолюбивый провинциализм, хваленое «русское нутро» и одновременно глубочайшая, органическая, тончайшая культурность, блестящий артистизм, смелый, гордый, независимый полет художественной мысли. Смешение этого, казалось бы, не смешивающегося двойного бытия и давало впечатление о Сурикове как о человеке больших и оригинальных крайностей, недалеких от заправского чудачества.

Художник бывал шероховат и неуклюж. Но зато он всегда отличался величайшей непосредственностью и простотой, большой правдивостью к себе и к людям, не понимал позерства и ненавидел его. Все поступки художника никогда не содержали ни фальши, ни расчета: они выливались в такие формы, какие Суриков считал правильными. Суриков поступал так или иначе в полнейшем согласии со своими чувствами.

По склонности своего характера художник был очень замкнутым человеком, напряженно сосредоточенным в себе и своей семье. Суриков не искал многолюдного общества, ограничивая свои привязанности малым кругом близких людей. Да и некогда ему было вести широкую и рассеянную жизнь, которая часто кажется необходимым свойством и принадлежностью знаменитого человека.



В. И Суриков. Фотография 1909 г.

Суриков так переполнен своим основным делом, то эскизами, то этюдами, то гигантами-картинами, в такой живет подчиненности тревожащим его замыслам, что всегда занят, почти не обладает досугом.

Конечно, в натуре его была и большая потребность в уединении: тогда думается глубже, лучше и яснее. «Не ищет вчуже утешенья душа, богатая собой».

А в этом уединении или в самом теснейшем родственном окружении Суриков умел и веселиться и хохотать, любил играть на гитаре и подпевать баском. Между прочим Суриков переложил для гитарного строя первую часть бетховенской «Лунной сонаты». Художник многие годы дружил с любителем-гитаристом Ф. Ф. Пелецким (1853 — 1916), с которого написал два портрета. Друзья ходили друг к другу в гости, чтобы специально поиграть на двух гитарах. Эти интимные «музыкальные вечера» происходили всегда с глазу на глаз.

По воспоминаниям бывшей артистки классического танца и пластики Н. Ф. Матвеевой (по сцене Наталии Тиан)¹, познакомившейся с Суриковым в 1908 году, часто бывавшей у художника и принимавшей его у себя, Василий Иванович нередко говорил: «А вот зря вчера, Наталья Флоровна, не заглянули к нам. Мы с Пелецким долго играли. Не мешало бы вам послушать».

Василий Иванович на людях обычно играл пустыньские гитарные вещицы — польки, вальсы, марши, играл их с подчеркнутой смешливостью, забавлялся и дурачился. Но он любил хорошую и серьезную музыку. Н. Ф. Матвеева рассказывает, что Суриков увлекался Бахом, Бетховеном и Шопеном. Ей приходилось по просьбе художника неоднократно исполнять на рояли ноктюрны Шопена и некоторые вещи Бетховена. Суриков охотно посещал симфонические концерты и не пропускал выступления талантливых музыкантов-виртуозов.

По словам Н. Ф. Матвеевой, ей пришлось знать больше улыбающегося Сурикова, чем мрачного и угрюмого, как о нем установилась слава впоследствии. В год знакомства своего с художником Матвеевой было девятнадцать лет. Молодая, даровитая танцовщица и пианистка, веселая хохотунья, общительная по натуре девушка, она, видимо, всеми этими качествами приобрела большое расположение старика.

Он называл себя «лучшим другом» девушки, написал с нее портрет в костюме боярышни, переписывался с ней², когда она в 1909 и 1914 годах ездила за границу, интересовался всеми ее делами, вплоть

¹ Воспоминания опубликовываются впервые.

² В архиве Н. Ф. Матвеевой хранится восемь писем и открыток В. И. Сурикова и одно шуточное стихотворение. Кроме того суриковской рукой сделано несколько записей в ее девичий альбом. Художник подарил Матвеевой на память о себе маленькую акварель (вид под Звенигородом) и свою фотографическую карточку с подписью.

до замужества, со смехом выбирая ей женихов или отговаривая ее от предстоящего, по его мнению, незадачливого замужества.

Сохранилось следующее стихотворение Василия Ивановича, посвященное Матвеевой, как раз на тему о женихах¹.

Настал конец. Иду за фабриканта!
Пропали танцы у Дункан!
Ах, лучше бы за музыканта!
И вдруг окажется болван!*

Рукою Сурикова сделана сноска: «Или... Вдруг он бонвиван!»

Жить мне с ним одно мученье
Есть и пить и одеваться.
Увы! Какое наслажденье...
Куда бежать, куда деваться...
Одно останется в усладу —
Каждый вечер на закате
Предаться буйно галопу,
Плясать тайно до упаду.
Видать художников веселых,
Смеяться, плакать и играть...
Забывать о днях своих тяжелых
И все плясать, плясать, плясать...

1912, август.

В. С.

На этот раз замужество не состоялось, и Суриков находил, что ок «спас» девушку от ошибки. При таком отношении к ней понятны письма, которые писал ей Василий Иванович. Вот несколько из них².

«Москва, 14 мая 1909 г.

Я Вам, Наталья Флоровна, написал письмо, но нашел его очень задорным и вручу его, когда Вы приедете в Москву³. Думаю, что Вы теперь напитались духом подвижничества и поста, так не знаю, как теперь с Вами речи разговаривать. Может быть Вы в этом месяце приедете в Москву, а то я в начале июня уеду в Сибирь на лето. Адрес мой там: Красноярск, Благовещенская улица, собственный дом у Казачьей сотни. Я здоров, портрет Ваш каждый день перед глазами моими. Напишите поскорее. Лена⁴ Вам кланяется.

В. Суриков».

¹ Опубликовывается впервые.

² Все нижеприводимые письма публикуются впервые.

³ Н. Ф. Матвеева с приятельницей жила на даче возле одного из тогдашних подмосковных монастырей.

⁴ Елена Васильевна, дочь Сурикова.

«Москва, 21 декабря 1909 г.

Получил первую Вашу открытку из Варшавы. Был очень рад. Вашу карточку в общежитии мне передали¹. Ну, что же делать! Не пришлось проститься, да ведь увидимся же. Пишу в Париж. Думаю, что застанет Вас письмо. Встретили ли Вашего Петрарку?² Должно полагать, он рехнулся от радости, что увидел свою Лауру. И так это Ваш первый (Петрарка-то) питательный пункт³. А хорошо сказано, питательный пункт? А остальные, наверно, Вас ожидают уже в других районах. Это будет Ваше заграничное триумфальное путешествие по обнаженным нервам Ваших обожателей! Жаль мне их! За что они гибнут от Ваших чар во цвете лет своих, не успевши расцвести. Но подделом им. Из сердец их Вы можете ожерелье себе великолепное сделать и посреднике Петрарку, если не встретите Данте! Покажите им и славянскую любовь и славянское коварство! До следующего раза. Я вместе с Вами сейчас весело смеюсь.

Ваш всегда В. Суриков.

Напишите о получении этого письма».

«Москва, 28 марта 1912 года.

Милая Natalie! Я очень удивлен, что Вы уехали, не сказав ни здравствуй, ни прощай своему лучшему другу⁴. Не хорошо, не хорошо! Ну, как Вы устроились в Париже? Напишите, где Вы бываете и не встречали ли Кардон Грека⁵. Я думаю, что его жена прибрала его к рукам, полным маленькими картонками. Пасха здесь холодная сырая и ни капли солнца. Должно быть, как у Вас хорошо! Ходите в Люксембургский музей. Какие там дивные вещи из нового искусства: Монэ, Дегас, Писсаро и многие другие. Лена Вам кланяется. Напишите подробно. Оно конечно⁶, Вы скоро исполните мое желание

¹ Видимо, Василий Иванович обучил молодого друга своим привычкам. Суриков обычно уезжал из Москвы, никому не сказавшись, и, только прибыв на место, извещал, где он находится. Н. Ф. Матвеева поступила так же. Но Василий Иванович был обижен не из-за этого. Матвеева в ответ на подарок Сурикова, передавшего ей свою фотографическую карточку, прислала ему свою. При встрече художник обиженно пенял Матвеевой, что она ничего не написала ему на карточке, кроме традиционного «многоуважаемому...» и т. д. На самом деле Матвеева долго подыскивала соответствующие слова, да так ничего и не придумала.

² Намек на влюбленного Маринетти, предлагавшего Матвеевой, как говорилось, «руку и сердце».

³ Намек на знакомого адресата известного футуриста Маринетти, бывшего тогда в Париже.

⁴ Матвеева совершала вторую заграничную поездку.

⁵ Искаженные имя и фамилия Гордона Крега. Н. Ф. Матвеева должна была встретиться с ним в Париже. Но произошла какая-то путаница: Гордон Крег приехал из Лондона в Париж когда Матвеевой уже там не было.

⁶ Любимая присловка Василия Ивановича, произносимая им множество раз на дню.

поделиться со мной Вашими впечатлениями и приехать до лета в Москву? Целую Вас в античную шею.

Ваш В. Суриков».

«Красноярск, 18 июня 1914 года.

Получил Ваше письмо, дорогая Наталья Флоровна! Вы исполнили Ваше обещание и написали мне. Здесь довольно холодно. Сегодня по Енисею плавал на пароходе. Чудная, большая, светлая и многоводная река, быстрая и величественная. Кругом горы, покрытые снегом. Вот если бы Вы видели. Такого простора нет за границей. Хорошо сделали, что не поехали за границу с М—вым... Поживите лучше в деревне и отдохните от житейских тревожений. Я тоже ничего не делаю. А только созерцаю природу и людей. Какие славные типы. Еще не выродившиеся. В Красноярск была перенесена часть мощей св. Иннокентия Иркутского чудотворца и были паломники почти со всей Сибири. Лица, как на итальянских картинах до-рафаэлитов.

Думаю съездить еще на озеро Широ в Минусинском округе.

Там живут татары и у них табуны лошадей. Да мало ли что здесь интересного!

Вот бы Вам увидеть все это когда-нибудь. Пишите еще мне. Может быть и С-moll Шопена сделаете к осени¹. Тогда увидимся. Поклон Вам и Вашей сестре.

В. Суриков».

По рассказам Н. Ф. Матвеевой, в течение нескольких лет ее знакомства с Василием Ивановичем беспечное веселье и смех сопровождали каждую их встречу. Суриков рассказывал смешные анекдоты, которых знал великое множество, сыпал прибаутками и любимыми поговорками: «будто-ало-голубо, будто розово-тако» (сибирское), «дока на доку нашел, дока от доки боком ушел», «не хорони кота раньше смерти», «не по себе дерево клонит», «господи помилуй Петра и Данилу», «Мадам Пафенфус надела бурнус, пошла к нему-с, он ей ни слова, она ему ничего, — так и разошлись», «филантропы не имеют собственных детей».

Или вот шуточный экспромт Сурикова по поводу какого-то реферата дочери Елены Васильевны в университете:

Реферат,
Которому я не рад.
И буду рад,
Когда будет профессору отдат.

¹ Василий Иванович иногда заказывал Н. Ф. Матвеевой разучить какую-либо вещь Шопена и терпеливо дождался ее исполнения иногда подолгу, но никогда не забывая. С-moll Шопена один из таких заказов: Матвеева исполнила его желание и той же осенью неоднократно играла С-moll Шопена.

Одновременно с этими шалостями в альбоме Н. Ф. Матвеевой Василий Иванович сделал две таких надписи: «Если б люди знали, как относительно их поступают их лучшие друзья, то мир оглох бы от пощечин» и «Истинную правду говорят только глубоко несчастные люди».

Существует мнение о Сурикове как о человеке религиозном, чуть ли не истинно православном. Это, конечно, выдумка. Василий Иванович был безусловно атеистом. Он с величайшим презрением говорил о духовенстве, всегда высмеивал его, сыпал анекдоты про попов, иначе их и не называя.

Едва ли реалистичный человек да еще такой резко прямой и непреклонный, как Суриков, стал бы делать для С. И. Мамонтова по его заказу сатирическую майолику какого-то преподобного Пафнутия. Василий Иванович с большим увлечением вылепил барельеф (аршин длины, поларшина ширины) святого Пафнутия с огромным безобразным лицом, на котором посадил чудовищный картошкообразный в бородавках нос. Глаза, лоб, уши, рот — все было дико и смешно изуродовано.

Василий Иванович живо интересовался своим скульптурным произведением, сам дал раскраску, сделал нос у святого сизо-красным, как у горького пьяницы, следил за обжигом в мамонтовской керамической мастерской и смеялся и радовался своему удачному шаржу.

Суриков сторонился большого общества, скрывался за напускную хмурость и суровость от любопытствующей улицы, зато в интимном кругу — он часто бывал с Н. Ф. Матвеевой у С. И. Мамонтова — это был типичный весельчак, балагур и причудливый выдумщик.

Неторопливый Ванька полз, седоки хохотали и балагурили, а С. И. Мамонтов с гостями, заждавшись Василия Ивановича, зная его скуповатость, со свойственной Мамонтову резковатостью, говорил: «Не ждите скоро Сурикова: он наверное ищет где-нибудь в переулках самого дешевого ломовика и будет ехать на нем несколько часов. Дешево и сердито».

Василий Иванович отшучивался и посмеивался. Он не потерял расположения к С. И. Мамонтову, когда последний вслед за своим разорением был всеми заброшен и покинут.

Суриков до смерти, как мог, помогал обедневшему, больному меценату и старательно навещал его.

Но, конечно, еще больше разностроннюю интимную жизнь художника характеризуют сохранившиеся альбомы рисунков и акварелей, никогда не бывшие достоянием публики.



Автопортрет. 1910 г.

Любопытен стихотворный эпиграф к одному из альбомов:

Мои стихи не важно дело,
Кто весел, тот читай их смело,
А кто угрюм, тот в печку кинь, —
Вот предисловие. Аминь¹.

К портрету всем известного серьезного, упрямого и мрачного на людях исторического живописца, равно такого же портретиста и пейзажиста, эти альбомы дают великолепный, раскрывающий многообразие интересов художника наглядный материал.

Веселые, острые и лукавые черточки характера, отраженные в альбомах, неожиданно в новом свете дополняют лицо Сурикова. Точно в недоконченной композиции несколько лишних штрихов все поставили на свое место.

Оказывается, этот вымышленный отшельник, словно бы вознесенный над жизнью, утонувший в древне-русском прошлом, преображающий его, является живым участником всей причудливой современной жизни, следит за всем ее затейливым течением, на все имеет свой взгляд, негодует, бичует, смеется, плачет и страдает.

А так как искусство от него неотделимо, Сурикова без него нет, это искусство заменяет ему все другие проявления личности, это единственный его рупор в жизни, единственный инструмент, благодаря которому он выполняет свои общественные обязанности гражданина. Поэтому его альбомные рисунки играют роль мемуаров, осуществленных изобразительными средствами, на подобие того, как многочисленные дружеские письма Суриков порой писал вместо пера мелкими кистями.

Альбомных рисунков сотни. Они никак не связаны с суриковскими большими картинами, а служат самостоятельным целям. Художник отзывается почти на каждое более или менее животрепещущее событие общественной жизни в России и за границей.

Вот, например, героическим дням Парижской коммуны 1870 г. посвящена специальная акварель под названием «Революция». Любопытна под ней дата: 1873 г. Трагическая судьба коммуны разрешилась несколько лет назад, о ней начинают забывать, о ней не смеют произносить вслух, а никому неведомый еще ученик Академии Суриков думает о ней и пытается запечатлеть к ней свое отношение.

Революция 1905 года и последующая за ней реакция вызывают самые всесторонние отклики. Мирный конгресс 1905 года получает отражение в шарже «Совещание о мире»; знаменитые проповеди черносотенного епископа Никона, призывавшего к еврейским погромам и

¹ Со слов Н. Ф. Матвеевой. Опубликовывается впервые.

уничтожению революционно настроенной интеллигенции, — опять злой и негодующий шарж; процесс растратчика и мошенника Лидваля порождает шарж «Лидвалиаду» и т. д.

Кроме рисунков, отображающих политические события, Суриков во множестве зарисовывает чисто бытовые сценки из жизни всех слоев общества: военных, бюрократов, чиновничества, курортной публики и т. п.

Вот торжествующий чиновник 1906 года и под ним надпись: «Закончил проект, которым будет осчастливлен народ». Вот фигуры попадья и крестьянки с целым бытовым диалогом: «Баба: Христос воскрес, матушка! Попадья: А яйцо принесла? — Баба: Нету у меня, матушка. — Попадья. Стану я даром губы-то трепать». А в самом низу акварели другая многозначительная надпись: «Истинное происшествие».

И таких образцов найдется не один десяток.

Острые и беспощадные его наблюдения выражены в рисунках отдельных лиц и сцен: «Лицеист», «Маститый писатель», «Честный буржуа», «Ученики консерватории», «Директрисса», «Мерзавец», «Книгоед», «Благочинный», «Антрепренер», «Немка, разъезжая на русских хлебах», «Таперша в концерте Бочарова», «Тип для оперетки», «Генерал в вагоне конки» и т. п.

Точный «натуровед» Суриков часто сопровождает рисунки подписями и датами. «С природы в Сандуновских банях», «видел в Государственном банке в 1906 году», «видел в трамвае 28 декабря 1912 года», «видел собственными глазами».

Все эти «мелочи», даже самые подписи для художника так же важны, как важна композиция «Покорения Сибири», рождение которой он отметит: «на Волге, за Камой».

Скажут, и говорили, Суриков сознательно не написал ни одного портрета какой-нибудь «знаменитости» за все сорок лет художественной работы, предпочитая изображать непритязательную безыменную «натуру». Суриков, однако, был весьма решителен в личном обращении со знаменитостями и гениями, когда это было нужно.

И. Э. Грабарь передавал М. Волошину: «Он вам никогда не рассказывал, как Толстого из дома выгнал? А очень характерно для него. Жена его помирала в то время. А Толстой повадился к ним каждый день ходить, с ней о душе разговоры вел, о смерти. Так напугает ее, что она после целый день плачет и просит: «Не пускай ты этого старика пугать меня». Так Василий Иванович в следующий раз, как пришел Толстой, сверху лестницы на него: «Пошел вон, злой старик! Чтобы тут больше духу твоего не было!» Это Льва Толстого-то... Так из дому и выгнал!»

Однако эта размолвка не поссорила их надолго: Толстой попрежнему встречался с Суриковым, критикуя «Суворова» или одобряя «Ермака».

А разве не причудлив и не характерен факт, о котором рассказывает Виктор Никольский: «Я познакомился с Суриковым шестнадцатилетним юношей в 1892 году и бывал в его квартире-мастерской в доме Збук на Долгоруковской улице, где и создавалось в те годы «Покорение Сибири». В 1892 году Суриков кончал свою, начатую еще в 1888 году картину «Исцеление слепорожденного» и просил меня позировать ему для одной из фоновых фигур этой картины. Я, конечно, согласился. Суриков поставил меня в угол комнаты у стены в позе человека, с любопытством заглядывающего через чужие спины на сцену исцеления.

В ту пору я страдал внезапными обмороками, и такой именно обморок случился во время позирования. Очнулся я лежащим на полу и первое, что увидел, было склонившееся встревоженное лицо художника, подносившего мне стакан с водою. Когда я оправился и встал на ноги, Суриков тогда же показал мне на клочке бумаги беглый набросок падающего человека, как эскиз для одной из фигур создававшегося в соседней комнате «Покорения Сибири», как он сам сказал».

Надо очень любить свое искусство, обладать немалой своеобразностью, чтобы забыть о первой необходимой помощи упавшему без чувств юноше и не забыть «главного», т. е. успеть зарисовать «падение фигуры».

С такой непосредственностью поступков немислимо сохранить во всем правильность и не ошибаться. Суриков ошибался и бывал пристрастен, привередлив и не в меру требователен.

Таким пристрастным и не всегда справедливым выступает он в своих отношениях к жене Л. Н. Толстого, Софье Андреевне.

«Софья Андреевна, — рассказывает Василий Иванович, — заставляла Льва в обруч скакать — бумагу прорывать. Не любил я у них бывать — из-за нее. Прихожу я раз: Лев Николаевич сидит, у него на руках шерсть, а она мотает. И довольна: вот что у меня, мол, Лев Толстой делает. Противно мне стало, больше не стал к ним ходить».

Несловоохотливый Суриков, однако, иногда не выдерживал, особенно в случаях, связанных с искусством, правда, если это не касалось лично его работы, а задевало творчество других художников, кого он ценил. Все нападki на свое творчество Суриков обходил никогда не нарушенным молчанием.



Вид на Кремль из „Княжесго двора“

«Однажды мы были вместе с Василием Ивановичем в галлерее Сергея Ивановича Щукина и смотрели Пикассо, — рассказывал Волошин. — Одновременно с нами была другая компания. Одна из дам возмущалась Пикассо. Василий Иванович выступил на его защиту. «Вовсе это не так страшно. Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно».

При всех противоречиях и странностях в основном в самой сердцевине личность Сурикова неподкупно цельна и отчетлива, как не часто встречающееся человеческое явление.

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СУРИКОВА

ОСОБЕННОСТЬЮ больших художников, от которых каждой эпохе остается что-то близкое и родственное, является вечное стремление вперед, не покидающее мастеров до последнего вздоха. Они никогда не стоят на месте, безуданно и труженически двигаются, не костенеют и не застывают на пройденных этапах, непрерывно учатся, как новички в своем деле, неустанно ищут новое и приветствуют его. Отсюда нерасторжимая связь их с молодой сменой.

Таким представляется и Суриков.

«Краски — это моя моральная связь с молодежью, — говорил он незадолго до смерти. — Я ведь тоже ее люблю, краску. И молодежь ценю за верность краски. С формой я не согласен, это уже у них свое, а краски хороши».

За четыре года до смерти Сурикова А. Эфрос встретил его на выставке художника В. И. Денисова.

«Суриков стоял перед огромной холстиной. На ней были денисовские вихри красок и кривые контуры. То же клубилось справа и слева. Выставка подводила итоги работе Денисова. Было ясно, что это беспомощно расплесканная, сырая сила. Суриков стоял подолгу, прямо в своей типичной позе, заложив руку за спину и слегка выставив ногу вперед. Я подошел узнать его впечатление. У меня не было сомнений, что для его природной сдержанности денисовская истерика нестерпима. Его ответ меня удивил. Суриков не захотел дать обобщения. Он только прочертил пальцем круг в углу картины и сказал: «Как



Портрет Елены Корнилиевны Дерягиной, урожд. Бодаревской

горит-то, — видите? Хорошо!» Обведенный им кусок действительно польхал. Но это не было ответом, в особенности для Василия Ивановича. Мне казалось, что он попросту неловко уклоняется от суждения. Это неприятно царапнуло и запомнилось. С того времени прошло пятнадцать лет. Теперь, когда впервые передо мною стали разворачиваться суриковские акварели и чисто вспыхнули их красные, синие, зеленые, желтые блики, я понял, что не совсем стоял чужим перед денисовским пожаром этот с виду такой суровый и замкнутый старик».

Два эти свидетельства очень выразительно указывают на нерасторжимую преемственность суриковского искусства с идущим ему на смену. Похвала Сурикова живописному чутью молодежи есть выражение удовлетворенного сознания художника, что новаторская технология его мастерства уже вошла в оборот художественных средств нового поколения.

С Суриковым роднит нашу эпоху построения социализма величайшее трудовое напряжение мастера. Вот в полном смысле художник-чернорабочий в синей блузе-прозодежде, рукава у него засучены, он охвачен пламенем энтузиазма, он знает свои пятилетки, он хочет и умеет строить свои «домны» и «города».

Это не тип барина, сибарита-художника, довольно распространенного в дооктябрьскую эпоху, а настоящий труженик, подвижник, сборный коллектив в одном лице.

Величайший труд и совершенное качество продукта труда — его постоянное знамя. В этом смысле Суриков представляет довольно редкую фигуру среди тогдашних художников: последние нередко побивали его быстротой, неизменно уступая ему в совершенстве исполнения.

Если мы знаем, для кого и для чего мы работаем, кому мы служим, Сурикову не всегда было свойственно это сознание, он делал ошибки, колебался. Характерно, вся такая ошибочная работа Сурикова непременно кончалась его неудачей. Вера в случайности — дело пустое. Невольно бросается в глаза эта закономерно повторявшаяся практика.

Где лежит причина подобных суриковских поражений, когда на осуществление и удачных и неудачных замыслов Суриков бросал все свои духовные и физические силы?

Она лежит в классовом отставании Сурикова от передовых идей своего времени. Художник искренне заблуждался, работая над «Суворовым» и «Ермаком», когда полагал, что героика этих картин, воспетая в них посредством красок безумная храбрость массы, как раз и есть то, что нужно всем и каждому. Свою личную бунтарскую зараженность тематикой он возводил на степень обобщения для всех,

В наше время об этих произведениях со стороны их содержания ничего нельзя сказать другого, как то, что они реакционны, что в них заложена империалистическая идея. В процессе создания картин, может быть, художнику и не снилось, какому классу он служил, восхваляя подвиги разбойника Ермака и верноподданного царице-матушке генералиссимуса Суворова.

Сознательно или бессознательно работал Суриков, — это дела не меняет. В эпоху появления картин зрители не обладали столь отчетливым пониманием демонстрируемых перед ними идей, как понимают и разбираются в них наши современники, однако и они чувствовали нечто неладное с художником, подозрительно настороживались к Сурикову и старались обойти молчанием эти произведения.

Умный и наблюдательный Суриков не мог не сознавать, что его «Суворова» приобрел Суворовский музей, картину повесили на стену и как будто о «Суворове» никто и никогда более не вспоминал. Несколько лет напряженной работы художника пошло прахом, точно ее не было, она обслужила какую-то ничтожную кучку людей, изредка забредающих в специальный военный (Суворовский) музей.

Злейшая политическая реакция 90-х и 900-х гг. сбила Сурикова с толку. Несмотря на общую запуганность, на несомненную, хотя и временную, победу самодержавной системы, запуганное, забитое передовое русское общество все же владело могучим орудием для выражения своих взглядов: оно замолчало картины Сурикова. В молчании общества сказалось решительное осуждение вольным и невольным попыткам художника обмануть зрителя. Ответ был недвусмысленно точен.

Ошибки ошибками и остаются, но их было не так уже много.

Положительное же значение художественной деятельности Сурикова очень велико.

Разностороннее дарование художника проявилось в огромных полотнах исторической живописи, в портрете, в пейзаже, в натюрморте. Во всех жанрах Суриков никогда не знал окончательных и бесповоротных провалов. Были те или другие неудачи. И только. Работы Сурикова акварелью и маслом порой оспаривают друг у друга право на перворядство.

В области исторической живописи Суриков фактически явился создателем ее, не имея предшественников, несмотря на официально исторические полотна Шварца, Угрюмова и др. Историческая живопись Сурикова монументальна. Эта характернейшая черта всякого большого искусства. Художник был прирожденным монументалистом-декоратором, собственно, мастером фрески, видевшим свои композиции

на огромных плоскостях, на внутренних и внешних стенах огромных зданий.

Можно представить себе всю грандиозность фресок «Стрельцов», «Морозовой», «Городка», «Ермака», перенесенных на многосажженные стены общественных зданий — вокзалов, дворцов, народных домов, театров... Живопись Сурикова, его приемы, его открытия опередили свое время на десятилетия вперед и послужили истоками для дальнейшего углубления и совершенствования всех последующих творческих группировок.

Достаточно сказать, что Суриков был уже с 1878 года убежденным *plainair*'стом и Суриков отверг традиционное «гладкописание» и писал широко и размашисто, создавая поверхность картин, резко отличающуюся от поверхности картин современников.

Суриков обогатил живопись тематически, введя в нее новые мотивы. Весь цикл «старой Москвы» и «старой провинции», т. е. множество полотен обих Васнецовых, Поленова, Рябушкина, Якунчиковой и др., прямо вышли из суриковских кусков заднего плана в «Утре стрелецкой казни» и в «Боярышне Морозовой».

Выразительный образ боярышни в сине-голубом из «Морозовой» в значительной мере влияет на все творчество Нестерова. Нестеровский «Пустынник», отроки, девы находятся в несомненном родстве с суриковской боярышней.

Портретное искусство в России за последние пятьдесят лет, давшее крупные имена В. Серова, И. Репина, К. Сомова, Б. Кустодиева, Бакста, Пастернака и др., находится в непосредственной связи с суриковским портретным мастерством. Воздействие Сурикова на более младших его товарищей по возрасту совершенно очевидно. «Меншиков», «Боярыня Морозова», «Городок», «Сибирская красавица», «Горожанка», все эти бесчисленные этюды казаков, стрельцов, мальчишек, баб, странников в свое время повлияли и композиционно и колористически на целые группы начинающих художников («Союз», «Мир искусства», «Бубновый валет»), ставших впоследствии мастерами. Суриковский пейзаж, правда, немногочисленный среди работ художника, оказал не меньшее влияние, чем его портрет и задний план исторических полотен, на углубленную, интимную разработку пейзажной живописи в России за несколько последних десятилетий.

Суриков воистину оплодотворил новаторскими техническими приемами нашу художественную культуру. Он обнаружил такое колористическое богатство своей палитры, каким до него обладали лишь немногие из его самых даровитых предшественников. Разве только у А. Иванова, С. Щедрина, К. Брюллова, В. Боровиковского и Д. Левицкого есть подобное и равноценное.

В истории русской живописи Суриков — неоспоримый классик.

Существует мнение, что вообще классиков все уважают, но никто ими не интересуется. В применении к Сурикову подобный взгляд не соответствует действительности. Художник жив до сего времени. Наоборот, растет его влияние и будет расти. Это неизбежно потому, что сумма живописного и композиционного суриковского вклада в историю нашей художественной культуры очень значительна.

Суриков сам впитал в себя многое от палитры и конструкций великих художников Возрождения — от Веласкеза, Тинторетто, Веронеза и Тициана — учась у них, ничего не заимствуя, а только проверяя на образцах свои живописные искания. Великие венецианцы неповторимы и замкнуты в себе. Художественно ценно в искусстве только то, что найдено вновь, а не повторено. Суриков нашел это новое, свое и самобытное. Он по-своему тоже неповторим. Но от него можно исходить, проверяя на нем самостоятельные поиски композиции, красочной гаммы и тональности.

Большой русский художник, однако, не создал никакой школы. Можно услышать: «школа Иванова», «школа Репина», «школа Серова», «школа Нестерова» и проч. Пожалуй, никому не приходилось слышать: «школа Сурикова». Почему? Причина не столько в своеобразии Сурикова, не столько в исчерпанности затронутых им тем, сколько в новаторстве художника. Было уже сказано, что Суриков не имел предшественников в исторической живописи. А поэтому суриковское искусство обладает рассеянным, универсальным (в области русского живописного мастерства) влиянием, не концентрируясь в каких-либо отдельных художественных группировках или на отдельных художественных индивидуальностях. Новатор часто одинок.

Это обособленное положение Суриков занимал всю свою творческую жизнь. Он двадцать пять лет выставлялся на передвижных выставках, находился в товариществе передвижников, жил в их орде и оставался одиночкой.

Суриков вступил в общество передвижников двадцать лет спустя после образования начальной передвижнической организации в 1863 году, так называемой «артели свободных художников» в составе Лемоха, Крамского, В. Маковского, Корзухина, Журавлева и др., в 1870 году преобразовавшейся, по предложению Репина, Перова, Мясоедова и Ге, собственно, в настоящее «Товарищество передвижных выставок».

Момент вступления Сурикова — написание им картины «Утро стрелецкой казни» — совпал с девятой передвижной выставкой. Уже тринадцать лет товарищество художников, объединявшее всех, кто являлся врагом академических традиций, кто разделял точку зрения на искусство, как на проповедь гражданских и моральных идей, а на себя

смотрел, как на критика общественных явлений, товарищество художников перевозило свою продукцию из столицы в столицу и в наиболее крупные провинциальные центры.

У товарищества была уже своя история и своя традиция. Передвигались выставки из года в год, из города в город. Не стояло на неподвижной точке и мировоззрение так называемых представителей идейного реализма в живописи. Бытописание, сатира, шарж, обличительный жанр, исторические экскурсы, отвлеченно-философские темы, волна сентиментального изображения мужиков («жаление») и рабочих (как редкая случайность), религиозные мотивы, толстовство — все благополучно умещалось в рамках передвижничества.

Это объединение отражало идеологию мелкобуржуазной интеллигенции со всеми ее оттенками. Тут были народники, либералы, славянофилы, западники, толстовцы, националисты и т. д. Изменялась общественная жизнь, изменялась вся разнообразная масса передвижников.

Суриков вступил в товарищество, когда общественная реакция забирала все выше и выше, чтобы к 90-м годам праздновать почти полное свое господство. Резкие колебания происходили в мелкобуржуазной интеллигенции, глубочайшее разочарование в недавно исповедуемых идеалах раздирало эту неустойчивую среду.

Передвижничество отражало этот сложный и болезненный процесс. Все настойчивее и упорнее самодержавный пресс давил на искусство и беспощадно суживал тематику.

Сатирический жанр, даже бытописание, даже нравоучительное обличение могли появляться только в пределах дозволенного и допустимого. На передвижных выставках стало появляться все больше и больше пейзажной, портретной, религиозной, философской и безобидно интимной (психологизм) живописи.

Почему же Суриков вступил в товарищество? Потому, что художнику не было никакого иного выхода. В 80-х годах, к началу самостоятельной художественной деятельности Василия Ивановича, существовали только две выставочные организации — академическая и передвижническая. При Московском обществе любителей художеств были случайные периодические выставки, со случайным составом участников. Их даже нельзя принимать в расчет.

Суриков, пройдя академический курс, сохранил к академизму навсегда полнейшую душевную холодность и равнодушие. Академизм для него стал символом мертвечины и застоя. Художнику с задатками новатора не было места на академических выставках.

Передвижники представляли в известном смысле «свободнейшую» организацию, в которой могли ужиться вместе самые несхожие ме-

жду собой индивидуальности; разные полотна могли висеть на одной и той же стене.

Академические выставки пронизывал единый стиль, мертвый, лощенный, традиционно-благообразный, с классической «красивостью» в каждом мазке, в каждом живописном тоне. Это был холодный, бес-



Портрет племянницы В. И. Сурикова

кровный, оторванный от жизни, вознесенный над нею парад технологического мастерства и длительной выучки.

У передвижников так или иначе, часто коряво, доморощено, но все же шумела живая жизнь со всеми ее нестройными и требовательными вопросами.

Передвижники никогда не спрашивали у Сурикова: как он верует? Художник использовал выставочный аппарат передвижников.

Принадлежал ли он к какому-либо из множества направлений в среде передвижников?

Безусловно не принадлежал. Суриков четверть века пребывал среди передвижников чужаком. Художник не мог вполне слиться с передвижниками, потому что основной взгляд на себя, свойственный каждому передвижнику, как на критика общественных явлений и пропагандиста гражданских идей в живописи, Суриков выражал, как было указано выше, весьма своеобразно. Однако Сурикова роднили с передвижниками общие взгляды на живопись, непременно требовавшие «содержательности» в ней и отрицавшие «бессодержательное» искусство. Тут время брало свое и соединяло, казалось бы, несоединимое.

Сурикову был совершенно чужд бытовизм и натурализм значительной части передвижничества. Суриков не мог не видеть, что общественники-передвижники кроме отдельных мастеров буквально «разгромили» технологию своего искусства, в большинстве своем они ограничились торопливой передачей внутреннего смысла в картинах, мало заботясь о совершенстве этой передачи, т. е. довольствуясь приближительной техникой.

Сурикову массовик-передвижник напоминал средней руки ремесленника, а отнюдь не настоящего мастера. Все это, вместе взятое, органически несвойственно Сурикову, взыскательному к максимальной выоте своего мастерства.

Суриков среди передвижников занимал свой самостоятельный угол исторического живописца и вместе с немногими из передвижников (Репиним, Поленовым, Ге, Саврасовым — стариками и молодыми—Остроуховым, Левитаном, Нестеровым и др.) охранял замутившуюся в истории русского искусства живописную струю, оберегал от разложения и распада подлинное технологическое мастерство.

В девяностых годах растущий художественный молодежь уже совершенно не удовлетворялся низкой степенью живописного мастерства передвижников, молодежь потянулась к настоящей, звонкой, солнечно-разнообразной краске, пришли влияния западного импрессионизма, настало время тоски по растроченной технике, крепнущая промышленная и торговая буржуазия потребовала для нового времени новых песен, образовался «Союз русских художников» и кружок «Мир искусства».

Представители мелкобуржуазной разночинной интеллигенции, объединенные в «обществе передвижников», оказались в неизбежном столкновении с представителями крупной промышленной буржуазии («Мир искусства» и отчасти «Союз художников»).

Процесс подавления крепнущей крупной буржуазией мелкой буржуазии, происходивший в экономике страны, неизбежно должен был

отразиться и в области идеологической, в данном случае в области искусства.

В эти новые организации влилось все самое молодое, свежее и способное из тогдашней художественной среды. Крупная буржуазия всегда талантливо умела использовать в своих целях мелко-буржуазную интеллигенцию. Василий Иванович тоже разорвал с передвижниками. «Союз русских художников», куда он вступил, был ему ближе, но врожденная самобытность и самостоятельность Сурикова помешали ему и тут объединиться более тесно со своими новыми товарищами.

«Мир искусства» относился к Сурикову с большим пиететом и считал его своим, хотя он и не состоял в этой организации.

Точно так же позднее образовавшийся «Бубновый валет», организация, проповедывавшая беспредельные искания в области формы и цвета (кубизм), никому не хотел уступить Сурикова. «Бубновый валет» отрицал ретроспективные увлечения «Мира искусства» в тематике, который действительно с расточительной щедростью «воспевал», королевский (Людовики), императорский (Анна, Елизавета, Екатерина), ложный пасторальный XVIII век. «Бубновый валет» определял эти увлечения, как введение в живописные сюжеты «литературщины», казавшейся ему гибельной для развития живописного мастерства и почти оскорбительной для «высокого искусства живописи». Знакомая теория «искусства для искусства»! Словом, все спорили о правах на большого и своеобразного мастера. Это является свидетельством разносторонней универсальности Сурикова.

Прошло семнадцать лет со дня смерти Сурикова. Творчество многих из художников и сверстников исторического живописца со стороны живописного и композиционного мастерства не выдержало переоценок, произведенных в результате Октябрьского переворота, справедливо забыто или поставлено на свое скромное, исторически законное место, многие просто не нужны, изжили себя, представляются какими-то «загробными голосами».

Для творчества Сурикова эти же семнадцать лет являются периодом постепенного и неуклонного возрастания его значения и популярности среди широких советских масс, посещающих с такой охотой наши музеи, где перед картинами Сурикова всегда можно видеть группы самых разнообразных по своему возрасту, национальности и социальному составу — зрителей, с одинаковым изумлением и восторгом рассматривающих его могучие полотна.

Можно сказать, что в эпоху строительства социализма значение художественной деятельности Василия Ивановича Сурикова впервые по-настоящему глубоко и всесторонне было и понято и оценено. Художник еще никогда не имел такой почетной, хотя и заслуженной славы.

Москва, 1932—1933.

БИБЛИОГРАФИЯ *

Александров Н. (Сторонний зритель) В. И. Суриков. «Художественный журнал», апрель 1881 г. Стадное развитие. «Художественный журнал», апрель 1887 г. («Боярыня Морозова»).

Altus. Художник личности. «Утро России», 9 марта 1916 г.

Антокольский М. М. Переписка (письма №№ 302, 375, 453).

А. Т. Художественные выставки в Петербурге. «Русские ведомости», 15 апреля 1881 г.

Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. СПб, 1902. Глава XXXIII. Русская школа живописи. СПб, 1904. Вып. 8. «История и сказка». Русский музей императора Александра III. М. 1906. («Покорение Сибири»).

Буква. Петербургские наброски. «Русские ведомости», № 81, 1891 («Взятие снежного городка»).

Вагнер Н. XI передвижная выставка. «Новое время», 6 марта 1883 г.

Васнецов Виктор. Памяти В. И. Сурикова. «Утро России», 8 марта 1916 г.

Влагин М. В. И. Суриков. «Лукоморье», № 12, 1916 г.

Волошин Максимилиан. Суриков. «Речь», 13 июня 1916 г. Суриков (материалы для биографии) — «Аполлон», № 6—7, 1916 г.

Воскресенский Н. XV выставка Т-ва передвижных выставок («Боярыня Морозова»). «Художественные новости», 15 марта 1887 г.

Врангель (барон) Н. Н. Обзор русского музея Александра III. СПб. 1907.

Выставка художественных произведений В. И. Сурикова (1848—1916) М. 1927. Изд. Государственной Третьяковской галереи. (Статьи: В. И. Невского, Н. Г. Машковцева, Н. С. Моргунова, А. М. Эфроса, С. Н. Гольдштейн). Каталог произведений.

Гаршин В. М. Заметки о художественных выставках («Боярыня Морозова»). Сочинения, книга вторая (110—116 стр.).

Го П. Н. Текст к альбому «Главные течения русской живописи XIX века в снимках». М. 1904. Изд. Т-ва Гранат, стр. 56 (общая характеристика «Стрелцов», «Меншикова», «Морозовой», «Ермака», «Суворова»).

Глаголь Сергей. I. В. И. Суриков. Московская городская галерея П. и С. Третьяковых. М. 1909. Часть II. 2. В. И. Суриков «Вечерние известия», 7 марта 1916 г.

Гнедич П. Суриков в 1875 г. «Утро России», 16 марта 1916 г.

Грабарь Игорь I. История русского искусства. Вып. I. Введение. 2 В. И. Суриков. «Русские ведомости», 7 марта 1916 г. 3. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.

* Опубликовывается впервые. Передана автору настоящей книги В. А. Никольским. Некоторые добавления сделаны мною. Библиографический свод близок к исчерпывающему.

- Дурыйкин С. Н. 1. Историческая живопись передвижников. М. 1925. Издание Государственной академии художественных наук (ГАХН). 2. Сибирь в творчестве В. И. Сурикова М. 1930. Изд. Ассоциации художников революции (АХР).
- Ежов Н. В. И. Суриков. «Московские ведомости», 9 марта 1916 г.
- Житель (Дьяков). XV передвижная выставка («Боярыня Морозова»), «Новое время», 27 февраля 1887 г.
- Журнал «Искусство». Публикация В. А. Никольским писем В. И. Сурикова. М. 1925, изд. ГАХН.
- Кизеветтер А. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.
- Кончаловский Д. В. И. Суриков как художник-историк. «Русские ведомости», 28 апреля 1916 г.
- Короленко Вл. Две картины («Христос и грешница», «Боярыня Морозова»). «Русские ведомости», 16 апреля 1887 г.
- Кравченко Н. И. В. И. Суриков. «Вечернее время», 7 марта 1916 г. 2. В. И. Суриков и его творчество. «Новое время», 8 марта 1916 г.
- Крамской И. Н. Переписка (письма к В. Стасову от 14 апреля 1884 г. и А. Суворину от 14 февраля 1885 г.).
- К—ский. Современное искусство. Художественные выставки в СПб. «Русская мысль», апрель 1887 г.
- Лазаревский Ив. 1. Суриков. «Журнал для всех». 2. Памяти В. И. Суриков. «Время», 7 марта 1916 г.
- Лопатин Б. И. В. И. Суриков. «День», 8 марта 1916 г. 2. В. И. Суриков. «Солнце России», 19 марта 1916 г.
- Любитель. XXV передвижная выставка («Стенька Разин»). «Русские ведомости», 14 января 1907 г.
- Маковский Сергей. Суриков. «Страницы художественной критики». Книга II. СПб. 1909.
- Меншиков М. 1. Из дневника. «Голос Руси», 13 марта 1916 г. 2. Письма к ближним. Величавое в искусстве. «Новое время», 13 марта 1916 г.
- Мещерский В. П. князь. Дневник. «Гражданин», 8 марта 1887 г. («Боярыня Морозова»).
- Михеев В. 1. Галерея русских художников. В. И. Суриков. «Артист», октябрь 1891 г. 2. Художники. Очерки и рассказы («Миник») М. 1894 г.
- Муратов П. Передвижная выставка («Стенька Разин»). «Русское слово», 21 декабря 1906 г.
- М. Ю. 1. XXIII передвижная выставка. «Петербургские ведомости», 22 февраля 1895 г. («Покорение Сибири»). 2. Художественная выставка. «Новости дня», 5 апреля 1895 г. («Покорение Сибири»).
- Н. XXIII передвижная выставка. «Новости», 28 февраля 1895 г. («Покорение Сибири»).
- Невский В. А. Художественные выставки и ознакомление широких народных масс с живописью. Кострома, 1920 г. (Характеристика) II, стр. 64.
- «Новости искусства, науки, литературы», 1928, № 2 (ст. Д. Арановича «В. И. Суриков»).
- Неизвестный. Отголоски. На смерть Сурикова. «Московские ведомости», 8 марта 1916 г.
- Николаева Н. Суриков «Летучая энциклопедия» М. 1913. Изд. Маевского.
- Нестеров М. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.
- Никольский Виктор. 1. Русская живопись, СПб. 1904. 2. Суриков. СПб. 1910. 3. Суриков. «Русское слово», 8 марта 1918 г. 4. В. И. Суриков. Жизнь и творчество. М. 1918. 5. В. И. Суриков (Образы человечества) СПб. 1923. 6. История русского искусства. Берлин. 1923. 7. В. И. Суриков. («Искус-

ство» под редакцией П. П. Муратова) М. 1924. 8. «Боярыня Морозова» М. 1933. Изд. «Всекохудожник».

Новицкий А. И. 1. История русского искусства. Том II. 2. Передвижники и влияние их на русское искусство. Изд. Гросман и Кнебель. М. 1897.

Остроухов И. С. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.

О—шев. XXIII передвижная выставка. «Новое время», 19 февраля 1895 г. («Покорение Сибири»).

Оглоблин Н. Красноярский бунт 1695—1698 гг. «Журнал министерства народного просвещения», СПб. 1901. Кн. V.

Переpletчиков В. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.

П. М. Последние минуты В. И. Сурикова. «Утро России», 8 марта 1916 г.

Попов И. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.

Пунин Н. В. И. Суриков. «Северные записки», июнь 1916 г.

Р. Кончина В. И. Сурикова. «Петроградская газета», 8 марта 1916 г.
Rectus. Художественное обозрение, «С-Петербургские ведомости», 10 марта 1887 г. («Боярыня Морозова»).

Рерих Николай. Суриков. «Русское слово», 8 марта 1916 г.

Розанов В. К кончине художника В. И. Сурикова. «Новое время», 8 марта 1916 г.

Россий (Абрам Эфрос). Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.

Ростиславов А. 1. Памяти Сурикова. «Речь», 10 марта 1916 г. 2. Выставка и художественные дела. «Аполлон», № 3, 1916 г.

Реши Илья. В. И. Суриков. «Биржевые ведомости», 11 марта 1916 г.

С. А. Передвижная выставка. «Новое время», 15 марта 1891 г. («Взятие снежного городка»).

«Сибирская живая старина», вып. II, Иркутск, 1924 г. (Статья М. Н. Красноженовой «Взятие снежного городка в Енисейской губ.»), там же вып. VII—IX (статья А. Новикова. «Несколько заметок о сибирской масленице»).

Сергеев М. Городская галерея Павла и Сергея Третьяковых. Путеводитель «Москва», 1915 г.

Си—в (Сизов), Рецензии о передвижных выставках в «Русских ведомостях»: 4 мая 1883 г. («Меншиков»); 21 апреля 1887 г. («Боярыня Морозова»); 18 апреля 1895 г. («Покорение Сибири»).

Соловьев М. Петербургские художественные новости. «Московские ведомости», 18 марта 1887 г. («Боярыня Морозова»).

Сомюв А. (А. С.) Петербургские выставки. «Художественные новости», 15 марта 1883 г.

Стасов В. 1. Тормозы нового русского искусства (25 лет нашей художественной критики). «Вестник Европы», 1885 г. II—V. 2. Выставка передвижников. «Новости», 1 марта 1887 г., № 58 («Морозова»). 3. По поводу передвижной выставки. «Северный вестник», 1891—IV («Городок»), 4. На выставках в Академии и у передвижников. «Новости», 18 марта 1892, № 77 (Этюд «Портрет»). 5. Сочинения, том I. («Стрельцы»). 6. Сочинения, том IV («Стрельцы», «Морозова», «Ермак»). 7. Искусство в XIX веке. «XIX век». Изд. Маркса. СПб. 1901.

Сборник «Русское искусство промышленного капитализма». М., 1929. Изд. ГАХН.

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

** Передвижная выставка картин. «Московские ведомости», 26 апреля 1881 г. («Утро стрелецкой казни»). Передвижная выставка. «Московские ведомости», 30 апреля 1887 г. («Боярыня Морозова»).

Тихонравов Н. С. «Боярыня Морозова». Этюд из истории русского раскола. «Русский вестник», 1865 г. IV.

Тугенхольд Я. 1. Памяти В. И. Сурикова. «Русские ведомости», 8 марта 1916 г. 2. Письмо из Москвы. «Аполлон» № 3. 1916 г.

Фриче В. М. 1. Реализм в исторической живописи. «Пластические искусства», статья в 28 выпуске «Истории России в XIX веке», изд. Гранат (характеристика «Стрельцов», «Меншикова», «Морозовой» и «Ермака»). 2. «Русская живопись XIX века» изд. Ранион. М. 1929, (под ред. Фриче).

Ч. Василий Иванович Суриков. «Речь», 7 марта 1917 г.

Шамурины Ю. и Э. Русская живопись. М. 1910 (картины Третьяковской галереи и Румянцевского музея).

Эфрос А. Профили. («Суриков») 1930, изд. «Федерации». •

Юон К. Вечная слава. «Утро России», 8 марта 1916 г.

Яновский Б. Суриков и Мусоргский. «Время», 12 марта 1916 г.

Ясинский Иероним. 1. В. И. Суриков. «Биржевые ведомости», 8 марта 1916 г. 2. Творчество В. И. Сурикова. «Природа и люди» № 25, 1916 г.

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ

Автопортрет. 1879 г.

Комнаты в красноярском доме Суриковых. 1890 г.

Портрет матери художника, Прасковии Федоровны Суриковой, урожд. Торгошиной. 1887 г.

Стрелец. Деталь к «Утру стрелецкой казни».

«Утро стрелецкой казни» (Государственная Третьяковская галерея в Москве).

«Меншиков в Березове» (Государственная Третьяковская галерея в Москве).

Автопортрет. 1874 г.

Портрет дочери художника.

Женщина с гитарой (княгиня Софья Августовна Кропоткина, урожд. Шаре).

Деталь к «Боярыне Морозовой».

«Боярыня Морозова». (Государственная Третьяковская галерея в Москве).

«Старуха в ковровом платке». Эту́д к «Боярыне Морозовой» (Государственная Третьяковская галерея в Москве).

Княгиня Урусова из «Боярыни Морозовой». Деталь.

«Взятие снежного городка».

«Покорение Сибири».

Эту́д головы Суворова к картине «Переход Суворова через Альпы в 1799 г.».

Эту́д казака. 1893 г.

Эту́д лодки к «Стеньке Разину».

«Стенька Разин».

Эскиз к «Стеньке Разину».

Испанский этюд «Бой быков».

В. И. Суриков. Фотография 1909 г.

Автопортрет. 1910 г.

Вид на Кремль из «Княжеского двора».

Портрет Елены Корниловны Дерягиной, урожд. Бодаревской.

Портрет племянницы В. И. Сурикова.

О Г Л А В Л Е Н И Е

| | <i>Стр.</i> |
|--|-------------|
| Вступление к родословной Сурикова | 5 |
| Детство, отрочество, юность | 9 |
| В Академии Художеств | 31 |
| „Утро стрелецкой казни“ | 48 |
| „Меншиков в Березове“ | 65 |
| Заграничная поездка | 76 |
| „Боярыня Морозова“ | 89 |
| „Взятие снежного городка“ и „Покорение Сибири“ | 108 |
| Последние двадцать лет жизни | 120 |
| Некоторые черты характера Сурикова | 136 |
| Значение художественной деятельности Сурикова | 148 |
| Библиография | 158 |

Цена 2 руб.

№ 15