

Р179245

КАРТИНЫ  
СУРИКОВА



ОЧЕРКИ Н. ЩЕКОВОТА

ИСКУССТВО



**КАРТИНЫ**

**В. И. СУРИКОВА**

Очерки  
И. М. ЩЕКОВОТА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“  
Москва — 1944 — Ленинград



## ОТ АВТОРА

Книга с нашими очерками, посвященными творениям В. И. Сурикова, написана во время Великой отечественной войны. Она, можно сказать, рождена этим временем.

Упоминание имени Василия Ивановича Сурикова в докладе И. В. Сталина на торжественном заседании Московского совета депутатов трудящихся 6 ноября 1941 года, побудило нас прямо поставить себе вопрос, что совершил Суриков такого, чтобы в час великого всенародного испытания, в час героической борьбы нашего народа с фашистскими захватчиками его имя могло прозвучать не только на весь наш Союз, но разнестись вместе с речью Сталина по всему миру?

Суриков—блестящий мастер живописи, творчество которого посвящено главным образом событиям русской, преимущественно древнерусской истории. Суриков—один из художников, творения которых являются наивысшими достижениями нашего русского искусства и обеспечивают этому искусству мировое значение.

Это ясно и неоспоримо. Ясно, следовательно, и то, что в момент, когда презренный враг во имя насаждения всего варварского «нового порядка» стремится уничтожить нашу культуру, упоминание имени великих творцов, память о том, что они сделали для нашей дорогой родины, способны поднять силу нашего сопротивления на еще большую высоту.

Но возможно, наверное даже, что под действием великих событий нашего времени в настроении того героического духа, каким исполнен сейчас наш народ, нам откроются в этих творениях такие стороны, такие глубины, которых мы до этого в них еще не были в состоянии постигнуть. Так думали мы и, приступив еще раз, с новым вниманием, к изучению картин В. И. Сурикова, нашли в них во многих случаях раскрытие тех особенностей в характере русского народа, которые были развиты и укреплены в многовековом историческом его развитии и которые воплощаются сейчас в доблестных деяниях наших людей на фронте и в тылу, вызывая изумление всего мира и предвещая врагу конечное поражение.

Доблесть эта закалена в великих и тяжелых испытаниях прошлого — вот один из выводов, напрашивающихся после такого пересмотра творений Сурикова.

Народ, который оказался способным не только выдержать эти испытания, но и победить тех, кто ему противостоял, — воистину великий народ — второй вывод.

Суриков показал нам людей великой и страстной души и в характере этих людей отобразил типические черты наших предков. Воля этих деятелей была направлена на торжество народного дела, а жизнь посвящена ему до последнего дыхания. Следовательно, делаем отсюда третий вывод: та неслыханная доблесть, которая проявляется сейчас у нас, составляет сущность русского народа. Ясно — такой народ непобедим!

На этом остановимся. Вдумчивый читатель не нуждается в подсказывании и сам еще сумеет обрести в творениях Сурикова многое такое, что мы, может быть, недостаточно выпукло выделили, недостаточно высоко сумели оценить.

«Суриков поведал людям страшные были прошлого, — говорил другой, тоже большой мастер русской живописи, Михаил Васильевич Нестеров, — показал героев минувшего, представил человечеству в своих образах... душу своего народа. Как прекрасны эти образы. Как близки они нашему сердцу своей многогранностью, своими страстными порывами».

Современные деяния русского народа, позволяем мы себе дополнить этот отзыв, помогут нам понять то, что Нестерову — и не только ему — казалось загадочным в характере русского человека.

Душу великого нашего народа Суриков в картинах своих отображал и как один из совершеннейших мастеров живописи, и как поэт-мыслитель.

Если исключительные качества его живописного мастерства привлекали к себе внимание исследователей, то, увы, как раз другая, наиважнейшая особенность его гения была при этом как-то упущена. Сурикова до сих пор считали историческим живописцем, и так на самом деле и было, но есть в его созданиях и нечто другое, что волнует наше сердце и надолго запечатлевает в нем созданные им образы, — это поэзия.

Вот почему мы считали совершенно необходимым выдвинуть в наших очерках именно эту, до сих пор как бы забытую сторону его дарования. Возвышенная, героическая поэзия роднит его произведения с лучшими созданиями народного эпоса, указывает путь к великому всенародному искусству.

Каждая из картин Сурикова — это поэма, начертанная мудрой, суровой и широкой кистью, движимой непреодолимой верой в свой народ, огненно-страстной любовью к нему. Каждая из картин его изображает какое-либо из бурных событий

русской истории, каждая живописует характер русского народа с особенной стороны, освещает его особенным светом.

Красота и своеобразие суриковских образов бросаются в глаза с первого взгляда на его картины. Не трудно понять и действия, и взаимоотношения изображенных им людей, в особенности, если зритель хотя бы кратко знаком с историческим фактом, положенным художником в основу его произведения, но все это далеко не исчерпывает содержания последнего. Подо всем этим лежат драгоценные пласты дум великого патриота и волны мощных чувств, ищущие и находящие себе исход в сфере высоко поэтических образов.

Раскрыть внутреннее содержание каждой из его картин-поэм увлекательно, но трудно. Между тем, не сделав этого, мы вынуждены были бы оставаться, как это до сих пор обычно и делалось, в области поверхностного рассмотрения творений художника — истинное же величие их оказалось бы непостижимым.

Для того, чтобы понять как следует значение для нас творчества Сурикова, нужно было освоить его мысли, глубоко уходящие корнями своими в недра русской истории, и почувствовать великолепный взлет его поэтического воображения. Надо было увидеть в делах и людях нашего исторического прошлого предвестие современных деяний русского народа, а в современных деяниях — исполнение этого предвестия.

В этом главным образом и состояли те трудности, трудности не малые, какие нам пришлось превозмочь, работая над очерками.

Удалось ли нам разрешить поставленные перед собой задачи и, если удалось, то в какой мере, предстоит решить читателю.



*БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА*

## БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА

«Боярыня Морозова» — наиболее известная из картин Василия Ивановича Сурикова.

На человека, который впервые видит эту картину, она сначала производит впечатление чего-то необычайного, в жизни небывалого. И кажется, что в ней изображено нечто легендарное, сказочное.

Бросается в глаза одежда людей, многоцветная, узорчатая. Поражает и часть строения справа — по иконе судья, часовня, — оно узорами, «травками» расписано, по форме тоже точно бы какое-то невиданное. И вся толпа людей, в картине изображенная, плотная-плотная, тяжелая-тяжелая, тоже как бы в узор крупный сложена.

Будто по серо-голубому добротному домотканному шелку крупными, выпуклыми стежками разноцветными вышито и во многих местах золотом, серебром, а где и жемчугом изукрашено. Картина не малая — три с лишним метра в высоту и почти шесть в длину.

Цветовая симфония «Боярыни Морозовой» — не одно только наслаждение для глаз. «В ней для боя мысль одета» (Ш. Руставели). Чувствуем это. Волнуемся.

Казалось бы, что люди, живущие в чудесном, легендарном мире этой картины, счастливыми должны были бы быть, радостными.

Однако — нет, что-то тут не так. Не так, конечно...

Темное, тревожное пятно разрывает драгоценно-переливчатую ткань картины. Какое мощное, какое решающее! Набатом звучит оно.

Морозова! Это она темноперой, острокрылой птицей вклинивается в толпу.

Люди приведены в движение. Люди мнутяся.

Угрожающе вздвигнута ее тонкоперстная рука. Тяжкие оковы не могут пресечь ее взлета.

«Кидаешься ты на врага, как лев!» \*

\* Выражение протопопа Аввакума, учителя Морозовой.



*ГОЛОВА МОРОЗОВОЙ*  
*Деталь*

Страшна, грозна Морозова, грозна и пленительна вместе с тем. Подвигом своим пленительна, самоотвержением, презрением к смерти, любовью своей к народу пленительна, непреодолимой силой духа.

Клич Морозовой такие глубины в поэме Сурикова вскрывает, которые попервоначалу наше сознание не в состоянии измерить.

Точно сквозь богатое шитье суровая подоснова вдруг проглядывать начинает. И чем больше на картину смотрим, тем больше мы эту самую подоснову видим.

Наряду с тонко выточенными, нежно окрашенными лицами — лица с тяжелыми, жизнью взрытыми, непогодой опаленными чертами. Женщина красоты необыкновенной, до этого ни одним еще художником в мире не описанной, — как та, с правой стороны картины, с головой, благородно склоненной, в синюю тафту облаченная, в пышном платке головном оранжевом, — а бок о бок с ней, у ног ее чудовищно уродливое существо, потерявшее облик человеческий, в рубище нищенском.

Какое разительное противоречие!

Где пределы той пропасти, которой жизнь одних людей от других отделена бывает?

Какие силы нужны, чтобы эту разность превозмочь?

И люди ищут выхода. Снова и снова ищут правду, истину всенародную, землю, жизнь обетованную:

Где неизвестна зима, где всегда — весна,  
Где, не смолкая, ведут хороводы свои  
Жаворонки сладкогласные и соловьи,  
Где дожди подобны сладчайшей росе,  
Где неизвестна смерть, где бессмертны все.  
Где небеса в нетленной сияют красе,  
Где неизвестна старость, где молоды все,  
Благоуханная, сильных людей страна,  
Обетованная богатырей страна\*.

И победы одерживал народ на путях этих поисков, и поражения терпел от темных сил и вне и внутри себя, и падал, и ошибался, но снова и снова поднимался для новой борьбы. Про это во всех народных сказах сказывается, во всех народных поэмах поется. На этом пути в этой борьбе характер народа складывается и проявляются мощь и красота его душевные, силы его богатырские.

---

\* Из поэмы калмыцкого народа «Джангар».



*ПРИВЕРЖЕНЦЫ МОРОЗОВОЙ  
Деталь*

На этом-то пути, в поисках правды-истины и показаны люди в картинах Сурикова. Вплел он новую свою поэму в героический эпос русского народа, черпая краски из недр его, с палитры его преданий.

Характер народа. В понимании его Суриков обнаружил поразительную проникновенность. Картины его освещены изнутри и осмыслены волнением душ человеческих, напряженным биением сердца, явленными и сокровенными страстями. И в самом этом глубоком постижении внутреннего мира человека, в мудрой оценке внутренних побуждений, в понимании истории, если можно так выразиться, душ человеческих Суриков национален.

Всемирно известно, что наша русская культура отличается, прежде всего, своим гуманистическим, глубоко человеческим характером. Достаточно вспомнить Пушкина, Гоголя, Льва Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, чтобы слава эта целиком и полностью была оправдана. То же распространяется и на другие отрасли нашего художественного творчества — на русскую музыку, театральное действо, живопись.

С непревзойденной смелостью изучали русские художники глубину человеческих душ, не останавливаясь зачастую перед вскрытием самых жутких ее тайников. Только непреодолимое стремление добыть во что бы то ни стало правду-истину, какая бы она ни была, объясняет подобную безоглядную смелость в художниках.

Среди таких художников, таких знатоков человека Суриков бесспорно один из первых. Мы не знаем картин, где бы в таком разнообразии были очерчены характеры людей: Морозова с ее грозной страстью, с ее душевным восстанием; и тут же нищая старуха с печатью униженности и убожества на лице и во всем облике; девушка, едва пробудившаяся к сознательной жизни, испуганная и, может быть, навсегда смятая налетевшей бурей, и рядом другая, молодая, дивно красивая женщина, благоговейно, но бестрепетно склоняющаяся перед подвигом Морозовой, и третья, в полной решимости устремившаяся во след узницы; монахиня, в которой призыв Морозовой возродил долго сдерживаемый и, казалось бы, подавленный жар сердца, и старуха (в узорно расшитом платке), долго жившая, много видевшая, тяжело, что безвольно вздыхающая о своих и чужих грехах... Этим еще не исчерпываются характеры женщин, изображенных в картине.

Это только то, что наиболее бросается в глаза.

Женщины вообще составляют здесь подавляющее большинство, но и характеры мужчин разнообразно и сильно проявлены. Вот суховатая, с правильными чертами лица мужская

голова выглядывает непосредственно за испуганной девушкой. Строго сдвинуты брови. Острый ястребиный взгляд. Человек волевой. Человек действия, но действия, на хитром расчете основанного. Ближе к нам — человек, может быть, не менее суровый, но больше сердцем живущий и потому не менее женщин пораженный Морозовой, перед которой готов скинуть шапку. Еще ближе — странник, безымянная калика переходящая, с судорожно зажатой в руке клюкой. Лицо, искаженное внутренним борением. Потрясенный призывом узницы, он как бы подводит итоги тому, что видел, что пережил, что испытал и продумал на бесконечных российских дорогах и тропах, среди необозримых пространств родной страны, в недрах народного быта.

«Куда идти? За кем идти? Что есть истина?» Решит он этот вопрос и пойдет, пойдет на костер, на дыбу, на смерть. На пороге решения стоит.

И, наконец, ближе всех, справа, совсем перед нами — этот страшный юродивый, пригнутый к земле тяжким медным крестом...

Подвиг Морозовой и его не оставляет равнодушным. Взор его загорелся ответным огнем, но порыв этот только углубляет печать страдания на его лице и ниже пригибает его тело к земле.

На призыв ее отвечает он почти тем же движением руки. Но в то время, как Морозова — вся гнев, вся возмущение, вся взлет души пламенной, людей на борьбу призывающей, — его поднятая рука, как последнее прощание с подвижницей, как благословение ей, на муки и смерть воспринимается.

«Содержание дает поэту жизнь его народа» (Белинский). Это всегда знал, всегда помнил Суриков.

Обычно «Боярыню Морозову» объясняют, основываясь только на исторической справке и выдвигая исторический факт на передний план. Утверждается, что художник в картине показал, как выступление Морозовой разбивает окружающих ее на две враждебные стороны — на последователей ее, старообрядцев, и противников, никонианцев, представляющих церковную власть. Эта-то власть и ведет героиню на смерть. Так, мол, на самом деле и было, так и в картине показано.

Вон смотрите, говорят, направо от Морозовой — ее приверженцы, а налево — противники. И просто, как будто бы, и ясно. Но не слишком ли уж просто?

Группа людей, враждебных Морозовой, расположена слева, и здесь действительно занимает первенствующее положение, но только здесь. Окинув же взором всю картину в целом, мы должны будем признать, что, по отношению к массе остальных, эта группа обладает небольшой весомостью.

Но, возразят нам, и лицо Морозовой занимает ведь на холсте ничтожное пространство, однако, смотрите, каково его значение!

Характеристика противников Морозовой действительно дана художником очень остро, к тому же дана в разрезе с характеристикой остальных людей. Казалось бы, этого достаточно, чтобы рассматривать эту группу, как силу, обуславливающую идейную сущность картины, как силу, коренным образом действенную в развернутой трагедии. Оказывается, — не так. Настроение, каким исполнены люди, окружающие Морозову, настолько подавляет язвительно-бахвальную циническую насмешку ее недругов, что значение их на весах нашего впечатления оказывается до крайности ограниченным. За Морозовой, по силе выражения, по глубине характеристики, по роли, которую она играет в картине, остается, вне сомнения, первое место, второе, почти равноценное, — за остальной массой людей и только третьестепенное может быть уделено ее врагам.

Самое важное заключается не столько в борьбе Морозовой с ее врагами, сколько, как это ни странно покажется на первый взгляд, в ее «борьбе» с людьми, ей сочувствующими или готовыми сочувствовать, в стремлении вызвать их на протест, увлечь их за собой.

Все видят и многих удивляло, что на грозно-страстный призыв Морозовой окружающая ее и сочувствующая ей масса людей не отвечает с той силой, с той откровенностью, с тем убеждением, которые, казалось бы, мы вправе были ожидать. Это вменялось даже в вину художнику.

Яростное и бесстрашное выступление Морозовой против церковной и государственной власти — несомненно нечто поразительное, в особенности, если мы вспомним, в какой бесправности и замкнутости пребывала женщина в древней Руси.

Мы сейчас просто даже не можем себе как следует представить, какой стыд и позор должна была она превозмочь, через какие священные по тому времени установления переступить, какие преграды разрушить для того, чтобы выступить всенародно и разбудить людей набатным своим призывом, — она, Феодосия Прокофьевна Морозова, жена брата всеильного временщика при царе Алексее Михайловиче, дочь «домашнего человека» царя — окольничьего Прокофия Сокольникова!

Естественно, что это ее выступление побуждает преклонять перед ней голову не только тех, кто ее окружает в картине, не только самого создавшего этот образ художника, но и нас, отдаленных от нее почти тремя столетиями.

Выступила она не за себя, не за свой род, не за близких своих, а за весь русский народ, — так она, по крайней мере,



думала. И эта мысль вдохновляла ее. С этой мыслью взывала она к окружающим. Эта мысль поддерживала мужество «доблестной и изящной боярыни Феодосии Прокопьевны» на дыбе; с этой мыслью, наконец, не изменив себе, она умерла в темнице.

Трагическое содержание «Боярыни Морозовой» чувствует каждый, кто видит эту картину, но понять, охватить ее сущность сознанием не так-то легко. В ней есть противоречие, для разъяснения которого требуется довольно сложная работа размышления и надлежащая доля знания далекого прошлого.

Понять эту поэму Сурикова — значит объяснить себе, почему сравнительно не такой уж значительный исторический эпизод здесь поднят до высоты того героического пафоса, каким отличаются народные поэмы, а личная трагедия Морозовой воспринята и воспета Суриковым, как трагедия русского народа.

Как удалось Сурикову убедить нас своей картиной в том, что подвиг Морозовой содействовал в какой-то мере освобождению русского народа от тьмы средневековья, когда мы, наоборот, склонны считать — и люди исторической науки поддержат нас в этом — ее борьбу чистейшим выражением этого средневековья?

Так прежде всего поставим вопрос.

Ошибка боярыни Морозовой? Вспомним аналогичные ошибки других героев трагедий. Ошибку Отелло, например, который, поддавшись клеветническим наветам мстительного Яго, обратил счастье своей жизни в ужас и преступление. Или — ошибку короля Лира, пренебрегшего чистой, бескорыстной любовью своей дочери Корделии, ввергнувшего, благодаря этому, государство в кровопролитные распри и кончившего жизнь свою безумием. Разве Отелло от совершения своей роковой ошибки стал в наших глазах менее благородным или Лир — менее величавым?

Всякая трагедия построена на неизбежности поступков героя. Ошибки Отелло и Лира были неизбежны. Они были закономерно обусловлены характером их собственных страстей, воспитанных предыдущей их жизнью и доведенных до крайнего, до сверхразумного напряжения тем окружением, той средой, в которой они живут и действуют в тот момент, когда мы их застаем. В закономерном развитии этих страстей, приводящих героев, в конечном счете, к их ошибке и гибели, и сказывается, прежде всего, искусство поэтов-трагиков.

Но этого еще мало. Это еще не делает трагедию. С той же закономерностью, с какой поэт обуславливает ошибку и гибель героев, он доказывает нам одновременно и возмож-

ность, неизбежность даже их победы, хотя бы и при других, воображаемых условиях. Это доказательство и есть венец классической трагедии. В этом и состоит ее великое воспитательное действие на общество. На трагических ошибках мы учимся. Трагическая гибель героев спасает нас. Их трагическое поражение открывает перед нами возможность нашей победы. Их несчастье нам сулит счастье. Отсюда то оптимистическое настроение, какое мы, в конечном счете, испытываем от восприятия трагического образа в музыке, в поэзии, в живописи.

Так Шекспир показывает нам презренного в глазах венецианской аристократии мавра, Отелло, в качестве доблестного полководца, спасающего Венецию. Отелло — человек блистательного ума, искренности, благородства и правды, противоречащих лукавству, умственной ограниченности и кастовой условности венецианской знати. Отелло чистой и возвышенной любовью своей овладел сердцем Дездемоны, славой и доблестью своих подвигов завоевал беспримерную ее преданность.

И когда мы видим всю эту душевную красоту Отелло, когда перед нами раскрываются его высокие добродетели, мы отказываемся верить, что они могут согнуться вместе с его падением и смертью. Наоборот, мы и в себе начинаем чувствовать их расцвет и сами в борьбе со злом готовы стать последователями героя и мстителями за него.

Мы не сравниваем здесь и не сопоставляем непосредственно трагедию Сурикова с трагедией Шекспира, но только вспоминаем классические образцы трагедийного действия для того, чтобы лучше уразуметь те чувства, которые испытываем от лицезрения картины Сурикова. Ведь несомненно, что воздействие художественного образа, какое мы переживаем от его творений, в той или другой степени родственно тому, какое воспринимаем от лучших созданий поэтов-трагиков.

Начнем с общей характеристики Морозовой.

«История ее жизни и борьбы... стала известною Сурикову еще во времена его детства, по рассказам тетки художника Ольги Матвеевны Дурандиной, в красноярском доме которого Суриков жил в школьные свои годы. Источники этих рассказов нам неизвестны...» \* Позднее, уже обдумывая свою картину, художник пользовался некоторыми из старинных рассказов сказаний. В дорожном альбоме, который у него был во время его поездки за границу в 1883 году, есть запись: «Статья Тихонравова Н. С. «Русский вестник», 1865. Сен-

---

\* В. Никольский. Творческие процессы В. И. Сурикова. Всекохудожник, 1934.

тябрь. Забелина. Домашний быт русских цариц. 105 стр. Про боярыню Морозову».

В этих статьях и были приведены сказания про Морозову.

Одно из них называется «Сказание отчасти о доблестной и изящной боярыне Феодосии Прокофьевне, во иноцех Феодоре, по тезоименитству земные славы Морозовой, о единокровной ее княгине Евдокии и о союзнице их Марии».

Сквозь обычную для такого рода религиозных житий риторику открываем здесь живые черты необыкновенно мужественного, самоотверженного и страстного человека, просто изумительные, если подумать, что они проявлялись в условиях древне-московской жизни.

С места уже, так сказать, чувствуется, что характер и воззрения Феодосии Прокофьевны неизбежно должны были ее привести к самому резкому столкновению с окружающей ее действительностью. Причем столкновение это могло разрешиться только катастрофически.

Если б ее противникам удалось как-нибудь утаить ее отступничество от государственной церкви, замкнуть его в среде придворных интриг или представить это отступничество, как не заслуживающее особого внимания,— так, между прочим, и пытался поступить патриарх, уговаривая «тишайшего» царя Алексея Михайловича простить Морозову и ее сестру Евдокию Урусову, поскольку это «женское их дело, много они смыслят»,— самобытность ее характера не вышла бы за границы личной ее биографии, личной ее драмы. Но это не удалось. Не удалось, прежде всего, потому, что Морозова заботилась не только о личном спасении своей души, но почитала себя призванной выступать во имя спасения народа. Во время пытки, на дыбе, она воскликнула: «Вот что для меня велико и поистине дивно: если сподоблюсь сожжения в срубе на Болоте. Это мне преславно, ибо этой чести никогда еще не испытала!»

На Болоте, в присутствии московского населения, казнили государственных преступников. Здесь, в том же 1671 году, когда власти «переубеждали» Феодосию Прокофьевну, был казнен Степан Разин, а сто лет спустя — Емельян Пугачев. Все, кстати сказать, герои творческой думы Сурикова. Если даже считать, что восклицание это было приписано Морозовой составителем ее жития, то фактом остается то, что правительство все ж таки не дерзнуло предать ее казни на людях, а предпочло заточить в тайне, в земляной тюрьме Боровского монастыря, под Москвой, где она и умерла (1675 г.).

Крутость характера Морозовой пришлось испытать не только ее противникам и мучителям, но и друзьям и соратникам.

Даже из тех скудных данных, какие сохранились в исторических документах, становится ясным, что в Морозовой перед нами раскрывается женский характер, резко отличный от домостроевского идеала женщины-рабыни, в тереме воспитанной, в теремных заботах замкнутой; от того идеала, по которому «жены мужей своих вопрошают о всяком благочинии како душу спасти, Богу и мужу угодити и дом добре стрити и во всем покоряться»\*. Нет такого благочиния в Морозовой, и «во всем покоряться» тоже ей вовсе не свойственно.

Появление таких самостоятельных и властных женщин на поприще социальной жизни древней Руси мы склонны рассматривать как плод изменений, произошедших в нравах и обычаях, во время и после периода крестьянских войн, поколебавших домостроевские заветы. Вопрос подлежит еще более внимательному рассмотрению историков, но и боярыня Морозова, как позднее царевна Софья, сестра Петра Первого, и некая «старлица» Алена, взятая в плен царскими войсками в числе приверженцев Степана Разина, которая воевала и войско себе собирала, свидетельствуют о том, что теремной тип в предпетровское время, по крайней мере, был не единственным, но восполнялся, а может быть, и вытеснялся более действенным и освободолюбивым женским характером.

Не то нас удивляет, что Суриков нашел этот тип и полюбил его,— он настолько ярок, своеобразен и неожидан, что, естественно, волнует воображение поэта, но то, прежде всего, что художник сумел понять его место в истории народа.

Противопоставив в картине этот тип в лице Морозовой массе женщин-смирениц, художник подчеркнул его передовую роль в наиболее косной, скованной среде древней Руси.

К чему призывала и за что боролась Феодосья Прокофьевна — это вопрос другой, но уже одно то, что она боролась, и боролась страстно, и что борьба ее велась открыто, на людях, со всей возможной откровенностью, и великий пафос ее был направлен на то, чтобы захватить, увлечь за собой народную массу, это уже нечто невиданное и неслыханное в тогдашней действительности. Боролась она за старую веру, но то, как она боролась, катастрофически потрясало, помимо ее воли и сознания, те устои, на которых издревле зиждилось положение женщины в средневековье.

Наивысшее напряжение этой человеческой души изображено Суриковым так естественно, так жизненно, что не верится, чтобы образ Морозовой был им создан только по воображе-

Идеальный тип такой женщины-смиреницы Ульяны Устиновны Осорьбиной описан, например, известным историком В. Ключевским в его очерке «Добрые люди древней Руси».

нию, путем одного только гениального угадывания. Нам представляется возможным, необходимым даже в этом случае наблюдение с его стороны каких-то происшествий в реальной жизни, в которых подобное напряжение было бы пережито человеком на глазах самого художника.

Прямых указаний в документальных данных о Сурикове на то нет, но косвенные — имеются. Вот хотя бы одно из них, по обстановке и смыслу наводящее на трагическое действие картины: «...я видел, как поляка казнили — Флерковского», — вспоминал Василий Иванович из своей юности, прожитой в Сибири. «Он во время переключки ножом офицера пырнул. Военное время было. Его приговорили. Мы, мальчишки, за толпой бежали» (так в картине бегут мальчишки за санками Морозовой. — Н. Щ.). «Он бледный вышел. Все кричал: «Делайте то же, что я сделал».

Возглас этот, произнесенный в предсмертный час, своим крайним напряжением и бунтарским энтузиазмом точно бы в какой-то мере созвучен возгласу Морозовой. Ведь и обращение Феодосии Прокофьевны к окружающим также истолковывается прежде всего как: «Делайте то, что я делаю!»

Факт, как бы то ни было, что Суриков видел собственными глазами действия, более или менее близкие к тому, что потом изобразил\*. Но можно и нужно подойти к вопросу и еще с одной стороны, со стороны тех интересов, какие господствовали в русском обществе, когда Суриков создавал свою картину. Можно попытаться нащупать воздействие на него этих интересов.

Обращает на себя внимание, что с шестидесятых годов прошлого века образ женщины занял особенно значительное место не только в литературе, но и в русской живописи. Причем интерес этот был обусловлен у художников тем, что

---

\* Воспоминания Сурикова, записанные с его слов М. Волошиным, вообще, если к ним приглядеться как следует, носят в основном прикладной характер. Это значит следующее: Суриков знал, что М. Волошина интересует не личная его жизнь сама по себе, а только то, что связано с историей творчества, поэтому художник и вспоминал те случаи из своего прошлого, какие способны были осветить так или иначе процесс создания картин. Делал он это очень искусно. Для истории картин эти воспоминания дают довольно много, а для личной жизни — мало. Мы считаем правильным поэтому, ознакомившись с теми или другими данными этих воспоминаний, тут же задать себе вопрос: какую именно из своих картин художник здесь имел в виду, сообщая этот факт? Ответ, как правило, находится довольно легко. Так и воспоминание о Флерковском нам кажется не случайным. Другое же воспоминание о казни настолько связано с картиной «Утро стрелецкой казни» даже в деталях, что это прямо бросается в глаза, хотя о картине сам Суриков, описывая совершенно казни, не говорит.

женский вопрос тогда выдвинулся в передовых радикально настроенных кругах русского общества. Вопрос этот одновременно сплетался с вопросом о революционном преобразовании всего общества. Особенно ясно такое отношение к судьбам русской женщины было обосновано в известном романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»

Но не только литература, сама действительность давала художнику многочисленные примеры выступлений русской женщины на общественном, даже революционном поприще.

Мы вовсе не хотим сказать, что Суриков в Морозовой сознательно намеревался изобразить революционного борца. Для этого у нас нет данных. Мы отмечаем только, что в период создания картины общественная атмосфера была такова, что, независимо даже от его воли и намерений, направляла его внимание в сторону определенных общественных проблем, одной из которых была проблема женского равноправия. Конкретные факты тогдашней русской действительности, хотя бы известные политические процессы (например, процесс пятидесяти), убеждали его в реальности существования у женщин такой огромной силы воли и безграничной преданности радикальным устремлениям общества, такого мощного агитационного пламени и безграничного презрения к мирским благам, какие со всей справедливостью заслуживали наименования героических\*. Тем более, что для восприятия этих фактов у Сурикова уже была известная подготовка. Позднейшие впечатления, получаемые им от жизни в пору возмужалости его таланта, наслаивались на почву, уже взрыхленную впечатлениями юности.

Биографические данные о Сурикове указывают, например, на его знакомство с ссыльными декабристами, и, во всяком случае, он должен был хорошо знать все, что тогда про них рассказывалось на месте их ссылки в Сибири.

«Мать моя декабристов видела,— вспоминал он,— Бобринцева-Пушкина и Давыдова. Она всегда в старый собор ездила причащаться; они впереди всех 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-Буташевича на улице видел».

Если уже такие детали, какие здесь отмечены, Сурикову

---

\* Напомним, что аналогичный интерес к выступлению современной ему женщины на общественном поприще проявил и И. Е. Репин. Известно, например, что место ссыльного в его картине «Не ждали» на одном из вариантов произведения отдано художником молодой девушке, курсистке.

запомнились, то тем более, надо полагать, знал он в живой передаче очевидцев подвижническую жизнь некоторых женщин из круга декабристов, хотя бы, например, мужественный подвиг знаменитой Марии Волконской. Нельзя не отметить к тому же, что и женат был сам Василий Иванович на дочери декабриста Свистунова.

В своем понимании образа Морозовой Суриков следовал одной из национальных традиций русского искусства, традиции, замечательной главным образом тем, что русские классические писатели, музыканты, драматурги и живописцы всегда и всюду подчеркивали право женщины на равноценное с мужчиной положение в обществе и никогда не выдвигали эротическую сторону в отношении к женщине на первый план, никогда не объясняли поведение героини только романическими или преимущественно романическими мотивами. Русская реалистическая живопись прошлого века, за исключением, может быть, только немногих художников, отличалась поразительной в этом смысле чистотой нравов и глубокой человечностью.

Суриков не только следовал этой благородной традиции, но и поднял ее своей «Боярыней Морозовой» на еще большую высоту. В национальную галерею всемирно прославленных женских образов, созданных русскими классическими писателями и художниками, его боярыня вошла, как наиболее ясно выраженный тип воинствующей женщины, то есть такой, какой Феодосья Прокофьевна и была в исторической действительности.

Теперь — в заключение — снова о трагической «ошибке» Морозовой.

Возникает вопрос, который нельзя обойти: в каком именно направлении развивается трагическое действие в картине или, иначе сказать, за что боролась и погибла героиня поэмы Сурикова?

Нельзя обойти патетический жест Морозовой, ее высоко вздегую над народом руку, потому что, во-первых, в нем сосредоточено, выражено душевное напряжение Морозовой, и, во-вторых, потому, что этот жест есть слово ее, обращенное к народу и к нам, зрителям; наконец последнее, — потому что жест этот композиционно, то есть в самом построении картины, занимает важнейшее место, является, как говорится, ключом композиции.

Что же означает эта поднятая рука? То, о чем мы уже говорили: призыв к народу верить так, как верит героиня, твердо исповедовать то, что она исповедует.

Откуда мы все это заключаем? — Из двуперстного сложе-

ния ее руки, поскольку такое сложение, как известно, является религиозным символом старообрядчества. В противность этому, символом так называемого православного вероисповедания, с которым боролись старообрядцы, служит не двуперстное, а трехперстное сложение.

По этому символическому жесту Морозовой судя, мы можем заключить, что трагедия ее разыгрывается в границах церковной распри XVII века. В лице ее мы, значит, видим хранителя и знатока богословской премудрости того времени.

«Особый характер придало начальному старообрядческому движению то обстоятельство, что это движение шло из городов и монастырей, тогдашних центров книжного образования. Сельское население оставалось спокойно и даже равнодушно к никоновским новшествам, пока среди него не появлялся из соседнего города или монастыря проповедник, который, подняв руку с двуперстно сложенным крестным знаменем, принимался убеждать (как это делает и Морозова в картине.— Н. Щ.) сельских простецов, чтобы они непоколебимо стояли за древлецерковное благочестие против новин Никона патриарха предтечи антихристового. Обыкновенно это были монахи, церковнослужители, нередко купцы, реже приказные,— все начетчики, которые, хорошо затвердив подходящие тексты и аргументы, повторяли их пред собравшейся толпой, пленяя ее в послушание своей вере не столько книжною ученостью и аргументацией, сколько настойчивым тоном непреклонного верования, признаками подвижнического отречения от земных благ...» (Ключевский).

Это описание настолько близко к тому, что изображено Суриковым, что, кажется, либо историк имел, если не прямо перед собой, то в памяти «Боярыню Морозову», либо художник — текст историка.

Позднее, когда правительство «тишайшего» царя стало жечь раскольников, они, «ведомые за город на сожжение среди многолюдной толпы плачущих зрителей, высоко подняв руку с двуперстным крестным знаменем, громко восклицали: за сие благочестие стражду, за древлецерковное православие умираю и вас, благочестивые, молю крепко стоять в древнем благочестии». Это и есть доподлинный возглас и жест Морозовой.

Но если в описании этого исторического явления есть большее соответствие между историком и художником, то одновременно не следует упускать из виду и различия, существующие в их отношении к самой сущности раскольниковского движения.

Многие историки склонны были объяснять воздействие



ДЕВУШКА СО СКРЕЩЕННЫМИ НА ГРУДИ РУКАМИ  
Этюд

раскольнических проповедников на массы только невежеством народа. Сельское население, «простецы», оставалось будто бы спокойным, пока его не поднимали своей проповедью старообрядческие агитаторы. Иначе смотрит на дело Суриков. Среди народа, окружающего Морозову, кроме наивных зевак, мальчишек, нет простецов, которым начетчики беспрепятственно могли бы морочить голову.

Кого ни возьмите из этой взволнованной толпы, перед вами или человек большого жизненного опыта — старые женщины, или железной силы воли, преданный делу народа, — странник с клюкой, или характер, испытанный в горнилах пламенных страстей — монахиня с бледным лицом, или благородный образ чистой, глубокой и гордой души — красивая женщина со склоненной головой, или лицо, исполненное энергии и проницательного ума, как, например, мужчина, выглядывающий из-за плеча горестно задумавшейся старухи в узорном платке. Вся же масса в целом и каждый человек из этой массы в отдельности оставляют в нас впечатление необычайно высокого нравственного и умственного уровня, на котором они находятся. В этой идеальной, так сказать, трактовке окружения Морозовой художник, может быть, даже несколько односторонен, но дань любви и уважения к своему народу выражена с большой красотой, искренно и убедительно. В конце концов нельзя забывать, что перед нами не только повествование исторического живописца, но творение поэта, что создана картина не только умом, трезво и пытливо проникавшим в даль исторической деятельности, но и горячим сердцем, но и воображением патриота, мечтающего о славном, о прекрасном будущем своей родины, когда все эти герои обретут, наконец, то счастье, какого они в высшей степени достойны, но за которое, пока что, они только еще борются.

Для того, чтобы современную ему старообрядческую начетчицу обратить в боярыню Морозову, или торговца огурцами, пьяницу с толкучки — в юродивого, как, по его собственным словам, в данном случае, сделал художник \*, нужно было обладать способностью на основе реальной действительности творить поэтический образ. Обладая этим даром в полной мере, Суриков создал ряд замечательных типов русских людей, из которых каждый заслуживает отдельного монографического изучения, каждый способен раскрыть нам ту или другую сторону, черту в характере русского народа. Каждый в отдельности — это индивидуальный образ, со своей собственной историей жизни, со своими самобытными свойствами характе-

---

Такой человек позировал Сурикову для образа юродивого.

ра, со своим социальным положением, но взятые все вместе в целом — это русский народ с его жизнью, его борьбой, его скорбями и радостями, надеждами и устремлениями.

Характеристика этих людей была дана художником в столь сильных и возвышенных чертах, что он затруднялся даже в написании главной героини, которая должна была здесь первенствовать.

«...Я на картине сперва толпу написал, а ее после, — говорил Василий Иванович. — 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». Мелко, разумеется, не по величине, а по значительности выражения.

Трудно, невозможно даже себе представить, чтобы все великое волнение душ этой столь возвышенно характеризованной массы людей было представлено Суриковым только для того, чтобы рассказать нам о тех спорах, какие происходили среди русских церковников семнадцатого века по поводу того, как надо складывать пальцы для крестного знамени, как писать имя Иисус, как говорить в пасхальном тропаре — «беша» или «был еси».

Нет, — чем более мы вглядываемся в этих людей, тем тверже в нас складывается убеждение в том, что дело тут идет о самом важном, всеобщем и решающем, что только может волновать человека. Дело идет о смысле жизни. О смысле жизни каждого из них в отдельности и всех их вместе взятых.

Жест Морозовой, ее поднятая рука с двуперстным сложением — несомненно жест церковный. Он знаменует, что она выступает против существующего церковного авторитета. Это ясно. Но в тот век, когда происходило событие, изображенное в картине, вся жизнь, все моральные установления, вся оценка поведения людей, все правила человеческого общежития в той или другой мере определялись на Руси именно этим авторитетом. Следовательно, Феодосья Прокофьевна, поднимая народ против него, невольно — хотела ли она этого или не хотела, все равно, — колебала идейные устои древнерусской жизни. А это не могло не вызвать, и действительно вызвало, — история подтверждает это — глубокое и длительное волнение в недрах народных масс.

Мы в нашем очерке не можем, конечно, погрузиться в рассмотрение роли раскола в русской истории. Это дело специалистов. Да и сам Суриков не мог посвятить себя изучению этого вопроса. Напомним, однако, что уже первые главари раскола нападали не только на патриарха Никона и его при-

спешников, но и на высший государственный авторитет в лице самого царя Алексея Михайловича.

«Накудесил много горюн в жизни сей,— писал про него Аввакум,— яко козел скача по холмам, ветры гоня, облетая по аэру, яко пернат, ища стан святых, како бы их поглотити и во ад с собою свести».

Представим себе Морозову, произносящую во всеуслышание нечто подобное — недаром она была ученицей и соратницей Аввакума,— и мы поймем то потрясающее впечатление, какое ее выступление должно было произвести на окружающих. К тому же всё это происходило в очень и очень неспокойное время — в период борьбы московского правительства с огромным мятежом, поднятым Степаном Разиным.

«Здесь недавно отрубили головы разным лицам низкого звания за то, что они намеревались итти служить к мятежнику», — писал нидерландский посланник в России в том же 1670 году. Как видим, Разин имел приверженцев в Москве. В самой Москве было тревожно.

Кстати сказать, работая над картиной «Боярыня Морозова», Суриков уже замыслил написать Разина.

Окинув взором всю основную линию, по которой разворачивалось творчество художника,— бунт стрельцов при Петре Первом, «бунт» Морозовой, красноярский мятеж, Разин, Пугачев,— мы поймем, во-первых, что все эти, частью завершённые, частью в эскизах оставшиеся, замыслы его в общем объединены народно-бунтарским характером и, во-вторых, что «Боярыня Морозова», то есть движение раскольников, понято художником, как своеобразное проявление недовольства народа своим кабальным положением, как «бунт» в религиозной форме.

Итак, раскрыв характер Феодосьи Прокофьевны, художник в особенностях этого характера предугадал возможность, точнее сказать, неизбежность ее столкновения с окружающей действительностью. Завязка трагедии дана в психологии героини.

Очертив чрезвычайно выпукло в обстановке и в облике окружающих ее людей,— вид улицы древней Москвы и затем такие типы, как, например, юродивый, странник, татарин и др.,— художник дал представление об историческом моменте, когда происходит действие. Напомнил нам в людях и в вещах русскую старину XVII века. Мятежное выступление самой героини, совершающееся всенародно, и взволнованный отзыв на него окружающих заставили нас почувствовать дух эпохи, которую историки вообще называют эпохой мятежей в древней Руси, временем Разина.

Однако не наступило еще тогда время, когда народ мог

бы сбросить сковывающие его колодки: Неясно еще ему, где и в чем истина. Попытка Морозовой побороть авторитет господствующей церкви, как высшего нравственного авторитета людей ее времени, смущает, глубоко волнует души людские, многих ужасает даже, но полной уверенности, убежденности в ее правоте в народе нет.

Героиню окружают люди, готовые подняться на ее зов — сам зов этот выражает всенародный горький опыт, накопленный в недрах масс, но люди колеблются и мнутя в тяжелых сомнениях. Они готовы развернуть для этого великого дела и напрячь до последнего предела свои силы, но, увы, еще не знают и знать не могут, где «благоуханная, сильных людей страна, обетованная богатырей страна».

Не знала этого, в конечном счете, и сама Морозова. Не знает и знать не может, хотя думает, что знает. Не постигает и не может постичь она своей ошибки, потому что объективные силы истории не за нее. Потому что выступление народных борцов того времени было стихийным и народу еще предстояло пройти долгий путь испытаний для того, чтобы стихийный подъем на борьбу с материальным и духовным угнетением сменился организованным революционным действием, увенчавшим народ конечной его победой.

Место рока, вершащего действием в античной трагедии, здесь, в картине, в трагедии, созданной Суриковым, заступила сила исторической обусловленности.

Подъем душевных сил, расширение взгляда на мир, гордость величием этой борьбы, какую ведет человек, какую вели наши предки за торжество истины, красота подвига человека на этом тернистом пути — вот что мы переживаем при виде картины Сурикова.

Вот это-то развертывание простора для действия человеческой воли, руководимой созидательной силой разума, это облагораживание страстей наших, это испытание мужества нашего в горниле идейной борьбы, вдохновляемой стремлением к благу человечества, это глубочайшее убеждение в конечной победе истины и есть то самое ценное, что дают нам классические трагедии, созданные гением великих поэтов, великих художников.

К числу этих очищающих нашу душу и поднимающих наше мужество творений принадлежит и «Боярыня Морозова».



*УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ*

## УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ

«Утро стрелецкой казни» написано Суриковым раньше «Боярыни Морозовой». Создание этих картин отделено друг от друга шестью годами. «Утро стрелецкой казни» было закончено художником в 1881 году, а «Боярыня Морозова» — в 1887 году.

«Утро стрелецкой казни» — первая из картин, в которой ярко и полноценно проявилось своеобразие творческой думы, творческого воображения, а также своеобразные основы самого живописного мастерства Сурикова.

Однако изображенное в картине событие в действительности, как об этом говорит история, случилось позже выступления Морозовой. Последнее относится к семидесятым годам семнадцатого века, а казнь стрельцов произошла в 1698 году.

«Утро стрелецкой казни» — заключение, эпилог к поэме «Боярыни Морозовой». Их связывает одна и та же мысль художника, в них проявлено одно и то же стремление его — выразить в картине историю народных движений.

Кстати сказать, если завершение картин отделено, как мы только что отмечали, друг от друга довольно значительным сроком, шестью годами, то задумана была последняя из них — «Боярыня Морозова» — тогда, когда Суриков еще работал над первой. Первоначальный эскиз к «Боярыне Морозовой» сделан художником в 1881 году, но существует лист из его альбома с карандашным наброском к этой же картине, отмеченный 1879 годом, то есть тем временем, когда он еще писал «Утро стрелецкой казни».

И в большом, и в малом, во всем, что окружало его, и людях, и в обстановке, в быту, и в самой природе искал Суриков отображения народного характера, народного волнения, народной борьбы, и именно в отображении своего национального, русского видел великую красоту.

«Главное, я красоту любил. Во всем красоту». И красота, которую он видел, всегда и во всем искал и, как никто, находить умел, была не отвлеченная, не из образцов, какие уже художниками до того созданы были, выведенная, а прямо из

жизни русской взята, силой, волей народной дышащая, народной думой осмысленная.

«Женские лица русские я очень любил, непопорченные ничем, нетронутые», — говорил он, показывая голову девушки с сильным скуластым лицом.

«Вот посмотрите на этот этюд. Вот царевна Софья, 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».

«Мужские-то лица поскольку раз я перерисовывал. Размах, удаль мне нравились. Каждого лица хотел смысл постичь. Мальчиком еще, помню, в лица все вглядывался — думал: почему это так красиво? Знаете, что значит симпатичнее лицо? Это то, где черты сгармонизованы. Пусть нос курносый, пусть скулы, — а все сгармонизовано. Это вот и есть то, что греки дали — сущность красоты. Греческую красоту можно и в осяжке найти».

Но, прежде всего, свидетельствуют его картины, нашел он красоту русскую.

Как бы кратко и сжато ни было это высказывание, в нем разъяснено очень многое и чрезвычайно важное для понимания творений художника.

Прежде всего, задумаемся, что, собственно говоря, значит: красота — это, когда все сгармонизовано? На основе чего, во имя чего сгармонизовано? На словах Суриков как будто бы и не дал прямого ответа на этот вопрос, но каждый, видевший его картины, может получить этот ответ от них самих.

Сгармонизовать в данном случае — значит привести в художественном образе к определенному единству те противоречия, которые художник усматривает в окружающей его действительности. Это прежде всего. Но этим еще не все сказано.

Привести к единству, предусматривая в той же действительности, в данном случае в русской действительности, живые, плодотворные силы, которые в ней заложены, — вот что значит сгармонизовать все черты в художественном произведении. Вот на основе чего сгармонизованы творения Сурикова. Вот на основе чего создана великая красота суриковская. Вот какую красоту искал он и находил.

И когда Суриков говорил: «Женские лица русские я очень любил, непопорченные ничем, нетронутые» — это значит — лица, черты которых не были измельчены, не были искажены мелкими страстями, узким эгоизмом, себялюбием, воздействием житейских дрязг. Лица он любил женские, русские, в

которых виделась вера в жизнь, вера в конечное торжество правды, черты лица он любил, которые говорили о сильной воле человека, способной превозмочь обывательскую ограниченность, захлестывающую многое множество людей.

Замечательно это его: «Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать...», то есть красота, подобная огненной страсти Морозовой, досказал художник в картине.

А в мужских лицах... «удаль мне нравилась». Удадь, иначе сказать, отвага, напряженная до предела сила людей, вытекающая из безграничной уверенности в том, что источник этой силы неисчерпаем, потому что идет из народной почвы. Удадь эта не имеет, конечно, ничего общего с бесшабашностью. В час великого испытания, когда народ переживает несказанные муки в борьбе с врагами, когда, казалось бы, подходит к краю гибели, эта сила, заложенная в нем, проявляясь в неожиданных, негаданных формах, возрождает его к новой жизни, к новой борьбе.

В «Боярыне Морозовой» мы видим тип русской женской красоты, как ее понимал Суриков, характер русской женщины, в «Утре стрелецкой казни» — характер мужской.

Здесь мы встречаемся с той удалью, какую художник особенно ценил в мужском характере. В картине «Утро стрелецкой казни» она чувствуется в остро своеобразном трагическом преломлении. Сам Суриков это засвидетельствовал.

Во время совершения казни мятежных стрельцов, говорил он, царь Петр тут же между ними ходил. Один из стрельцов ему у плахи сказал: «Отодвинься-ка, царь, — здесь мое место». И сейчас же прямо за этими самыми словами следует: «Я все народ себе представлял, как он волнуется», «Подобно шуму вод многих». Удалое предсмертное слово стрельца дошло до художника именно из этого «шума вод многих» и запомнилось ему и было особенно значительно и ценно для него, как одно из ярких проявлений народного мужества.

Иначе, в другом виде эта удадь выражена в картинах, написанных потом, — в «Покорении Сибири Ермаком» и в «Переходе Суворова через Альпы».

С точки зрения понимания народной красоты гармонизировал Суриков и то, что окружало человека, место и обстановку его действия — жемчужно-цветную русскую зиму, узорчатые одежды женщин, какие мы видим в «Боярыне Морозовой», и те памятники у стен древнего московского Кремля, какие были свидетелями, можно сказать, участниками, трагедии стрелецкой казни.

«Я в Петербурге еще решил «Стрельцов» писать, — вспо-



ЧЕРНОБОРОДЫЙ СТРЕЛЕЦ  
*Леталъ*

минал Суриков.— Задумал я их, еще когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал»\*.

«Я на памятники, как на живых людей, смотрел,— расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали,— вы свидетели». Только они не словами говорят...

В Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: все он мне кровавым казался. Эту я с него писал... А дуги-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 немощная 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... Всюду красоту любил. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая красота: в копыльках, в вязах, в самоотводах. А в изгибах полозьев, как они колыхаются 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!..»

И так все в творениях у Сурикова: с одной стороны, юродивый, с его непотворением злу, и тут же пламенный образ Морозовой; собор Василия Блаженного на Красной площади, который художнику кровавым казался, и Лобное место рядом, место казни; и «красоту Москвы увидал», а рядом «грязь черная, серебром блестит». И вот «среди всех драм, что я писал», среди трагедий, созданных, лучше сказать, воссозданных Суриковым, всегдашний, неиссякаемый ключ жизни бьет. Живая вода народных сказов, просачиваясь через все преграды, разбивая все препятствия, пронизывает все эти трагедии, то уходя в почву, то сверкая на ее поверхности, бурлит и шумит в своем непреодолимом извечном стремлении вперед, вперед, всегда вперед, туда, туда, в светлую даль, где

Благоуханная, сильных людей страна,  
Обетованная богатырей страна.

В «живой воде» народной жизни, которой напоены все творения Сурикова, и заключена их красота, их сущность, их великое значение. За это, прежде всего, мы чтим и славим его, как великого поэта-живописца.

\* В Москву приехал Суриков после окончания Академии художеств в Петербурге (1875 г.), но побывал он в Москве еще раньше, когда ехал учиться в Петербург (1869 г.).

Подходя с этими мыслями к рассмотрению картины «Утро стрелецкой казни», пойдем в ней кое-что такое, что, может быть, в другом случае осталось бы невыясненным.

Впечатление на всех нас эта картина производит большое, волнует она зрителей сильно,— это несомненно. Волнует, но что дает нам это волнение?

Как и в «Боярыне Морозовой», сюжетом картины и тут послужил определенный исторический факт. Противники нововведений молодого царя Петра, сына Алексея Михайловича, при котором пострадала Морозова, приверженцы царевны Софьи, сестры Петра, подняли в 1698 году стрелецкое войско на мятеж. Стрельцов разбил боярин Шеин. Петр в это время находился за границей. Зачинщиков казнили. Но Петр, срочно возвратившись в Москву, не был удовлетворен. Он сам повел розыск. Была казнена еще тысяча стрельцов. Приступ к казни и показывает картина.

При первом взгляде на нее внимание сразу сосредоточивается на темной грузной массе осужденных, как бы вырастающей из сырой земли. Над этой смятенной до хаоса массой людей маячит причудливый, призрачный в предрассветном, сизом, осеннем воздухе утра силуэт Василия Блаженного, придавая композиции грозную и печальную торжественность.

Краткие всплески густого цвета и света на одежде жен, матерей и детей осужденных воспринимаются точно вскрики, точно вопли, пронизывающие глухой и сумрачный гул толпы — «шум вод многих».

Да, безутешный плач, стенания и причитания жен, детей и матерей обвивает группы стрельцов. Истомленные предшествующими муками, ждут побежденные мятежники своей неминуемой смерти. Побежденные... но с какой, однако, стойкостью к ожидающей их участи относится, например, этот старик с густой копной седых волос на голове, или другой стрелец, с большой черной бородой, оба лицом прямо на нас, зрителей.

Вопль родных не трогает их, суета солдат, выбирающих в толпе очередную жертву, не задевает их. Поражает духовная их замкнутость, собранность. Еще выразительней молодой по сравнению с ними стрелец с острой рыжей бородкой, ненавистно взирающий на Петра. В нем с полной откровенностью пышет пламя бунта, тлеющее во всей массе осужденных стрельцов.

Кстати сказать, отношение стрельцов к смерти — не плод воображения художника,— оно засвидетельствовано историческим документом. Выдержка, с которой они переносили все

пытки, бывшие закономерной принадлежностью средневекового суда и еще усиленные яростью Петра к врагам, грозившим сорвать его великое дело, дело преобразования и укрепления русского государства, поражали даже их современников.

Иностранец, бывший в Москве во время этой расправы, отмечал, что царь, после присутствия своего на казни, «горько жаловался на упрямство и упорство виновных». Из ста пятидесяти, например, только трое признали себя виновными в измене и просили о помиловании.

Когда во время допроса Петр спросил одного стрельца, что бы он сделал, если бы судьба помогла их начинаниям, преступник быстро ответил: «К чему ты это спрашиваешь? Сам можешь гораздо лучше сообразить. Если бы счастье нас не покинуло и мы бы овладели Москвою, то, откинув подобные допросы, как излишние, расправились с боярами так, что всем было бы любо».

Вот то мужество, которое высоко ценил в русском человеке Суриков.

«Что исходит из народа, из его великих трудов и мучений — это уже непобедимо! Навсегда! Это дойдет до конца» (Горький). Вот мысль, которую Суриков воплотил в своих картинах.

Он понимал, что исторический ход вещей был не за Морозову и не за стрельцов, что стрельцы в своей стихийной борьбе против закабаления народа шли неверным путем, в неверном направлении, тянули назад, туда же, к «старой вере», куда звала и Морозова. Закономерный, объективный ход вещей был не за стрельцов, а за Петра, с его преобразованиями, и в своем стремлении повернуть колесо истории обратно стрельцы понесли и неизбежно должны были понести поражение, как понесла его Морозова с ее приверженцами, но, вместе с тем, художник догадывался — вера в свой народ, любовь к нему, знание его подсказывали ему это, — что и в тяжких испытаниях проясняется сознание великого народа, растут в нем те внутренние силы, которые позволяют ему вести свою борьбу дальше, уже другими путями, в других направлениях, пока, наконец, не найдет он верный путь к решающей победе.

В этой догадке о накоплении поступательной силы народа во время его движения по историческому пути мы и видим то разрешение трагедии Сурикова в оптимистическом смысле, какое побуждает нас именовать его творения героическими и относить к наивысшим, к наипрекраснейшим проявлениям национальной нашей культуры. Морозова, стрельцы-



СТРЕЛЕЦ С РЫЖЕЙ БОРОДОЙ  
Деталь

бунтари, Пугачев, Степан Разин — таковы темы этих трагедий.

Пренебрежение к позору и смерти, проявленное стрельцами в момент казни, не может быть истолковано, как следствие полнейшего их отчаяния, как фаталистическая отдача себя на волю небес, после чего нет уж и не может быть никакого житнетворческого движения, никакой борьбы за свою народную правду, и остается только покорно ждать:

Не одумаютце ли всё, бывает, грешники,  
Не устршатце ли, бывает, хошь беззаконники?

Ожидание, кстати сказать, довольно-таки безнадёжное, когда:

Ише правда-та с кривдой заборолисе;  
Кривда-та правду избидела.  
Оставайтце кривда на съвятой Руси  
У тово ли у народа православного,  
Да уходит то правда как на небо\*.

Есть ли в образах Сурикова черты такого пессимизма? Есть, конечно. И закрывать на это глаза нет никакой нужды. Есть, но в каком виде, в какой степени эти черты выражены, в каких взаимоотношениях с другими положительными проявлениями народного характера показаны, как и во имя чего с ними сгармонизированы, — вот что здесь решает вопрос.

Пламенный призыв Морозовой побеждает фатализм юридического. Смятение и раскол, пробужденные в окружающих ее людях, говорят нам о том, что «лед тронулся», и заставляют предвидеть, что колодки, которые еще отягощают народ, рано или поздно — каким путем, при каких условиях, когда, этого не знал и сам Суриков — будут сбиты.

Так что в картине, как мы видим, не так уж трудно обнаружить, почему трагедия, в ней развернутая, усиливает в нас чувство веры в народ, в его победу, содействует повышению оптимистического восприятия жизни. А в этом-то подъеме чувств ведь и заключается великий смысл классических трагедий.

«Посмотришь на картину, — говорил Суриков про «Утро стрелецкой казни». — Слава богу, никакого этого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Все боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства... У меня в картине крови не изображено и казнь еще не начиналась. А я ведь это все —

\* Из народной старины «Голубиная книга». См «Беломорские «былины», собранные А. Марковым. М. 1901.



ГОЛОВА СРЕЛЬЦА  
*Деталь*

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».

Вот единственное место в высказываниях Сурикова, к которому касается смысла того, что в этой картине изображено. Мало для того, чтобы более или менее полно вскрыть ее сущность, но кое-что ценное в этом отношении здесь все же есть.

«Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь» — что это означает?

Самое простое объяснение — торжество смерти передать хотел, безропотную перед ней покорность человека. Однако этому противоречит характеристика, столь яркая, столь бросающаяся в глаза, этого бунтаря, рыжего стрельца, с ненавистью взирающего на Петра. Какая уж тут на самом деле покорность!

«И по характеру ведь такой, как стрелец, — говорил художник про того человека, с которого он писал этого бунтаря. — Глаза глубоко сидящие меня поразили: Злой, непокорный тип. Кузьмой его звали. Случайность: на ловца и зверь бежит. Насилу его уговорил». Это вообще один из самых энергичных и характерных типов, какие были созданы лучшими мастерами русской живописи, а было их создано не мало, и создано превосходно.

Поражение в бою, тяжкий плен, муки застенка, ожидание с минуты на минуту казни — ничто не могло стереть черт душевной мощи, печати сильных страстей с лиц стрельцов, страстей благородных, поскольку они выражают преданность их народному делу.

Покоренные, но не покорные, — вот какими их изобразил Суриков. И это настолько убедительно в них выражено, что образ самого победителя, молодого Петра, гневно взирающего на свершение определенной им кары, отходит в картине на второстепенное место. А между тем ведь Петр — какая, казалось бы, мощная в русской истории фигура, какая увлекательная для таланта, исторической прозорливости и больших дум, присущих Сурикову, задача.

Покоренный, но не покорный народ, — вот мысль, разрешающая в оптимистическом направлении трагедию «Утра стрелецкой казни».

Мы видим побежденных и осужденных людей, но одновременно чувствуем и понимаем, что поражение — это не гибель, что силы побежденных не сломлены раз навсегда, но продолжают жить и накапливаться в скрытом состоянии — ушли в глубину, в недра народных масс. Видим это, чувст-

вuem и понимаем и догадываемся вместе с тем, что рано или поздно эти скрытые в данный момент силы побежденных проявятся вновь в обновленной форме, на новых путях, в новом направлении. Мысль эта, кстати сказать, нередко встречается в легендах, песнях и сказках разных народов.

Добыта она, видно, многовековым опытом народным. В песнях о Степане Разине, например, нередко выражается уверенность, что герой не сгинул бесследно, еще явится, еще придет.

Мотив этот поэтически воплощен и в былине о витязе Святогоре, который, умирая, передает свою силу Илье Муромцу; встречаемся мы с этим мотивом и в былине об Илье Муромце, и Кайне (Калине).

Князь Владимир, обидевшись на богатыря:

Приказал-то копать подкопы глубокия,  
Шьчо глубокия пещеры ёму смёртные;  
Засадил он Илью Муромца с добрым конём.

И разъехались из Киева все двенадцать богатырей, его товарищей. Но, когда на Киев стал наступать царь Кайн, старая старыньщина, славный казак Илья Муромец, да сын Иванович, освобожденный из подземелья, разбил кочевников, не оставив им «силушки на семена».

Аналогичный мотив мы видим и в заключительных строфах народной поэмы армянского народа об исполине Мгере, который ушел в скалу вместе с конем своим Джалали и на вопрос: «Когда отсюда выйдешь, Мгер?» — ответил:

Когда разрушится мир и воздвигнется вновь,  
Когда будет пшеница — как лесной орех,  
Как шиповника ягода будет ячмень,—  
Тогда придет мой день.  
Отсюда я выйду в тот день!\*

На путях своих богатырских подвигов не раз падают и, казалось бы, погибают герои, но поднимаются, вновь возрождаются во славе. Вековечное возрождение их — один из любимейших эпизодов народного эпоса.

Примеров из поэзии разных времен, разных народов можно было бы привести без числа. К ним мы относим и трагические поэмы В. И. Сурикова.

---

\* Давид Сасунский. Сказания о четырех поколениях сасунских богатырей. Армянский народный эпос. Государственное издательство художественной литературы. М. 1939.

Мы уже отмечали, что в людях он особенно любил выражение удали, понимая под этим действие преизбыточной силы человека, от мощи народа идущей.

В картине «Утро стрелецкой казни», однако, выдвинута и другая важнейшая черта народного характера. Это — много-терпение русского народа, его поразительная способность выносить, хоть иной раз и сгибаясь, но не ломаясь, а вновь выпрямляясь, тягчайшие исторические испытания. Это его, иной раз, потаенная по необходимости, но всегда готовая к проявлению, к сопротивлению жизнетворческая энергия.

Черта эта объяснялась по-разному, и в соответствии с этими объяснениями делались попытки предугадать особое историческое будущее русского народа.

Суриков, как свидетельствуют написанные им картины и картины задуманные, но не осуществленные, в набросках только намеченные — «Пугачев», «Красноярский бунт», «Княгиня Ольга», — смотрел на долготерпение своего народа с двух сторон. С одной стороны, как на следствие закрепощения трудящихся масс, и это был, так сказать, отрицательный полюс явления, а с другой — как на поразительную способность народа противостоять всякого рода угнетению не только в открытом сопротивлении, но и в сопротивлении, в силу тех или других исторических условий временно скрытом, ушедшем вглубь и, тем не менее, вековечно действенном, изнутри ярмо угнетения подрывавшим, постоянством своим угнетателей изматывавшим. Этот, уже положительный полюс явления, главным образом и волновал творческую мысль Сурикова. Его-то он и принял за путеводную звезду в разрешении своих картин-трагедий.

Не «Милосердный самаритянин» — картина, которую он написал еще, будучи в стенах Академии художеств, и сюжет которой был ему явно навязан ее профессорами, и не «Исцеление слепорожденного», картина, созданная в минуту горя и отчаяния по случаю смерти горячо любимой жены, но история народных движений, бунтарского казачества, крестьянских восстаний, история героев, выдвинутых народными массами, стала сущностью, стала содержанием его славного творческого взлета, стала основой доблестного дела его жизни, образом суриковской красоты.



*МЕНИШКОВ В БЕДЗОВО*

## МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ

Картина «Меншиков в Березове» была закончена Суриковым два года спустя после «Утра стрелецкой казни», то есть в 1883 году.

Она стоит особняком среди других его творений.

В ней он сосредоточивает наше внимание исключительно на личной судьбе исторического лица, в то время как в остальных его картинах главную роль играют народные массы, и выдающиеся, особо замечательные люди живут и действуют неизменно в теснейших взаимоотношениях с этими массами. Весь ряд его знаменитых картин воспринимается как развернутая в художественных образах великая эпопея народного движения. Впрочем, и в картинах эпического цикла наиболее выдающиеся действующие лица изображены Суриковым с глубоким проникновением в историю их собственной жизни.

Поражает такт, с которым Василий Иванович находит правильную, в таких случаях, меру в совмещении индивидуального и типического в одном образе, причем масса людская, среди которой такой человек действует, не только не заслоняет, но, как раз наоборот, даже вызывает особенную силу, яркость, выпуклость в проявлении его личности.

Включать в этот народно-эпический ряд «Меншиков в Березове» не приходится. Характеристика исторического лица дана здесь, как нечто самостоятельное.

Сюжет картины «Меншиков в Березове» несложен. Достаточно немногих исторических сведений, чтобы его понять. В тесной полутемной избе изображен светлейший князь Александр Данилович Меншиков в окружении своих детей. Известно, что Меншиков, пытавшийся выдать свою дочь Марию Александровну за двенадцатилетнего императора Петра Второго, не успел в своих намерениях. Под воздействием противников Меншикова Петр Второй, в конце концов, сослал его вместе с семьей в Сибирь, в далекий глухой Березов.

Суриков показывает нам один из моментов бездеятельного, унылого и униженного существования, какое влачил Меншиков в ссылке.

Одна из дочерей его, Александра Александровна, читает вслух большую церковную книгу. Остальные внимают ей.

О чем она читает, какое именно место церковной книги — в точности мы, конечно, сказать не можем, но, кому пришлось держать в руках эти пропахшие ладаном и восковыми свечами книги в кожаных переплетах, кто переворачивал тяжелые, пожелтевшие их листы, местами проложенные поблекшими шелковыми закладками, кому, наконец, приходилось разбирать крупные, как бы весомые, литеры, написанные, вернее сказать, нарисованные, построенные на страницах твердой, опытной рукой какого-нибудь церковника-переписчика, сохранившего искусство древнего рукописания, тот без сомнения способен будет домыслить то основное, то главное, о чем всегда и всюду твердят церковные писатели и чем проникнута в их книгах каждая глава, каждая строка, каждая буква:

«Прах ты и во прах возвратишься... Жизнь человеческая — суета-сует и всяческая суета».

Там, в Петербурге, в новой молодой столице Российской империи, эти предупреждения древних церковных авторитетов не трогали Меншиковых, не проникали в глубину их сознания. Призыв к отречению от земной жизни, от желаний и надежд, сопряженных с этой «земной» жизнью, заглушался шумом придворных празднеств, заслонялся борьбой противоречивых интересов, коварными дворцовыми интригами, причудливо «добренными» заморским «политесом». До покаянья ли там было Меншикову при его искусстве держать бразды государственной и придворной жизни в своих руках.

Совсем, совсем другое дело здесь, в глухом, безлюдном Березове, погребенном в сибирских снегах; другое дело в условиях этой убогой жизни ссыльного, нарочито сведенной до простейших, первобытных форм. Здесь церковная премудрость зазвучала совсем по-иному, обрела особую значительность, особую силу убеждения. Здесь она стала восприниматься изгнанниками, как неумолимый, неисповедимый и непреложный закон человеческой судьбы.

Сама эта тяжелая опала, обратившая первейшего вельможу империи в государственного преступника, само это внезапное падение всесильного временщика — разве оно не служит ошутительным доказательством действия этого закона?!

И читает, читает княжна, склонясь над церковной книгой, и словам этой книги не могут не внимать присутствующие и гнетущему смыслу их не могут не верить.

Все, что окружает их, ведет к этой вере. В помещении, где пребывает сосланный и его дети (жена его умерла еще по

дороге в ссылку), мало предметов. К ним, прежде всего, принадлежит та книга, какую читает княжна, и тяжелый серебряный подсвечник на столе, затем поставец с потемневшими иконами и возженной перед ними лампадой, потом — аналой, накрытый узорно украшенным покровом, и на аналое молитвенная книга и тонкая восковая свеча. Если не считать пучок на подоконнике, кстати сказать, как будто бы с остатками лампадного масла, и мехового ковра под ногами Меншикова, это почти все из обстановки, что считал необходимым нам показать художник. И все эти вещи в той или другой мере напоминают о религиозном ритуале, кажутся перенесенными сюда из храмового обихода, «пахнут» церковью.

Это, конечно, не случайность. В картине Сурикова не бывает случайного. Он отлично понимал, что в подлинном художественном произведении все имеет существенное отношение к содержанию и выражает его.

Так и здесь. Вещи эти имеют существенное отношение к содержанию и выражают его. В общую атмосферу картины они вносят, как мы видим, совершенно особый дух, дух церковный, значит — решаем мы — этот церковный их облик важен для выражения идеи произведения. Значит предметы эти — не только блистательно написанный «натюрморт», но, вместе с тем, носители определенной мысли создателя картины. Значит они дополняют, досказывают жизнь людей, изображенных им, подводят нас к ее правильному восприятию.

Есть и еще нечто, обостряющее в картине настроение тщеты всего мирского. Это — оконце.

Окно здесь могло бы быть проводником живого света. Через него в мрачную избу могло бы проникать дыхание внешней жизни. На самом же деле мы видим и чувствуем нечто совершенно обратное. Заиндевевшее, обледеневшее, оно кладет предел каким бы то ни было надеждам заключенных на возврат к жизни и свободе. Ледяная преграда эта веет на них мертвящим дыханьем.

«Меншиков и дети его навсегда погребены здесь, в этой промерзлой угрюмой избе», — предсказывает обстановка тюремной избы.

От вещей обратимся, однако, к людям.

Дети временщика. Образы их уразуметь значительно легче, чем как следует понять самого Меншикова, в котором, как к высшей точке всего творческого замысла художника, сведены все элементы произведения; дети Меншикова в композиции картины — это нечто аналогичное «хору скорбящих жен»,

какой мы видели в «Утре стрелецкой казни». Они сопутствуют трагическому действию, разъясняют его, предвещают развязку, но сам узел трагедии не в них, а в Меншикове.

Дети временщика — «Без вины виноватые». Достаточно сказать, что ко времени нахождения в ссылке в 1728 году сыну Меншикова — Александру, было всего-навсего тринадцать, княжне Александре — четырнадцать, а Марии, бывшей невесте императора, — шестнадцать лет.

В картине они кажутся старше. Невзгода опалила их неокрепшие души; невзгода положила скорбную тень на их лица.

Вызванный из тьмы ответом студеного окна, сын временщика — воплощенное безволие и тоска.

Светловолосая княжна Александра больше всех сохранила юную свежесть. Возможно, соображаем мы, сам процесс чтения поглощает ее внимание и не дает уйти в себя, или она еще настолько ребенок, что не способна осознать постигшее их несчастье? Остатки прежней роскоши — лазоревое платье из тяжелой парчи с крупными розоватыми узорами цветов и поверх него темновишневая душегрейка, расшитая полосками золотого позумента, украшают ее.

Здесь эта украшенность кажется наивной и, вместе с тем, трогательной. Мы чувствуем в ней хотя и чисто внешнее, бессознательное противодействие молодого существа тому унижению, какое оно вынуждено испытывать.

Самым поразительным выражением скорби является образ Марии\*, «поруганной» невесты императора. В русской живописи, со всей ее беспримерной глубиной в постижении душ человеческих, и то, может быть, трудно указать что-либо подобное той пронизательности и проникновенности, с какими здесь обнажены художником последние биения сердца, замирающего при переходе от жизни в небытие.

---

\* «У березовских жителей сохранилось следующее предание о княжне Марии Александровне. В 1728 г. вслед за Меншиковым приехал в Березов князь Федор Долгоруков. Он давно уже был влюблен в княжну и, узнав о ее ссылке, выпросился ехать за границу, а сам под чужим именем явился в место заключения своей возлюбленной. Они были тайно обвенчаны... Через год после брака княгиня Долгорукова скончалась родами двух близнецов и была похоронена в одной могиле с детьми... Раскопки, производившиеся в 1825 году тобольским губернатором Д. Н. Бантыш-Каменским, с целью найти могилу князя Меншикова, повидимому, подтверждают это предание. Найден был гроб, а в нем довольно сохранившийся труп, повидимому женщины, с двумя детскими гробиками по сторонам». См. Б. Д. Порозовский: «А. Д. Меншиков. Биогр. очерк». СПб, 1825. По другим сведениям княжна умерла от оспы. — Н. Ш.

Характер? — Нет, это понятие здесь неуместно. Или жизнь не успела начертать на лице Марии свое отражение, или глубочайшая, безысходная меланхолия — единственное, чем она могла подарить это хрупкое существо.

Княжна Мария Меншикова умерла в Березове на следующий же год после прибытия в ссылку. Предчувствие этого конца и выражено Суриковым в ее образе.

Это не плод нашей фантазии. Художник, когда писал этот дивный образ, не только стремился выразить это предчувствие в силу того, скажем, что по историческим данным знал печальный конец Марии, но и в полной реальности испытывал его в своем собственном сердце. Испытывал тревожно, горестно...

Образ Марии Василий Иванович писал со своей жены Елизаветы Августовны. Картина была, как мы уже отмечали, завершена в 1883 году, а в 1888, к великому горю Сурикова, Елизавета Августовна скончалась. До этого она долго болела.

И мнится, что художник, творя образ Марии, сообщал искусству самое сердечное, самое драгоценное, что ему дала жизнь в лице жены, и раскрывал с полной искренностью ту великую печаль, какую испытывал сам, предчувствуя неизбежность ухода своего друга из жизни.

Какой же любовью надо любить искусство, чтобы доверить ему такие чувства!

Как высоко надо понимать долг художника перед людьми, чтобы раскрыть перед ними до дна заветнейшие движения своего сердца!

Миссия художника в понимании Сурикова нам представляется как одно из наивысших проявлений духовной деятельности человека. То, как он сам ее выполнял на деле, достойно именоваться, быть может, подвигом героическим, великим же во всяком случае.

Когда мы от хрупкого, бледного, глубоко меланхолического лица Марии поднимем взор к резко очерченной крупной голове ее отца, мы тотчас почувствуем некий толчок.

Если все, что окружает Меншикова, говорит о покорности судьбе, об уходе от жизни, то сам он показан художником как выражение несломленной, сопротивляющейся, но затаенной и потому внутренне особенно напряженной воли. И волевое напряжение это в атмосфере бессилия и безнадёжности, естественно, поражает наше воображение.

Даже тот, кто и не знает как следует, кто такой был Меншиков, раз увидев это лицо, «авряд ли когда-нибудь его забудет. Оно необычайно. Оно в высокой мере значительно. К тому же, если в картине есть что-нибудь историческое, ха-

рактизирующее определенную эпоху русской истории, то не быт, не предметы обстановки, не костюмы, как это зачастую бывает у других художников, но, прежде всего, если не единственно — лицо, лицо Меншикова.

Тень общей подавленности, царящая в тюремной избе, не миновала и его, но это только тонкий слой пепла, а под ним таится жар неукротенных страстей, неутолимая жажда деятельности.

Запущенное, изможденное, с небритым подбородком и жестко торчащими над лбом волосами, оно все же красиво, красиво мужественной, суровой красотой. Нечто грозноповелительное обнаруживается в его крупно, уверенно очерченном профиле.

Суриков вкратце рассказал, как он создавал своего Меншикова:

«Стрельцы у меня в 1878 году начаты были, а закончены в восемьдесят первом, — говорил он. — В восемьдесят первом поехал я жить в деревню — Перерву. 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 увидал. 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»\*.

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

В 1883 году картину выставил».

---

\* Не тогда ли уже носил он в сердце своем образ Суворова, который потом был им воплощен в картине «Переход Суворова через Альпы», — Н. Щ.

«Иду по Красной площади. И вдруг... Меншиков! Сразу всю картину увидел», — так отмечает художник один из решающих моментов в создании произведения. Можно, конечно, понять этот момент, как простую случайность: закончил одну картину и стал искать мотива для следующей. Искать, искал и вдруг напал на исторический факт — пребывание Меншикова в ссылке, в такой же, надо полагать, избе нищенской, как эта, в Перерве. Однако не слишком ли уж упрощенно такое понимание, не слишком ли большая роль придается здесь случайности?

Для того, чтобы дойти до этого «вдруг», для того, чтобы представить себе ясно сразу «весь узел композиции», мысль художника, конечно, должна была сперва пройти соответствующую сферу исторических воспоминаний. Надо было почувствовать необходимость ее выразить; надо было осознать ту общезначимость, которая делала эту мысль достойной воплощения в картине. Ведь в лице Сурикова мы имеем дело с поэтом-философом.

Занимательность сюжета, экзотика и музейность исторической обстановки, внешняя красота, элегантность рисунка, новизна в построении картины, оригинальность в ее колорите, одним словом, все, все, чем иной раз так увлекаются и гордятся многие прославленные исторические живописцы, не имеют в глазах Сурикова большой цены. Он, прежде всего, хочет видеть произведение, окрыленное большой, общезначимой идеей.

И только тогда, когда под воздействием внутреннего творческого пламени все эти «материалы» начнут отливаться в целостный, нерасторжимый, нерушимый образ — виденье, истинный художник считает себя вправе приступать к воплощению этого образа в линии, в цвете, в тоне, то есть вообще в материальной форме, чувствуя непреодолимую необходимость передать его людям.

Картины Сурикова говорят именно о таком методе их создания.

Прежде всего об этом свидетельствуют те долгие годы, которые проходили у него в раздумье о своих художественных замыслах. Так, его «Боярыня Морозова» наметилась еще в 1881 году, а непосредственно сама работа над картиной происходила с 1884 по 1887 год. «Стрельцов» он задумал еще, когда из Сибири в Петербург в академию ехал, то есть в 1869 году, а закончил над ними работу в 1881. О «Степане Разине» думал, кажется, чуть не всю жизнь, а непосредственно над писанием картины трудился с 1903 по 1907 год.

Образ Меншикова возник, конечно, не совсем внезапно, не совсем «вдруг». Он вышел из того круга мыслей, какой художник должен был пройти, работая над «Утром стрелецкой казни».

В «Утре стрелецкой казни», как известно, две стороны: на одной — побежденные мятежные стрельцы, на другой — победители: Петр Первый и его приверженцы.

Стрельцы, судя по более четкой и глубокой их характеристике, были ближе и понятнее ему, чем Петр и его приверженцы. Он много думал о Петре, не мог, само собой разумеется, не думать. Не мог не задавать себе вопроса: откуда эта столь твердая опора Петра? Что это за люди, с которыми Петр побеждал мощное сопротивление противников своего дела? В чем величие, в чем сила Петра, и не какая-нибудь там сила со стороны, а тоже наша, собственная, русская сила.

Как в точности разрешал эти вопросы Суриков, сказать не беремся. Не знаем. В картинах полного ответа на это нет, но что образ Меншикова выражает один из отрогов этой большой общей думы Василия Ивановича о Петре и петровском времени, это представляется нам более чем вероятным.

С Меншиковым художник, прежде всего, должен был «встретиться» в самое это утро стрелецкой казни. Александр Данилович Меншиков, только что возвратившийся с Петром из заграничного путешествия, показал во время этой расправы необычайную преданность молодому царю, собственно-ручно отрубая головы его недругам, что, между прочим, было весьма поучительно для бояр, не находивших в себе достаточно ненависти к стрельцам, чтобы безоглядно и бестрепетно последовать его примеру.

Но нет необходимости основываться только на этом частном, хотя и характерном для времени Петра случае из жизни Меншикова для того, чтобы получить уверенность, что Суриков так или иначе, но должен был, работая над «Утром стрелецкой казни», постоянно с ним сталкиваться.

Стоило только художнику обратиться к исторической литературе и документам, как бок о бок с Петром перед ним вырастала фигура Меншикова. Постройка городов и фортеций — Санкт-Петербурга, Кроншлота, Кронштадта, Шлиссельбурга — дело Меншикова. Постройка верфей и кораблей в Олонке, на Лодейном Поле, на Свири — тоже входила в сферу его деятельности. Не говорим уже об участии его в снабжении и экипировке петровских войск, в подготовке славных побед, о руководстве его военными действиями, наконец, о непосредственном участии его самого в морских и

сухолутных батальях, в битве при Калише, например, первой битве, выигранной русскими у непобедимых до того шведов, и, наконец, в решающем сражении великой северной войны, в событии всемирно исторической славы, в Полтавском бое, когда под Меншиковым было убито три коня.

Коснуться ли иностранной политики Петра, торговли, промышленности, и здесь Меншиков играл виднейшую роль; даже в личной и семейной жизни императора он пользовался совершенно исключительным влиянием.

Как высоко сам Петр ценил Меншикова, можно судить хотя бы по той встрече, какая ему была устроена в Петербурге, куда князь возвратился некоторое время спустя после Полтавской баталии: «Сам царь выехал к нему за три версты от города... Князь даже не слез с лошади, чтобы почтить своего государя... пока царь к нему не подошел и не поцеловал... Все целовали у него руку, ибо в то время он был полубог, а вся Россия должна была на него молиться. При его приближении к городу ему салютовали 55 выстрелами».

Фигура Меншикова не могла нечаянно-негаданно явиться Сурикову в качестве мотива для картины! Он встретил временщика на путях к Петру, работая над «Утром стрелешкой казни».

Непосредственно о самом портрете Меншикова:

«Нашел бюст его, — вспоминал Суриков. — Мне маску сняли. Я с нее писал».

Что это был за бюст? Нам пока что известен только один, сделанный еще в петровское время бюст, создателем его был Растрелли-отец. Сделан он был в 1729 году, в год смерти Меншикова. Можно думать, что Суриков пользовался именно этим самым портретом.

В мраморном бюсте — портрете Растрелли как раз с необычайной силой выражен дух эпохи, воспринятый к тому же прямо «по натуре», под непосредственным воздействием живой, реальной действительности.

Совершенно ясно, что Петра, его друзей и соратников Растрелли имел полную возможность видеть своими собственными глазами.

Созданный скульптором в 1724 году бронзовый портрет Петра (в год смерти последнего), а затем бронзовая конная статуя — памятник императору на площади Инженерного замка (1741 г.) — не только изображают наиболее характерные черты Петра, хорошо известные художнику да и всем его современникам, но и выражают тот пафос, каким дышала эпоха петровских преобразований. И в этом пафосе, в этом озарении лика Петра больше доподлинной истории, чем ес-

ли бы художник просто «точка в точку» скопировал его с натуры.

Лица исторических деятелей казались бы просто безобразными в той дотошной тщательности передачи всех подробностей натуры, с какой их запечатлевал Растрелли, если бы его образы не были вдохновлены, подняты внутренне пафосом яростного прямого проявления воли, пафосом войны. Особенно это относится к образу Петра.

Остро-натуралистическое восприятие действительности и одновременно мощно выраженная героика характерны не только для искусства Растрелли, но и для всех петровских деяний. Растрелли почувствовал и понял это, мало того, сумел найти высокохудожественную форму для этого вообще исключительно трудного совмещения (синтеза), поскольку оно черпалось из жизни, исполненной величайших треволнений и противоречий, которых, в конечном счете, не был в состоянии превозмочь полностью и сам Петр.

Эпоху Петра принято характеризовать, как время нашей учебы у Западной Европы, чего, конечно, отрицать нельзя, но, вместе с тем, необходимо было бы, во имя исторической правды, отмечать и то воздействие, какое сама Россия тогда же при Петре оказывала на своих учителей.

Одним из ярких примеров этого служат произведения Растрелли-отца. Поразительно, что иностранец, прибывший в чужую ему страну, на время, на «отхожий промысел», если так можно сказать, был с такой силой захвачен и вдохновлен великими деяниями, великими замыслами и мощными, волевыми характерами как Петра, так и приближенных его, что связал навсегда свою жизнь и свое творчество с русской культурой. И он не был исключением в этом отношении. Таких иностранцев, которые, став соратниками великого преобразователя, нашли себе в России новую родину и новое поприще для созидательной деятельности, развивавшейся уже под знаменем нашей русской культуры, было немало.

Петр на монументе Растрелли — прежде всего император-полководец. Закован в латы. На тяжелом боевом коне. «Лик его ужасен» (Пушкин. «Полтава»). Все неправильности, все особенности его лица, которые мы видим в посмертной маске, снятой тем же Растрелли, не только не смягчены, не исправлены, но еще монументализированы. Листы лаврового венка на голове вздыбились, как устрашающие языки пламени. Император-герой, пожирающий яростными очами поле происходящей битвы. «Он на гору сам десять тянет, а под гору миллионы тянут, то как дело его споро будет?!» — говорил про Петра один из его сторонников (Посошков). Вот

таким воинствующим, готовым побороть косность миллионов, и видел, и понял, и, наконец, изобразил его Растрелли.

Его Петр еще не испытал, в отличие от всадника Фальконе, завершающей славы своих побед. Он еще дышит боем; он ненавидит своих врагов...

Не напрасно остановились мы на творениях этого художника. Во-первых, «встреча» Сурикова с Растрелли не должна пройти незамеченной, во-вторых, чтобы как следует понять «Меншикова в Березове», а может быть, и некоторые другие картины Василия Ивановича — «Утро стрелецкой казни», например, — необходимо почувствовать дух петровской эпохи, в-третьих, наконец, в творческой думе Сурикова образ Петра занимал гораздо больше места, чем это может показаться.

Кстати будет здесь вспомнить, что, по словам самого же художника, первой самостоятельной его работой был «Вид памятника Петра I на Исаакиевской площади в Петербурге». Написан он был в 1870 году и экспонировался на выставке Академии художеств, где Суриков тогда учился.

Вот, значит, к какому раннему времени относится его мечта о Петре. Вид этот, повидимому, навеян «Медным всадником» Пушкина. В нем памятник Петру изображен в лунном освещении:

И озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине.

Молодой живописец не мог не перечест с жадным вниманием строки поэта о том:

Кто недвижно возвышался  
Во мраке медною главой,  
Того, чьей волей роковой  
Над морем город основался...  
Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О, мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте, вздой железной  
Россию вздернул на дыбы?

Тут все вопросы, которые позднее предстояло обдумать Сурикову, поставлены и будто отчеканены в бронзе у подножия Медного всадника, у подножия России.



ГОЛОВА МЕНШИКОВА  
*Деталь*

И еще — много позднее, уже в период полной своей творческой зрелости, — в 1900 году Суриков снова раскрывает свою мечту о Петре.

До нас дошел сделанный в этом году эскиз (акварель) «Большой морской маскарад в 1722 году на улицах Москвы с участием Петра Великого и кесаря князя И. Ф. Ромадановского».

Картина на эту тему не была написана, но какой грандиозный замысел! Подумать только, что в такой картине мог бы выразить великий художник!

Бюст, которым, как мы думали, пользовался Суриков, изображает Меншикова в большом парике, крупными завитками, ниспадающим на плечи, и в панцире. Военный характер портрета еще подчеркнут фигурами воинов в бою во главе с полководцем на коне. Фигуры даны рельефно, как украшение панциря на правой стороне груди.

«Светлейший Римского и Российского государств князь и герцог Ижерский, генералиссим, рейхсмаршал и над войском командующий генерал фельдмаршал» — таким изобразил его скульптор, то есть изобразил во славе, хотя бюст датируется годом смерти Александра Даниловича в ссылке.

В общем портрет отличается той же мужественностью и величавостью, какие мы видим и в других созданиях Растрелли, но чего в нем нет — это грозы, столь явственно и мощно выраженной в портретах Петра работы того же мастера.

Голова поставлена высоко над широкими плечами, горделиво приподнята и быстрым, очевидно, движением повернута несколько в бок, в сторону, куда направлен и взгляд небольших, но остро из-под сурово сведенных бровей далеко выходящих глаз.

Во всей осанке, в постановке головы, в повороте ее, в развороте плечей и, главное, во взоре чувствуется волевой характер, вера в себя и повелительность, и тем не менее все это скорее только отсвет того исключительного напряжения, того пафоса наступающей, воинствующей воли, какой характеризует эпоху Петра.

Переходя от этого портрета к Меншикову, созданному Суриковым, мы, попервоначально особенно, будем просто поражены существующим между ними различием.

Лицо Меншикова у Сурикова большое, тяжелое, чего нет в портрете Растрелли; подбородок грузный — у Растрелли расстояние от носа до подбородка меньше, и подбородок выдается далеко не так сильно, как в суриковском портрете; в картине особенно велик, длинен и клювообразен нос, чего тоже незаметно у Растрелли. В скульптуре брови длиннее, чем в картине, они тоже сведены, но разлет их шире...

Нет, в сущности, необходимости отмечать все преувеличения, изменения и сдвиги, какие отрывают суриковский портрет от его предполагаемого прообраза. Их слишком много, а, между тем, каждому человеку, хоть сколько-нибудь имеющему дело с работой художника, ясно, что даже очень незначительное изменение в пропорциях лица может сильно нарушить сходство портрета с натурой.

Кроме маски со скульптурного портрета Меншикова, Суриков, в качестве природы, использовал еще облик старого учителя Невенгловского. Черты этого «живого», а не мраморного прообраза, войдя в той или другой мере в суриковский образ, в известной степени могли, конечно, содействовать указанным отступлениям, но главное в этом случае — не во всех этих «способностях», а в том воображаемом портрете знаменитого сподвижника Петра, какой сложился в самом представлении художника. Ведь дело идет о таком мастере, как Суриков, о поэте. Кто, как не он, «высоким внутренним инстинктом» почувствовал присутствие мысли в каждом предмете; постигнул сам собой истинное значение слова: «историческая живопись...» (Гоголь). И нам, если мы хотим постигнуть эту его, именно историческую мысль, надлежит следовать за ним неотступно, доверяя до конца его воображению.

Запущенная наружность Меншикова: небритый подбородок в седой щетине, взъерошенные волосы на голове и теплый старый бесформенный и бесцветный от изношенности халат, в который он одет, — все это взято непосредственно в быту, с «натуры», с Невенгловского. Художник описывает последнего, как нелюдимого человека: «В халате, перстень у него на руке, небритый — совсем Меншиков».

«Совершенно Меншиков»? — Какой? — Конечно, тот, который представлялся воображению самого Василия Ивановича. Сюда же, надо полагать, должна быть отнесена и посадка головы, ушедшей в плечи.

Смысл этого рода изменений ясен: показать в облике Меншикова произошедшую с ним катастрофу, забросившую его из столицы в далекую глухую Сибирь, из шумного блеска дворцовой роскоши к однообразному укладу убогой жизни в ссылке.

Дальше, однако, сложнее.

Профиль Меншикова у Сурикова твердый, крупный. Строго отвесной линией, по которой этот профиль построен, предугазано основное в нем начало — совершенная устойчивость, или, переводя на язык психологических определений, — непоколебимое упорство. Орлиный очерк носа, обуславливающий ритм профиля, дополняет эту характеристику не менее значи-

тельной для данного портрета чертой — гордостью, почти надменностью, что соответствует презрительно и, вместе с тем, скептически сжатому рту.

Сознание своего собственного высокого достоинства пришло все его существо. Им определяет он свою роль не в одной какой-нибудь, хотя бы и очень важной, отрасли, но во всех деяниях человеческих, во всей окружающей жизни. Таков его взгляд на самого себя.

Наконец, последнее — ожесточение и пламя затаенного гнева. Ожесточение сказывается в крепко стиснутых челюстях, а гнев — в нависшем лбе, сурово сдвинутых бровях, а главное, в страшном взоре.

Жуткий взор. В нем пламя, идущее из самых тайников страстной души. И в озарении этого гнева в Меншикове происходит просмотр всего пережитого и совершенного им до сих пор и переоценка себя и своих деяний, вызванная внезапным своим падением.

В нем, в этом герое прямого волевого действия идет совершенно не свойственная его гордой самоуверенной натуре, а потому тем более напряженная, тем более тяжелая внутренняя борьба. И, если учесть обстановку, в которой эта борьба происходит, этих жмущихся к нему, смятых жизнью людей, — детей его, — подход к трагической ситуации в картине окажется раскрытым и вместе с тем накрепко утвержденной сама историческая достоверность портрета Меншикова, по-особому, по-своему понятая Суриковым.

Индивидуальные черты светлейшего князя и «герценкинда» \* Петра Первого гениально преображены, претворены живописцем. Частное подчинено общему, в частном выражено общее, всезначущее, а общим, всезначущим был терпкий характер самой петровской эпохи.

«Суть-то исторической картины — угадывание» (Суриков), и Василий Иванович поразительно угадал своего и вместе с тем настоящего исторического Меншикова, то есть такого, каким он вошел в русскую историю, каким нам его важно знать и помнить во всех, в общем, деяниях и обстоятельствах его времени, а не в каком-нибудь случайном моменте его личной биографии.

В суриковском Меншикове обретена и в высшей степени убедительно явлена, прежде всего, историческая его сущность. Эта сущность не только не заслонена, но, наоборот, усилена, подчеркнута частными обстоятельствами заключи-

---

\* «Мейн герценкинд» — «Дитя сердца моего», — называет Меншикова в своих письмах к нему Петр I. — Н. Щ.

тельных лет его жизни. Во имя этой сущности и произведены художником те отклонения от прообраза, которые были указаны выше.

Великолепный исторический портрет! Портрет несравненной силы, красоты и правды!

Стоит нам только вернуть князю, в воображении своем, тот воинский убор, в каком он обычно изображался в гравюрах его времени, чтобы перед нами во весь рост встал суровый образ героя, исполненный грозы и бури воинственной петровской эпохи. Пафос суриковского Меншикова наглядно окажется тогда созвучным пафосу самой петровской эпохи. Суриков лучше, ближе к исторической действительности, глубже «угадал» этот пафос, нежели почувствовал его в свое время Растрелли. Тот был современником Петра и очевидцем его деяний, Суриков же удален от них больше, чем на полтора столетия. Такое удаление имеет, конечно, свои недостатки, но вместе с тем и свои преимущества: недостатки заключаются обычно в утере живого, конкретного, непосредственного восприятия исторической действительности, а преимущества— в способности более объективно, не заслоняя второстепенным, случайным, раскрыть основное, главное в историческом прошлом, поскольку оно уже принесло свои плоды.

Эти преимущества Суриков использовал, вдумчиво оценивая суждение о петровской эпохе последующих поколений и, прежде всего, конечно, общества своего времени. Вопросы, которые ему при этом пришлось ставить и разрешать, не были, однако, вызваны одной только необходимостью изображать в своих произведениях события и людей петровского времени, но служили ему в качестве «вечных спутников» на всем широком поприще его творчества.

Какие бы картины им ни писались, они в той или другой мере связаны, в той или другой мере идейно родственны друг другу. Целиком и полностью раскрыть эту общую линию творческой думы его трудно— в значительной части своей она скрыта в глубинах его сознания, в глубинах его души,— но отдельные звенья ее, проявленные в его творениях, доступны нашему пониманию. Таким звеном является и «Меншиков в Березове».

Есть старинная гравюра, изображающая Меншикова, с надписью по-немецки, которая в русском переводе гласит так: «Кто высоко поднимается— с высоты падает. Историческое сведение о бывшем русском государственном министре Александре Даниловиче князе Меншикове и примечательных превратностях его фатальной судьбы». Гравюра датируется 1728 годом, то есть была отпечатана в год ссылки князя в Березов.

Быстрота, с которой издатель гравюры отозвался на падение Меншикова, свидетельствует о том, как событие это поразило общество того времени. Поразило не только в России, но и за границей. Преобразования Петра, а главное его победы приковали к русскому государству внимание всего культурного мира, а фигура Меншикова была слишком видной в России и влиятельной в международной политике для того, чтобы ее неожиданное насильственное изъятие не было воспринято всеми, как нечто из ряда вон выходящее.

Необычайная судьба Меншикова, мальчишки, торговавшего на улицах пирогами, ставшего правителем империи и кончившего жизнь в Сибири в тюремном заточении, заинтересовала Сурикова\*.

Отсюда возник сюжет его картины. Что касается, однако, самого понимания эпилога к жизни Меншикова, то у Сурикова были на это свои, особые взгляды, отличные от общепринятых.

Меншиков умер в Березове в 1729 году, на следующий же год после своего прибытия в ссылку.

По историческим преданиям князь в Березове проявил будто бы необычайное благочестие и смирение. Однако легенду о смирении и примерном благочестии, о раскаянии Меншикова художник отверг. Его Меншиков — нераскаянный.

Конечно, преступлений им было совершено не мало. Не зря Петр Великий, в конце своей жизни, прощая ему новые вскрывшиеся хищения, говорил: «Меншиков в беззаконии зачат, во гресех родила его мать и в плутовстве скончает живот свой; если не исправится — быть ему без головы». Не была ли в конечном счете большой и последней интригой эга его попытка выдать замуж за малолетнего Петра Второго несчастную Марию?

\* Гравюр-портретов и гравированных картинок, изображающих разные моменты из жизни Меншикова в ссылке или упоминающих об этом в подписях, сохранилось, судя хотя бы по «Словарю русских гравированных портретов» Д. А. Ровинского, не мало. Что из них видел Суриков, — неизвестно. Трудно, однако, предположить, чтобы, собираясь писать своего Меншикова, он не посоветовался со сведущими в этом отношении людьми и не порылся сам в этих материалах. Так сделал бы каждый художник на его месте.

Между прочим, обращает на себя внимание, что сюжет некоторых гравюр-картинок в известной степени аналогичен мотиву, какой выбрал для своей картины Суриков. Так, одна из них изображает обед Меншикова с семьей на пути в ссылку. Гравирована она Эндером. Интересна и надпись на ней, относящаяся к дочери князя Марии. Надпись сделана по-французски и значит в русском переводе: «Это она имела честь быть невестой Петра II (нашего императора)». Этим определено и время создания гравюры.

Но, каяться?! — Да разве преступления его, сколько бы их не было, не покрываются сторицей бесчисленными заслугами его перед государством Российским? Есть ли хоть одно более или менее крупное начинание Петра, в котором он бы не участвовал? Не было ли дело Петра его делом? Враги Петра — его врагами?

Каяться? — «А судьи кто?».

Он не остается бесчувственным, — нет. Падение и переживаемое унижение, сами эти призывы «Священного писания» к покаянию, подвинули его к оценке своих деяний, однако не заглушили пламя его страстей, не сломили его железной воли. Он не подавлен, как окружающие его семейные. Сквозь обличье узника, наперекор убожеству обстановки, явственно проступает гордый, прекрасный в самоутверждении своем, четкий профиль его лица.

Незабываемый профиль, достойный быть воспроизведенным в бронзе каким-нибудь гениальным медальером, — одним из тех мастеров, какие в эпоху Возрождения умели запечатлевать в благородном материале, в благородной форме, с благородным вкусом своих героев, умели прославлять их в веках.

Образ этот кажется даже слишком мощным, чересчур значительным по содержанию картины, если, конечно, ограничивать это содержание только личной биографией Меншикова и его семейной трагедией.

Мы уже отмечали ту печать исторического, какая лежит на портрете суриковского Меншикова. Эта печать петровской эпохи значит в наших глазах больше, чем индивидуальный очерк, вернее сказать, она поднимает, укрупняет, если так можно выразиться, личное, индивидуальное в этом портрете до выражения важного исторического образа.

Более или менее впечатлительный зритель картины обязательно почувствует, что художник не только хотел рассказать в ней о действительно необычайной судьбе крупного деятеля русской истории, но и поведать какую-то свою, заветную думу. Поведать ее так, как он это обычно делал, то есть не навязывая своих соображений, не принуждая нас следовать за собой, — такое навязывание зачастую заставляет зрителя становиться в положение обороняющегося и подрывает его безоглядное доверие к художнику, — но ставя перед нами определенные вопросы и развертывая в художественной форме те условия, ту обстановку, в которых эти вопросы выдвигаются самой жизнью, самой исторической действительностью.

Перед картинами Сурикова зритель становится не учени-

ком художника-мыслителя, а как бы сотрудником, сотворцом его, вследствие чего творения его вызывают в нас необыкновенно жизненное, навсегда запоминающееся впечатление, как если бы мы на самом деле были участниками всех этих исторических событий, точно на самом деле, «как живых», видели боярыню Морозову или Александра Даниловича Меншикова.

Особо мудрый и особо изящный способ выразить свою идею в искусстве был присущ великому живописцу. С особым уважением относился он к своим зрителям, особые требования к ним предъявлял, требования самостоятельного деятельного мышления и глубокого душевного отклика на жизнь и ее претворение в поэтическом образе.

Для умственно близоруких, душевно скудных истинное содержание суриковского искусства — тайна за семью печатями. Все им у него кажется донельзя простым и наивно заигранным, совсем как в лубочных картинках...

Итак, в конечном счете, какую же свою заветную мысль выразил Суриков в картине «Меншиков в Березове»?

Конечно, мысль о Петре и его роли в истории русского народа.

Суриков не мог не сознавать, как создала вся передовая интеллигенция его времени, что победа Петра была обеспечена объективным ходом истории великого народа, что Петр побеждал и должен был победить, поскольку сумел правильно понять, как и в каком направлении надлежит изменить условия, имевшиеся уже в готовом виде к моменту его прихода к власти. Это понимание и невероятная энергия, с которой он проводил в жизнь свои преобразования, составляют честь и всемирную его славу. Они-то и создавали тот подъем, тот пафос, какой сумел почувствовать и угадать в петровской эпохе Суриков. Дух Петра выражен блестяще в образе суриковского Меншикова, в героической, так сказать, характеристике последнего.

Была, однако, и другая сторона в деле петровом, волновавшая Сурикова не менее, а несомненно более первой, — «Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры» (И. Сталин. Из беседы с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 года). Вот с этой-то жесточайшей, безудержной эксплуатацией уже никак не мог примириться великий наш художник, как не могли примириться и широкие трудящиеся массы,

отвечавшие на нее бесчисленными бунтами и смутами, происходившими в разных концах империи Петра, а также пассивным сопротивлением, например, групповыми самоожжениями раскольников. Если предыдущий век, время «тишайшего» царя Алексея Михайловича, отца Петра, считается историками бунтарским веком, то эпоха петровских преобразований в этом отношении не только не уступает ему, но, пожалуй, еще и превосходит.

Вот чем вызвано то глубокое сочувствие к стрельцам, какое Суриков выразил в картине, в первую очередь посвященной, конечно, именно им.

Противоречие, в какое попадала в этом случае его творческая мысль, несомненно и разрешить это противоречие он, по условиям того времени, когда создавал свои произведения, не был в состоянии. Последняя из больших его картин — «Степан Разин» — также свидетельствует об этом. Но это не значит, вместе с тем, что он стоял перед этим противоречием, сложа руки. Вовсе нет. Во всех почти творениях его мы видим напряженное стремление найти решение этих «проклятых» вопросов. И будь то «Боярыня Морозова», «Пугачев», «Красноярский бунт», «Ермак», «Переход Суворова через Альпы» и другие завершенные или только намеченные картины, всюду художник неизменно искал ответа у русского народа, главным образом, конечно, у массы трудового крестьянства.

В «Утре стрелецкой казни», например, так же как и в «Боярыне Морозовой», художник как бы говорит: если победа сейчас, в данный исторический момент, на стороне Петра, его приверженцев и его дела, то в дальнейшем, в будущем эта побежденная, но не сломленная мощь народа еще возьмет свое. В тяжких испытаниях созреют, объединятся, перестроятся народные силы, и тогда одержит народ великую победу.

И в «Меншикове в Березове» сказывается аналогичное предчувствие, но сказывается оно здесь по-иному.

Как бы значительны ни были деяния исторических лиц, того же Меншикова, например, как бы блистательны ни были подвиги, совершенные ими на данной ступени исторического развития народа, как бы талантливы и умны они ни были сами, какой бы славой ни пользовались, но раз все это в конечном счете основано на подавлении и угнетении трудящихся масс, значит в самой природе власти этих деятелей лежит некое порочное начало.

Так понимаем мы смысл этой картины, так объясняем себе «перемены жребия земного» Александра Даниловича Меншикова.

В заключение остается только пожалеть, что Суриков не написал картины, в которой образ Петра решительно выступил бы на первый план. Пушкин — в литературе и Суриков — в живописи из всех художников прошлого века только и способны были создать полноценный образ Петра. Только они были в состоянии не заблудиться в огромном документальном материале, в исторических источниках, отразивших грандиозную кипучую деятельность великого преобразователя; только они были способны, «пыль веков от хартий отрянув», переплавить исторические факты в животворном пламени поэтического пафоса.



*ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ. ЕРМАК*

## ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ. ЕРМАК

«Покорение Сибири. Ермак» называется картина, законченная Суриковым в 1895 году.

Суриков был уроженцем Сибири. Родился он 11 (23) января 1848 года в городе Красноярске. В Сибири протекали годы его детства и юношества. Только в 1868 году, будучи двадцати лет от роду, он отправился в Петербург, где поступил в Академию художеств.

Происходил он из старой казацкой семьи. По семейным преданиям, предки его пришли в Сибирь вместе с Ермаком. Род его идет, очевидно, с Дона. Оттуда его предки пошли завоевывать Сибирь и упоминаются как основатели Красноярска в 1628 году. Здесь и родился В. И. Суриков\*.

Ясно, что все это вместе взятое да еще умноженное и обогащенное сочными, взволнованными рассказами о Сибири самого художника, наталкивало историков искусств на мысль, что Сибирь, сибиряки и сибирский быт играли большую, чуть ли не решающую роль в творчестве великого живописца. Однако это утверждение нуждается в существенных оговорках. Никогда местные особенности, местные сибирские интересы, местный красноярский быт или то, что вообще именуется этнографией, не заслоняли в глазах Сурикова широкого кругозора, охватывающего поле действия,— можно было бы сказать, памятуя содержание всех его главных картин, поле борьбы всего русского народа в целом. И что бы он ни создавал, и как бы далеко от центра страны ни происходило изображенное им событие, всегда оно так или иначе было связано с его думой, с его мечтой о сердце России. В направлении именно этой первоосновной его думы претворялись им и впечатления, полученные от сибирской жизни, от сибирских людей. Попытки, которые иногда делаются не в меру рьяными исследователями, окрасить в местные сибирские тона даже «Боярыню Морозову» или эскиз «Княгиня Ольга», ничего,

\* М. Волошин. Суриков. Материалы для биографии. «Аполлон», № 6—7, 1916.

кроме снижения значительности его произведений, — если б такое снижение вообще было возможно, — произвести не могут.

Единственная картина, которую действительно можно назвать полностью сибирской, это «Взятие снежного городка», написанная им непосредственно в Красноярске, с красноярских горожан.

Сам художник так этот обычай, эту лихую масленичную забаву сибиряков описывает: «...Много городков снежных видел. По обе стороны народ стоит, а посредине снежная стена. Лошадей от нее отпугивают криками и хворостинами бьют: чей конь первый сквозь снег прорвется. А потом приходят люди, что городок делали, денег просить: художники ведь. Там они и пушки ледяные, и зубцы — все сделают».

Вот эту-то веселую, очевидно, в среде казачества возникшую, забаву и написал Суриков, написал с борьбой людей, охраняющих и осаждающих городок, со смехом и беспечным весельем всей толпы, расцвеченной пестротой одежд и конской упряжи. И создал он эту самую веселую в русской живописи картину в совершенно для него небывалый, исключительно краткий срок. Приехал он тогда в Красноярск весной 1889 года, а вернулся в Москву осенью 1890 года. За это время она и была выполнена. По каталогу Третьяковской галереи «Снежный городок» датируется 1891 годом, что, как мы видим, не совсем верно, если только датой считать время завершения картины, а не момент ее появления на выставке.

Над «Утром стрелецкой казни», например, Суриков работал, насколько известно, с 1878 года (первый набросок этой картины) до 1881 года, над «Боярыней Морозовой» — с 1881 по 1887, над «Покорением Сибири» — с 1891 по 1895. Вот сколько лет творческого труда потребовали главные его картины. «Снежный городок» в этом отношении стоит совершенно особняком. Блестящая шутка, отдых от работы над другими главными произведениями — таково в общем значение этой картины на творческом его пути.

А «Покорение Сибири. Ермак»?

Национальная, высоко патриотическая идея Сурикова выявилась здесь открыто, ясно, мощно, во всей полнокровной своей красоте. Высокий патриотизм одухотворяет творчество не одного только Сурикова, но и произведения всех выдающихся русских художников реалистического направления. Суриков в этом отношении только первый между равными, если даже не согласиться с тем, что его патриотизм вообще напряженнее, откровеннее выражен, чем у других мастеров. Особенно убеждают в этом его картины «Покорение Сибири» и «Переход Суворова через Альпы».

В одном из самых и красивых и мудрых русских старин,\* в былине о Вольге Святославовиче и Микуле Селяниновиче, раскрыт в великолепном художественном образе источник народной мощи.

Все в этой былине в высшей степени убедительно и полно настоящего благородства. Мысль глубока, а между тем проста и ясна, как чистейшей воды кристалл: мощь народа из родимой земли вырастает, трудом на родной ниве создается, думой, заботой о своем деле народном воспитывается, закаляется. И какой бы воинской лихостью кто ни отличался, какой бы силой ни кичился, противостоять этой почвенной, трудом рожденной мощи никто не может.

Нет такой силы на свете, которая могла бы восторжествовать над великим народом, вросшим в свою родную землю. О такой именно силе и говорит нам воинственный пафос «Покорения Сибири».

В великую честь Сурикову поставим, что в период жесточайшей реакции, в глухое время, когда все передовые общественные деятели вынуждены были в подполье уйти, «а земля русская да потопталася», он, движимый любовью к народу, непоколебимой верой в него, выступил с картиной, исполненной глубококого и полнокровного оптимизма.

Пусть народный этот подвиг им в историческую даль отнесен, — завоевание Сибири Ермаком при Иоанне Грозном произошло, — но то, что он показал, о чем напомнил в своем произведении, пробуждало в зрителе чувство доблести и гордости за свой народ.

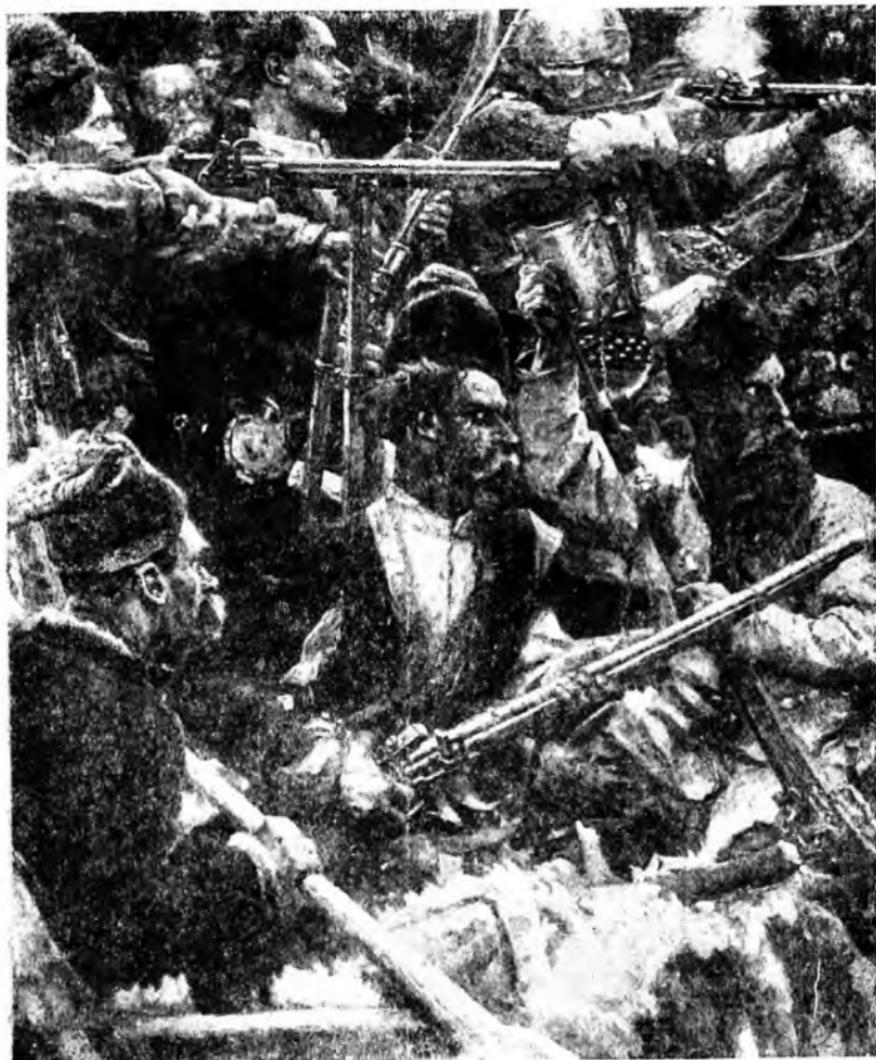
«Да, Суриков яркий пример самобытности, — писал И. Е. Репин. — Вот его «Ермак, покоритель Сибири»... Впечатление от картины так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка. Все это уходит как никчемное: и зритель ошеломлен этой невидальщиной. Воображение его потрясено...»

Картина эта, как вообще и все важнейшие картины Сурикова, изображает определенное и на этот раз очень большое историческое событие.

В народном сказе «Как Ермак взял Сибирь», записанном на месте, то есть на родине Сурикова, в Сибири же\*\*, событие это передается в таких чертах:

\* Произведения русского народного эпоса сами творцы и исполнители его именуют обычно «старинами». См. «Беломорские былины», записанные А. Марковым. Этнографическое отделение О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. М. 1901.

\*\* Смотри древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Соб. изд. Суворина (1892).



ДРУЖИНА ЕРМАКА  
Деталь



*Стрелы летят, как часты дожди,  
А казакам взять не можно их.  
И была баталия целой день,  
Прибили казаки тех татар не мало число—  
И тому татары оивовались,  
Каковы русски люди крепкие\*,*

. . . . .

В то же время пришел атаман Ермак Тимофеевич  
Со своею дружиною, тою лукою Соуксанскою,  
Дошел до устья Сибирки-реки,  
И в то время полонил Кучума, царя татарского,

. . . . .

И жил там Ермак с Покрова  
До зимнего Николина дня.  
В та поры Ермак шил шубы соболиные,  
Нахтармами вместе сшивал;  
А теплые мехи на верх обеих сторон;  
Таковым манером и шапки шил.  
И убравши Ермак со всеми казаки  
Отъезжал в каменну Москву,  
Ко Грозному царю Ивану Васильевичу.

. . . . .

В та поры доложил об них Никита Романович:  
Что-де атаманы казачие,  
Ермак Тимофеев с товарищи,  
К твоему царскому величеству с повинностью  
пришли,  
И стоят на Красной площади.

. . . . .

И на то царь-государь не прогневался;  
Но и паче умилосердился,  
Приказал Ермака пожаловати.

В этом сказе, как и в летописях, мы можем выделить в основном два факта: один — это то, что Сибирь была покорена власти Ивана Грозного, то есть стала частью русского государства, а другой — что присоединение это произошло благодаря подвигу донских казаков во главе с Ермаком Тимофеевичем.

\* Выделенный нами здесь текст и относится непосредственно к тому бою, который изображен в картине.— Н. Ш.



БРАТІ ЕРМАКА  
Лета. 16

Рассматривая картину в свете этих двух исторических фактов, мы могли бы сказать, что первый из них — покорение Сибири — сообщает выдающееся значение ее содержанию, а второй — казачья вольница, казачья ватга Ермака — придает своеобразный, особо красочный характер изображенным в ней людям и обстановке. Этими выводами и можно было бы в общем ограничиться, если только рассматривать создание Сурикова, как иллюстрацию исторического события. Дальше тогда, может быть, последовал бы вопрос, верно или неверно в историческом и археологическом отношении изображена здесь битва Ермака с ополчением царя Кучума и достаточно ли правдиво передал художник своеобразие казачьих и татарских типов?

Разрешив как следует эти вопросы, исследователь, казалось, мог бы с известным удовлетворением сказать, что содержание картины им исчерпано. Однако на самом деле это не так.

Уже мнение самого Сурикова, имеющееся в записи его высказываний, наводит на сомнения и никак не укладывается в рамке одного только исторического объяснения картины.

«А я ведь летописи и не читал. Она сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, 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 обрыв выскочит: дым, значит, увидел. Любопытство». Так говорил Суриков о своей работе над «Покорением Сибири».

«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».

Неправда ли, как неожиданно это звучит? Художник, признанный историческим живописцем, и вдруг такое пренебрежение к исторической точности изображения, такое невнимание к историческим документам: «А я ведь летописи и не читал» (!) Еще более удивительно слышать это из уст того же самого человека, который говорил: «Я на памятники, как на живых людей, смотрел, — спрашивал их: «Вы видели, вы слышали, — вы свидетели».

Как объяснить это резкое, прямо-таки бросающееся в глаза противоречие? Или оставить его вовсе без всякого разъяснения?

Все это, однако, неясным и противоречивым до тех пор только кажется, пока мы подходим к великому художнику с

односторонней меркой, смотря на него, как на историка, вместо того, чтобы понять раз навсегда, что творчество его раньше всего есть поэзия. Поэзия же хотя и не исключает исторической правды,— мы уже отмечали это в русских старинах,— но вместе с тем и не подчиняется ей безоговорочно.

Поэт пользуется историческими фактами, но претворяет их на свой лад, в своих поэтико-философских интересах, на свой глазмер, если можно так выразиться, в форме своих художественных образов.

Путем народного поэтического творчества шел и Суриков. Основной смысл его картин заключается не только в описании исторических фактов — раскол, бунт стрельцов, завоевание Сибири, поход Суворова, — а в раскрытии национального характера русского народа. В исторически установленных данных художник в праве ослаблять то, что этому раскрытию почему-либо мешает, и подчеркивать, на первое место выдвигать то, что содействует.

Исторические факты в его творческих замыслах — это только те испытания великие и неизбежные, преодолевая и побеждая которые русский народ присущие ему силы обнаруживает, закаляет и развертывает. А эти силы и есть самое главное.

Не наковальня, на которой выковывается меч, — главное, а меч, хотя без наковальни меча не создашь. Так можно обозначить взаимоотношение исторических фактов к творческому их воплощению у Сурикова.

Но и этого мало. К основному смыслу он добавляет, «домысливает» еще и желаемое, предугадываемое и получает, по словам Горького, «тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности».

Что же домывливал Суриков? — Грядущую победу своего народа над темнотой, невежеством и стихийным смятением, результатами многовекового угнетения трудящихся масс — победу над врагами внешними, так или иначе стремившимися, стремящимися и сейчас, разрушить национальную самостоятельность нашей родины и подавить свободное развитие великого народа.

Так некогда творцы и сказители былин «домысливали» в них победы русских богатырей над злыми кочевниками, в то как раз время, когда земля русская стонала под игом этих самых кочевников. И были эти былины высоко полезны тем, что поднимали дух народа и содействовали его стремлению к своему освобождению, к национальному единению, содействовали накоплению и закалке временно по необходимости затаенных сил.

История доказала, что древнерусские поэты домысливали правильно.

С тем же высоко-патриотическим пафосом творил и В. И. Суриков. В глухую реакцию последних десятилетий прошлого века своей картиной «Покорение Сибири. Ермак» прославлял он героизм своего народа, напоминая ему воинскую доблесть его предков. И напоминание его не только не уменьшилось, но, наоборот, во много раз усилилось в своем действии на нас теперь, во время нашей упорной борьбы, борьбы не на живот, а на смерть, с вооруженным до зубов, жестоким и коварным врагом, ворвавшимся в нашу страну.

Рассматривать надо эту картину не как изображение личного подвига казацкой ватаги, что не раз делалось разными исследователями, а как образное выражение богатырской силы русского народа. За это мы и славим сейчас Василия Ивановича Сурикова, за это называем его великим и вспоминаем о нем с горячей признательностью в годовщину нового тяжкого всенародного испытания.

Мы говорим — Суриков верил в свой народ, был убежден крепко, непоколебимо убежден в неиссякаемой жизнотворческой силе его, в способности в конечном счете побеждать врагов, покушающихся на его существование. Не только чувством, стихийно, так сказать, догадывался Суриков об этой способности, но сознанием, глубоким изучением проникал до понимания сущности явления. Почему мы и называем его не только художником, не только поэтом, но и философом.

Как бы ни был свободен полет художественного воображения Сурикова, как бы высоко ни поднимался он в своей творческой мечте, обозревая просторы родины, исходил он всегда от «земли». Он не был фантастом. Был художником-реалистом, поэтом-реалистом. Реальное, то есть действительно бывшее, действительно существовавшее или существующее, давало ему точку отправления или точку отталкивания для художественного воображения и питало его искусство. И так было в большом и малом, в общем и в частности.

«Вы видели, вы слышали, — вы свидетели», — обращался он к уцелевшим памятникам древней Москвы — Москвы времен Морозовой и стрельцов. Слышал ли ты, видел ли ты сам?.. спрашивал он самого себя. В этом отношении он был, как говорится, Фома неверующий, то есть не верил никогда тому, чего сам на деле не мог познать.

«Я вот вам в пример скажу, — говорил он, — верю в Бориса Годунова и в 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... 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».

«Тронуть можно», — ну как же не Фома неверующий!

Это указание самого художника на то, что творения его не были плодом отвлеченных домыслов или игрой чистой фантазии, но основывались на тщательнейшем изучении жизни, строились на собственном жизненном опыте и этим же собственным опытом непрестанно проверялись.

Самостоятельность мышления, творческую свою самобытность Суриков отлично понимал и высоко ставил. Уже в преклонных годах \* с удовлетворением вспоминал, как, будучи студентом Академии художеств, «дома сам себе задачи задавал и разрешал. Образцов никаких не признавал — все сам».

Эта самостоятельность, эта вера в свои силы была в нем воспитана особенной обстановкой, особым бытом того места, где он родился и где прошли годы его детства и юности.

«В Сибири, — рассказывал он, — 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: «Красноярцы сердцем яры».

Горы у нас целиком из драгоценных камней — порфир, яшма. Енисей чистый, холодный, быстрый... Мальчиками мы, купаясь, чего только не делали. Я под плоты нырял: нырнешь, а тебя водой вниз унесет. Помню, раз вынырнул раньше времени: под балками меня волочило. Балки скользкие, несло быстро, только небо в щели мелькало — синее. Однако вынесло...

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»...

---

\* Высказывания В. И. Сурикова были записаны в 1913 году М. Волошиным. Родился же Василий Иванович, как мы уже отмечали, в 1848 году. Умер в 1916. — Н. Ш.

Эта из числа мальчишеских подвигов Василия Ивановича, а вот кое-что и от юношеских лет:

«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, кричит: «Бурдина убили». Я побежал с другими. Вижу, лежит он на земле голый. Красивое, мускулистое у него тело было. И рана на голове. Помню, подумал тогда: вот если Дмитрия-царевича писать буду — его так напишу... 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 проруби рыбу ловить», — что ты? В первый-то день праздника? — И не пошел. А потом слышу: Петю Чернова убили... Широкая жизнь была. Рассказы разные ходили... Разбойник под городом в лесу жил. Вроде как бы Соловья-разбойника».

Хороша или плоха была на самом деле эта жизнь — другой вопрос. Сейчас нам не это важно. Нам важно, что она такой яркой, сочной, красочной была воспринята Суриковым и такой именно запомнилась ему на всю жизнь. Эта ярость сердца, эти драгоценные камни — порфир, яшма, холмы — розово-красные, колокольцы валдайские с серебром, эти упоминания, «небо в щели мелькало синее», «земля мерзлая была», «ка была наледень», «лед еще не тронулся», наконец, образ Дмитрия-царевича, возникший в нем при виде убитого товарища, — все, все это так крепко, так навсегда бесчисленными неуловимыми нитями связано с художественными образами Сурикова, что, слыша эти рассказы, точно видишь прямо перед собой его картины, и те, которые он завершил, и те, которые он замышлял.

А удаль! Удаль — ведущим мотивом даже в воспоминаниях уже маститого, шестидесятипятилетнего Сурикова остается. Как облагородил, однако, как возвысил он ее в «Покорении Сибири» и затем в «Переходе Суворова через Альпы»!

Удаль и одновременно способность выдержанно, стойко встречать смертельную опасность несомненно воспитала в нем прежде всего необычайная эта сибирско-казацкая жизнь.

«Все сам» — и правда, в творческом взлете, в подвигах своих героев, он всегда самого себя чувствовал.

«Я когда «Стрельцов» писал, — вспоминал он, — ужасней-

шие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей».

А в последнем из эпических своих творений, в «Степане Разине», он даже придал образу атамана, до портретности схоже, свои собственные черты.

На самом деле, мы верим, он готов был сам участвовать, как участвовали его дальние предки, в бою плечом к плечу с Ермаком Тимофеевичем или с безумной отвагой суворовских орлов скатываться с «чортовой» кручи альпийских глетчеров.

Но времена другие были. Другого жизнь от него требовала. Потребовала она от него исполнения высокого долга художника-поэта, способного «жечь сердца людей». И он выполнил этот долг, как художник-богатырь, изучая доподлинную жизнь, запечатлевая ее в многочисленных к каждой картине этюдах, на что затрачивались годы, и при этом, никогда не оставляло его «дум высокое стремление».

С особенной, может быть, ясностью это сказывается в картине «Покорение Сибири. Ермак».

Ошибочно думать, что принялся он за эту работу только потому, что предки его были сподвижниками Ермака, хотя гордился он этим не мало. Участием своих предков в истории России и Пушкин гордился.

В одном из писем к брату Василий Иванович писал:

«... в «журн. Министерства Народного Просвещения», — май 1902 г. напечатана статья Оглоблина о Красноярском бунте 1695 — 98 гг. Тут многие есть фамилии наших казаков, в том числе имена наших предков с тобой — казаков Ильи и Петра Суриковых, принимавших участие в бунте против всевол-взяточников...

Прочти и покажи знакомым эту статью... чрезвычайно интересно, что мы знаем с тобой предков теперь своих, уже в казаках 1690 годов, а отцы их, конечно, пришли с «Ермаком».

Явно, что эта историческая справка радовала художника. И другими еще документами подтвердить можно, что именно эта справка побудила его взяться за эскизные наброски к картине «Красноярский бунт». Увы, дальше эскизов дело в этом случае, однако, не пошло и, подозреваем мы, не пошло потому, прежде всего, что смысл исторического события, мятежность его в условиях того времени, когда Суриков эти свои композиции делал, не мог быть выражен так, чтобы удовлетворить высокие стремления и требования к себе самого художника.

Кривить душой не было в его обычае, а без этого «Красно-

ярский бунт», так же как и «Пугачева», написать тогда не представлялось возможным\*.

Ошибочно думать, что за «Покорение Сибири» Суриков потому взялся, что хорошо знал быт и характер сибирских казаков, что «натура» для этой картины у него, так сказать, под руками была. Трудностей он никогда не боялся, а как бы даже на них напрашивался. К тому же одной сибирской «натюры» для написания этой картины оказалось далеко не достаточно.

Великим мастером был Суриков прозывать в частном общем, в, казалось бы, обыденном — типическое. Это, однако, не только не противоречило у него самому тщательному изучению деталей и частных случаев, но, наоборот, на сравнениях, сопоставлениях частных это мастерство обобщения и выковывалось.

Изучал он явления жизни всегда с определенной целью, сосредоточив свое внимание в совершенно определенном направлении; всегда знал, что и где искать, потому что знал, во имя чего ищет.

Он не только делал выводы из того, что наблюдал вокруг себя, но и предугадывал эти выводы. Это предугадывание в каждой его подготовительной к той или другой картине работе сказывалось, будь то этюд к рыжему стрелцу, с кладбищенского могильщика писанный, старушки и девушки из старообрядческой молельни в Медвежьем переулке, или этюд начетчицы с Урала — Анастасии Михайловны, который он в садике за два часа, как «натуру» для боярыни Морозовой, написал, или, скажем, мелкий торговец огурцами на толкучке, позировавший ему для знаменитого юродивого, либо этюд с

---

\* Вспомним, что некогда сказал Бенкендорф Пушкину, который, как известно, собрал целый цикл песен о Степане Разине: «Песни о Степане Разине и при всем поэтическом их достоинстве, по содержанию своему неприличны к печатанию. Сверх того, церковь проклинает Разина и Пугачева». А на первую инсценировку «Тараса Бульбы» цензор дал такой опасливый отзыв: «Сюжет пьесы взят из известной повести Гоголя и сам по себе не заключает ничего предосудительного. Но общий интерес основан на представлении древней казацкой вольницы и жизни за порожнев. Можно ли это допустить для сцены?» Дубельт наложил резолюцию: «Запрещается». Не лучше обстояло дело и во времена Победоносцева. Подтверждением этому служат слова В. В. Стасова, который в письме Сурикову по поводу статьи о красноярском бунте, указанной ему, кстати сказать, опять-таки самим Василием Ивановичем, писал: «Ах, если б Суриков вздумал сделать картину из одного которого-то момента этих сибирских событий — да еще со своими Ильей и Петром». Да думать-то думал, но в конце концов приходил к заключению, что это чисто невозможно по нынешним временам. Разве только когда-нибудь в будущем, — а когда, иобразить мудрено. А жаль! Как еще жаль! Письмо написано в декабре 1902 года.

казацкого офицера для Суворова. «Он и теперь жив еще: ему под девяносто лет», — говорил в 1913 году про этого офицера художник. Во всех этих подготовках всегда чувствуется внутренний смысл той картины-поэмы, в которой эти искомые им люди действующими лицами будут.

Подумать только: каким внутренним упорством, какой невероятно настойчивой волей, какой твердостью убеждения надо было обладать, чтобы в течение нескольких лет, во время которых эти этюды писались, ни на йоту не сбиться с путеводной мысли, ни на минуту не отклониться от установленного направления!

А еще Сурикова стихийным художником называли. Хороша стихийность, нечего сказать!

У художника меньшей весомости мысли один такой этюд за картину сойти бы мог. Но для Сурикова рельефного, сочного, правдивого отображения жизни, запечатленного с натуры уверенной кистью, все еще было мало. Поэтому по сравнению с другими он, в сущности, немного картин написал, хотя работал исключительно трудолюбиво, но думал, думал он больше всех и, как нам представляется, глубже всех. Разве только один Александр Иванов мог его превзойти в этом отношении.

«Покорение Сибири. Ермак» потребовало от Сурикова огромнейшей подготовительной работы, и притом работы в разных, отдаленных друг от друга местах России, отдаленных географически, но связанных в его глазах идеей будущей картины.

В 1889—90 годах художник начал о ней думать, а из одного письма от декабря 1891 года мы узнаем, что он «начал Ермака». «Картина 8 аршин и 4», а от января: «Картина помаленьку двигается». В связи с этой работой начались и далекие путешествия.

Летом 1892 года он из Москвы направляется в Сибирь. Задержался в Тобольске, откуда сообщает: «Пишу этюды в музее и татар здешних, и еще виды Иртыша... Время у меня здесь проходит с пользой... Дня через два уезжаем в Самарово или в Сургут — остяков в картину писать... А потом к вам, дорогие мои. Мы \* ужасно соскучились по вас. Что делать — этюды нужны».

Прожив недолго у родных в Красноярске, едет в Минусинский округ. Сообщает: «Пишу этюды татар. Написал очень порядочное количество... Нашел тип для Ермака».

В следующее лето его работа из Сибири и Москвы пере-

\* Художник ездил вместе со своими двумя дочерьми. Жена его умерла весной 1889 г.— Н. III.

мещается уже на Дон. До этого пишет родным: «Мы, дорогие мама и Саша\*, нынешнее лето едва ли будем в Красноярске, так как для картины нужно ехать на Дон к казакам... Не знаю, каково будет на Дону, да очень нужно там быть. Ничего не поделаешь. Лица старых казаков там напишу...»

В другом письме (от 4 июля 1893 г.): «Мы проживаем теперь в станице Раздорской на Дону. Тут я думаю найти некоторые лица для картины. Отсюда, говорят, вышел Ермак и пошел на Волгу и Сибирь. Написал два лица, очень характерные, и лодку большую казачью. Завтра будет войсковой станичный круг. Посмотрю там, что пригодится...»

О результатах этой своей поездки он сообщает: «Я написал много этюдов; все лица характерные. Дон сильно напоминает местности сибирские, должно быть, донские казаки при завоевании Сибири и облюбовали для населения места, напоминавшие отдаленную родину. Меня казаки очень хорошо приняли. Жили мы в Раздорской станице, Константиновской, Старочеркасске, где находятся цепи Степана Разина...»

Знаешь, Саша, у нас с тобой родня должно быть есть на Дону. В станицах Урюпинской и Усть-Медведской есть казаки Суриковы, и есть почти все фамилии наших древних казачьих родов... Нашел для Ермака и его есаулов натуру для картины. Теперь вписываю их...»

В письме от начала 1894 года пишет: «Не знаю как, а хотелось бы нынешним летом еще поработать этюды татар в Тобольске», а в другом, несколько позднее: «Картина моя заметно подвигается к концу; недостает только несколько этюдов, которые я надеюсь сделать в путешествии».

Лето 1893 года Василий Иванович опять работал в Красноярске. Здесь он писал этюд ссыльного полтавского казака, бывшего приискового рабочего, здорового мужчину. «Мне руки и грудь понравились»,— говорил Василий Иванович... Это гребец в лодке на картине «Покорение Сибири» (сидит во второй лодке направо—гребет). Кроме того, Василий Иванович написал этюд с пугачевского казака Анания Черкасова, привезшего на дачу дрова. Он с бородой, под знаменем, позади воина в шишаке.

Суриков говорил, что был для этой картины на Дону и два раза на Урале в какой-то станице, так как «ватаги» Ермака сформировались окончательно на Урале».

В декабре 1894 года сообщает: «...Теперь все кончал картину. Работаю до самого вечера». И, наконец, 24 февраля 1895 года «спешит уведомить» родных, что картина куплена

\* Саша — брат Василия Ивановича.— Н. Ш.

министерством двора для Русского музея. «Назначил я за нее 40 тысяч рублей. Раньше ее торговал Третьяков и давал за нее 30 тысяч рублей...»

В дополнение приведем одно воспоминание очевидца, которое приблизит к нам Василия Ивановича Сурикова в один из моментов его путешествий в поисках «натуры» для «Покорения Сибири» и вместе с тем передаст ту обстановку, в которой такие поездки тогда происходили.

«После длинного переезда на лошадях из Иркутска 10 августа 1891 г. в Томске мы сели на пароход «Казанец» и поплыли по Томи к северу, затем поднялись по Оби, вошли в Иртыш и начали спускаться к Тобольску,— пишет автор воспоминаний\*. —Погода была мрачная, небо было закрыто тяжелыми тучами... В мужской каюте ехали наши караванные спутники, там играли в карты, какой-то актер забавлял анекдотами, пел куплеты, постоянно слышался громкий хохот, но разговоры были такого рода, что ехавший с нами директор народного училища... затыкал себе уши шубой... Пароход тащился медленно, в сопровождении тяжело нагруженной баржи... Внимание обратил на себя плотный коренастый человек среднего роста с типичным смутным лицом сибиряка и с длинными пушистыми густыми черными волосами, которыми при разговоре он забавно встряхивал. Мы узнали, что это был художник Василий Иванович Суриков, возвращавшийся из Красноярска в Москву со своими двумя дочками.

Василий Иванович охотно и много разговаривал с молодежью... А Обь, чем дальше к северу, тем становилась обширнее, и берега иногда казались полоской земли на далеком горизонте, а вблизи были низкие, длиннейшие, поросшие ольхим тальником. Редким оживляющим диссонансом являлись немногие раскиданные по берегам деревни с их длинными улицами и крепко сплоченными деревянными домиками.

«Вот,— говорил Василий Иванович,— борьба человека с природой, борьба за жизнь, жестокая борьба... Здесь выживаются стойкие сибирские характеры...»

Особенно характерными для сибирского пейзажа были юрты остяков, убогие жилища, где жили люди, еще лишенные культуры, пасынки человечества, люди в самодельных меховых одеждах, с непонятною речью, задавленные голодом нищетой и болезнями. При остановке парохода они забирались на борт, предлагали рыбу, просили табаку и водки. Ма-

\* К. Яковлева-Кузьмина. Смотри «В. И. Суриков». Материалы к биографии художника, собранные А. П. Туруновым и М. В. Красноженовой. Иркутск — Москва, 1937.

тросы их гнали. А Василий Иванович спешно делал наброски в своих книжках...

Но вот мы покинули мрачную, величественную Обь, вошли в Иртыш и начали спускаться к югу... Эта река уж не так широка, виды ее свежее, берега разнообразны... Особенно красивы были берега в праздничный день 15 августа, когда мы плыли мимо деревень, которые здесь попадались гораздо чаще. На берегах виднелись живописные группы по-праздничному пестро разодетых крестьян, слышалась гармоника, кое-где пели песни. Бегали и играли ребяташки. Василий Иванович приходил в восторг от этих картин, почти не отходил от борта парохода.

Он рассказывал о задуманной им картине из сибирской истории, где должен был фигурировать Ермак...»

Эти воспоминания потому интересны в наших глазах, что показывают, среди каких в сущности людей, среди какой обстановки жил и творил великий художник. Вся эта обыденщина на борту парохода — актер с его анекдотами и непристойными куплетами — подчеркивает наглядно, насколько высок был Суриков в своей творческой мечте, насколько красивы были его мысли и насколько развита была в нем способность отыскивать в этой обыденщине жемчужные зерна. Мало того. Различие между мрачной, но величественной рекой Обью с убогим бытом остяков на ее берегах и Иртышем, на берегах которого автор живописует праздничный день населения, — пестро разодетые крестьяне, гармоника, веселая суетня детишек крестьянских — точно бы перекликается какими-то путями с двумя группами людей, с двумя «стихиями» в «Покорении Сибири. Ермак».

Путешествия Сурикова в связи с работой его над «Завоеванием Сибири» подтверждают еще раз, что без тщательнейшего изучения действительности он не представлял себе возможности создавать свои героические поэмы. Следя за этими путешествиями, мы открываем ту «твердую землю», с которой совершался взлет его художественного воображения.

В поездках за этюдами Суриков следовал особенному пути. Дон, Урал, Сибирь — все это места, где стремление народа к своему освобождению от крепостного гнета находило себе выражение и в бунтарстве, — Степан Разин, Болотников, Пугачев и др. — и в поэтическом творчестве народа, вспомнившем и прославлявшем в песнях и преданиях своих героев.

Места эти, по признанию ученых, собирателей памятников устного народного творчества, доставляли им богатую и драгоценную добычу. Этот путь, эти недра народные нащупывал и Суриков.

Оказывается при ближайшем рассмотрении, что в создании

типов для картины он довольно ограниченно пользовался местной, сибирской «натурой», бывшей у него издавна на глазах.

С сибиряков в картине писаны, насколько нам пока удалось установить, стрелок в шишаке (Тобольск), стреляющий казак, стоящий в воде около лодки на первом плане спиной к зрителю (Красноярск), один из упомянутых набросков для типа самого Ермака — и это, кажется, все. О поездке Сурикова на Урал ничего определенного пока неизвестно. Ни писем художника, ни этюдов с Урала мы не знаем. Орда сибирского царя Кучума писана вся с этюдов, сделанных художником в Сибири.

Главная фигура — Ермак. Ранний эпизод к Ермаку (рис. 1891 г.) изображает типичнейшего крестьянина — мужичка в валенках и безрукавке. Позировал для него, очевидно, кто-то из московских жителей.

В следующем году (1892), на этот раз уже действительно в Сибири, в Минусинском крае, Суриков, по его собственным словам, «нашел тип для Ермака», но в 1893 на Дону нашел для Ермака и его есаулов уже новую натуру для картины. «Теперь вписываю их...»

Далее, одна из самых видных, решающих в композиции групп, группа на лодке, тоже скомпанована на Дону, в станице Раздорской. «Написал два лица казацки, очень характерные, и лодку большую казацкую». Если б дело шло о самой только лодке, а не о лодке и людях в ней, едва ли бы художник стал об этом сообщать своим родным. Написана была, очевидно, лодка и в ней казаки.

Действительно, имеется этюд (масло) лодки с четырьмя фигурами, по расположению близкими к тому, что мы видим в самой картине. Есть еще этюд, изображающий казака, сидя заряжающего ружье. Писан тоже на Дону\*. Это — подготовка к одной из самых мощных и выразительных фигур в картине.

Гребец в белой рубахе на носу, второй от зрителя, лодки в глубине, писан со ссыльного полтавского казака хотя и в Сибири, но и он к ~~се~~ коренному, местному населению, как видим, не принадлежит.

Из двух казаков ~~держ~~ держащих ружье наприцеле, — один в шишаке, а другой — в шапке. Этюд стрелка в шапке сделан в Кондрючинской станице на Дону.

Одним словом, утверждать, что ермаково воинство писано Суриковым преимущественно по материалам, собранным на месте его рождения, не приходится. †

\* На этюде надпись сверху: «В. Суриков, Дон».

Эти наблюдения для нас важны. Они подтверждают наши соображения о том, что картина была задумана, продумана и выполнена в таком широком эпическом плане, какой не допускал в характеристике ее героев особенного выдвигания местно-бытовых моментов.

Суриковым в «Покорении Сибири», по нашему мнению, создано совершенно новое в искусстве понимание казаков. Они показаны как люди, все существо которых проникнуто страстным стремлением укрепить и оборонить русскую землю. Суриковские казаки как бы ведут свою героическую историю от древнерусских богатырей, защитников священных границ русской земли, от богатырей, воспетых русскими былинами-старинами. Строгие, величавые, мощные типы!

Суриковские казаки, приспешники Ермака — не анархически вольнолюбивое рыцарское товарищество, ищущее случая, где только возможно, развернуть свою удадь, нет, — это вооруженный народ, за землю свою борющийся, родной землей рожденный и ей до смерти преданный.

Обычное представление о бесшабашной казацкой вольнице для этой картины совсем не пригодно.

В приведенной нами былине-старине «Ермак взял Сибирь» описывается, как старательно готовились казаки к походу на Восток, как тщательно изыскивали лучшие пути и лучшие средства для своего передвижения по сибирским рекам и ведения боя малыми силами против бесчисленного противника.

Только около двадцати лет прошло со времени взятия Казани молодым царем Иваном IV до подвига Ермака. Уничтожив здесь, на восточной границе Московского государства, оплот вражеской силы, уцелевший от двухсотпятидесятилетнего тяжкого ига татарского, Иван Грозный — не легко и не сразу далась ему победа, — стяжал горячую признательность народа, о чем свидетельствуют сказы, песни народные, посвященные прославлению события, сказы о «Взятии Казанского царства».

В свете этого дела государственной важности следовало бы рассматривать и подвиг Ермака с его дружиной. Завоеванием Казани внимание народа было привлечено и направлено как раз в ту именно сторону, куда двинулся Ермак.

Подвиг Ермака — сознавал ли это он сам или нет, безразлично — был в сущности продолжением и закреплением деяния Ивана Грозного, и народ воспел героя своего, атамана Ермака Тимофеевича, уж, конечно, не за разбой и не только за личную его удадь, но за воинскую доблесть, на пользу и во славу отечества проявленную.

Так, в общем, по-народному, — как народ в песнях пел, —



ГОЛОВА СМЕРЮЩЕЙСЯ ДЕВУШКИ  
Этюд

смотрел на подвиг Ермака и Василий Иванович Суриков. Отсюда высокопатриотический смысл его картины, отсюда красота ее изумительная, своя, суриковская, русская красота.

Еще несколько слов о красоте человеческого образа в суриковском понимании. Тема эта вообще глубокая, серьезная, требующая, в сущности, особого рассмотрения.

Тип русской женской красоты им в «Боярыне Морозовой» был воплощен. Истоки, прообразы этой красоты в его собственном ближайшем окружении оказались.

«Сестры мои двоюродные — девушки совсем тихие, как в былинах говорится про двенадцать сестер, — вспоминал он. — В девушках была красота особенная: древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышали. Трое их было — дочери дяди Степана \* — Таня, Фаня и Маша. Рукодельем они занимались: гарусом на пальцах вышивали. Песни старинные пели тонкими, певучими голосами».

И убор к этой женской красоте Суриков, так сказать, у себя же дома нашел.

«Увлеченный воспоминаниями, Василий Иванович, — рассказывает М. Волошин, — вытаскивает из крепкого кованого сундука, стоящего в темном углу комнаты, сундука, в котором у него хранятся все его рисунки, этюды, документы и фамильные воспоминания, несколько кусков шелковых тканей и показывает треугольный платок из парчевой материи — половину квадрата, разрезанного от угла до угла. Парча красновато-лиловая, с желтизной и золотым тканьем, и хранит жесткие, привычные складки, которыми ложилась вокруг лица.

«Этот платок бабушка моя на голове носила. Это его для двух сестер купили и пополам разрезали. Приданое моей матери все украли — только это осталось. В Сибири ведь разбой всегда», — пояснял сам художник.

Мамочку всегда по приезде заставлял надевать канифасовое платье, старинный шарф и косынку, — дополнил впоследствии брат Сурикова Александр Иванович, — и непременно, чтобы одевалась так, как одевались в старину. Все, бывало, повытаскивает у ней из ящика, покажи да Расскажи, как носили...»

Отсюда, как видно, и вся эта узорно-тканая, золотом, серебром обогащенная, цветовая украшенность женских одежд в «Боярыне Морозовой».

---

\* Служил моделью для стрельца с длинной черной бородой в «Утре стрелецкой казни». — Н. Ш.

Но лирический, девичий, так сказать, прообраз — это только одна сторона суриковской красоты, в картине очень хорошо и обильно представленная, а вот что касается другой, что касается огненно-пламенного, страстного типа самой Морозовой, то нужны были долгие поиски, многие думы, напряженное воображение, чтобы такую деятельную, воинствующую, да позволено будет так выразиться, красоту обрести\*.

Допустимо, может быть, сказать, что если в красоте женщин, окружающих Морозову, он исходил от того, что нашел у себя дома, в Сибири, то в типе самой героини отвлекался от этих прообразов, совсем их, однако, не забывая.

Морозова одновременно чертами своего лица родственна этим женщинам, а трагическим выражением его — отлична.

В этом-то и состояла главная трудность для художника. Надо было сгармонизировать эти противоречия, руководствуясь идеей картины, найти должное место Морозовой в тепле ей подобных, возвысить ее над ними, не отрывая от них. И плодом его творческих усилий было создание единой, в основе своей, суриковской женской красоты, единой и в то же время многообразной, в своем выражении, в своем стилике на окружающую действительность.

Что же касается красоты мужского образа, то особенно показательны в этом отношении типы в «Покорении Сибири. Ермак»:

Большинство лиц здесь показано сбоку. В профиль строение их видно с какой-то особенной четкостью. Как правило, черты лица прямолинейны и хотя выражены художником с подчеркнутой простотой формы, но тонки. Удлиненный абрис лица, прямой и довольно длинный нос, откиннутый назад широкий и высокий лоб, брови, строго сведенные над ярым и вместе с тем пронизательным и сосредоточенным взором, — все это, обрамленное бородой, сообщает лицам дружины Ермака нечто сурово-иконообразное. Точно в основу их прорисована, сделанная твердой рукой русского иконописца пятнадцатого-шестнадцатого веков, положена.

Таковы хотя бы самые видные и наиболее в картине разработанные типы: особенно казак, заряжающий ружье, и его товарищ с ружьем на коленях — оба в лодке на переднем плане, затем воин с обнаженной шашкой, почти под знаме-

---

\* У Мельникова-Печерского в его известных романах «В лесах» и «На горах» очень хорошо описана старообрядческая среда, из которой была взята Суриковым «натура» для Морозовой. Романы эти во многом созвучны суриковскому пониманию женского характера, женской русской «непопорченной» красоты. — Н. Ш.



СТРЕЛЯЮЩИЙ КАЗАК  
*Этюд*

нем стоящий, а перед ним стреляющий ратник в блестящем шишаке \*, наконец — один из двух есаулов, которого мы под самыми знаменами, на третьем месте за Ермаком, видим.

На лицах нет ни бесшабашной лихости, — «эх, была не была», — разбитной отчаянности, ни печати разгульной жизни, кичливой беспечности, плода проступков, оставшихся безнаказанными, нет вообще ни одного намека, который говорил бы о том, что эти люди когда-либо переступали или могли переступить через границы поведения, определенного обычаями, и пусть неписанными, но общественно обязательными моральными установлениями народа.

Как раз наоборот. В них выражена поразительная строгость характера. Они, говоря по-древнему, действительно «прямят» своему делу.

---

\* Существует превосходный погрудный этюд казака, держащего ружье наприцел, где характерные черты, здесь нами описанные, можно наблюдать в особенной ясности. Поражает суровое, умное, дышащее страстной ненавистью лицо бойца, обращенное в сторону врагов — Н. Ш.

Типы в высшей мере сгармонированы в том именно смысле, как это вообще понимал Суриков. Лица их дышат единой железной волей. Там, за этим обрезом высокого надречного обрыва, скрыта нехоженная, неведомая «обетованная богатырей страна». Они должны овладеть ею, и овладеют. Убеждены в этом, живут этим...

Отсюда аскетическая строгость их лиц, отсюда огненная ярость их взора и подчеркнутая крепость их рук, сжимающих тяжелое, на нынешний взгляд, неуклюжее оружие, отсюда эта удаль в высшем, в суриковском ее понимании.

Но и этого еще мало. Употребляя здесь слово «аскетизм», мы хотим сказать, что личные интересы, личные переживания в них отступают перед выполнением высокого долга. На самом деле, не видим мы в этих лицах признаков отклонения человека в сторону личной корысти, личного себялюбия, личной славы, в сторону исполнения своих, каких-либо особых желаний, нет и жажды показать себя, свою силу, ум, ловкость, не подчеркнута в них и та своеобразная вольность, какая казацкой натуре, как принято думать, в высокой степени присуща.

Даже согласившись с тем, что все личное, своевольное могло и должно было отступить во время решительного боя доблестных воинов с врагом, то все же какие-то следы личных поступков, особой судьбы, хотя бы какие-нибудь черты душевных движений, прожитой жизнью обусловленные, могли бы, казалось, и здесь проявиться. Ведь проявлено же все это у самого Сурикова в «Боярыне Морозовой» или в «Утре стрелецкой казни», проявлено так убедительно, выпукло. Каждое лицо в этих картинах — это особая история данного человека. Не говоря уже про Морозову, вспомнить хотя бы юродивого, или странника, «каликку переходящую», или сравнить стрельца-бунтаря с его товарищем по несчастью стрельцом чернобородым. Сгармонированы люди в этих картинах-поэмах общей трагической судьбой, но у каждого мы свою, особую жизнь, свои поступки, свои надежды и разочарования чувствуем и даже будущее его предугадать бы могли, а тут в «Покорении Сибири» вдруг как-то точно бы по-другому получается.

И то правда. Все бесконечно разнообразное проявления индивидуальности человека здесь к немногому сведены и в крупных простых формах обобщены. Во имя основного, главного, всеобщего это сделано. Разность характеров здесь тогда только очевидной станет, когда поймем, что определяется она не чем иным, как тем, в какую меру каждый из воинства Ермака исполнению своего долга предан, насколько

сильно в осуществление возложенной на него миссии погружен. Это прежде всего. А затем, — в какую меру человек свою связь с русской землей, с родиной чувствует, и, наконец, насколько каждый не только инстинктивно ощущает, а сознанием способен охватить смысл и место своего деяния в общем героическом подвиге.

Так, сам Ермак в типе своем хранит крестьянские черты, ими обладала та «натура», с которой Суриков писал свой первый этюд, и этим «мужицким» характером от своих собратьев отличается. В нем, в образе этом, власть земли русской художником знаменована. Он как бы от сохи к подвигу пришел. Это душа подвига, знаменами святыми осененная.

Остальных на выбор возьмем: казака (в шапке), во врага прицелившегося (на втором плане); он весь в прицеливание ушел, иной мысли в нем и нет, кроме «попасть бы во врага».

А вот эти воистину богатырские витязи на переднем плане в лодке — лучшее воплощение мечты суриковской о красоте человека, о красоте мужественной, — у них другой, намного более высокий, более глубокий склад характера.

Один из них, ружье заряжающий, длиннородый муж, с прямыми, тонкими, благородными, мы сказали бы даже, классически правильными чертами лица, типа древнерусского философа-богослова напоминает. Человек ума великого, мысли строгой и прямой, значением дела своего и общего до глубины души проникнутый и подвигом совершающимся благородно-гордый. Тип чисто русской красоты. Рядом же, в его товарище с ружьем наготове, кажется, вся воля, мощь, весь воинский пыл боевого товарищества сосредоточены. К нему больше, чем к кому-либо, определение «ярое око» отнесено быть может. По той ненависти, с которой он вперил свой взор во врагов, он родной брат рыжего стрелца из картины «Утро стрелецкой казни».

Эти два поразительные типа мудрость и волю геройского воинства выражают. Они — если так сказать можно — интеллигенция дружины.

Так с высоты той мысли, какую Суриков вложил в свою картину, и рисуются нам в крупных, величаво-красивых формах характеры ее героев.

От священного долга все здесь исходит и все к нему возвращается. Им все в картине освещается, все обуславливается. Все действующие лица живут им и дышат.

Он одушевляет дружину Ермака героическим пафосом, против которого ничто и никто устоять не может.

В свете этого долга создана и мужественная красота героев в полном ее расцвете, в полной зрелости.

Суриков, по его словам, в «Покорении Сибири» встречу двух стихий показать хотел. Слова эти только после внимательного рассмотрения картины свое настоящее значение приобретают.

Навряд ли действительно казацкую «ватагу», как бы смел ни был ее набег, стихией обозначить можно. Иное совершенно дело, когда мы воспримем подвиг Ермака и его дружины как беззаветное выполнение народного стремления. Русский народ — вот то, что Суриков понимал под стихией. Это одна из сторон, участвующих в столкновении, а масса сибирских народов — другая. Слова великого художника таким образом для нас вводными к истинному содержанию картины становятся.

Русская сторона наступает, движимая, спаянная и вдохновленная сознанием всенародного значения совершаемого ими дела, — так понимал дело Суриков, а противники Ермака — скопище разнообразных народов, брошенное в бой веле-нием своего властителя, ему подневольное.

На какой стороне будет победа при таких условиях, — ясно.



*ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ*

## ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛПЫ

Картина «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (размер 495 на 373 см), следующая по времени написания за «Покорением Сибири», была начата Суриковым в 1899 году. Но известно, что еще в 1895 художник сделал эскизный к этой картине набросок, а затем в 1896 — другой. И если время начала работы художника вообще считать от самого первого намека, от самого первого замысла, им хотя бы бегло начертанного, тогда начало творческой думы над «Переходом Суворова через Альпы» придется отнести, до крайней мере, на два года раньше, то есть к 1895 году, году окончания «Покорения Сибири».

Какими внутренними путями Суриков от первой из этих картин ко второй пришел, установить трудно, так как для этого пока нет соответствующих данных. Остается удовольствоваться только заметкой, что и в той и в другой картине Суриков прославил русскую удачу, героическую доблесть русских воинов.

«Но главное в картине — движение, храбрость беззаветная — покорные слову полководца, идут». Просто, как всегда, объяснял картину сам Василий Иванович.

Сказано-то просто, но воспринята была картина в свое время далеко не просто. Дело в том, что историческое событие, которым воспользовался художник для картины, наводило людей на соображения, мало благоприятные ее содержанию.

Ограничиться только той мыслью, какую выразил Суриков в своем высказывании — «храбрость беззаветная — покорные слову полководца, идут» — для более знающих зрителей было трудно. Невольно приходило в голову — приходит и сейчас, а для чего, собственно говоря, поход Суворова в Италию был сделан?

Бесспорно, что в этом походе блестяще развернулся генерал-фельдмаршал Александр Васильевич Суворов, как полководец, бесспорно и то, что русский солдат под его предводительством показал еще раз беспримерную свою выдержку и мужество,

но, спрашивается, чем этот поход кончился, каковы были плоды побед, одержанных Суворовым в Италии и Швейцарии?

В начале 1799 года император Павел I вызвал к себе Суворова из деревни, где тот жил, находясь в опале, и предложил ему высокое назначение. Дело в том, что, «убежденный силою затруднительных обстоятельств, австрийский император Франц Второй просил Павла Петровича отпустить Суворова для принятия начальства над войсками его в Италии» значит на страницах одного исторического труда, писанного вскоре после того события, о котором здесь идет речь\*.

«Прочитав два раза полученное письмо, император сказал графу РаSTOPчину, управляющему тогда иностранными делами: «Вот русские на все приждаются». После сих слов, взяв перо, написал Суворову рескрипт... «Граф Александр Васильевич! Теперь нам не время рассчитывать. Виноватого бог простит. Римский император требует Вас в начальники своей армии и вручает вам судьбу Австрии...»

В пять месяцев Суворов разбил лучших полководцев французской Директории. Выиграл два больших и шесть меньших сражений. Освободил всю Италию. Взял двадцать пять крепостей, три тысячи орудий, двести тысяч ружей и восемьдесят тысяч пленных, что по тогдашнему времени считалось огромной военной добычей. Однако Суворов, как он говорил, больше опасался австрийского гофкригсрата (высшего военного совета) во главе с дипломатом Тутутом, чем врага, так как педанты из Вены интригами своими и черной завистью к славе великого полководца норовили испортить его кампанию и всячески стесняли его право самостоятельного руководства войсками.

«Гоф-Кригс-Рат вяжет меня из всех четырех углов, — писал Суворов в своих письмах... — Дайте мне полную власть и никто не мешай. Ради бога, отнимите у них перья, бумагу и крамолу... Я думал, будут толковать о деталях, а они во все операции мешаются»...

В конце концов по требованию того же гофкригсрата Суворов вынужден был вести свое русское войско в Швейцарию, занятую французами.

«Иду, — воскликнул он, — иду, но горе тем, кто посылает меня! Я бил, но не добил французов, и злоумышленники раскаются, но поздно!»

Не более двадцати тысяч составляло все его войско. При

---

\* См. «Русская история, сочиненная Сергеем Глинкою». Москва, 1824.

том без запасов, почти без артиллерии, без одежды, при осенней непогоде и холоде. Однако, несмотря на то, что неприятельских сил было в три раза больше, Суворов со своими «чудо-богатырями» победоносно пробился через Альпийские горы.

Швейцарский поход был последним подвигом гениального полководца, прогремевшим на всю Европу. Вскоре по возвращении в Россию он умер, испытав в последние дни своей жизни новую опалу от Павла Первого.

Предсказания Суворова скоро исполнились. Возвратившийся из своего египетского похода Наполеон не только отнял у австрийцев всю Италию, но заставил Австрию униженно, в числе других побежденных им государств, плестись за своей триумфальной колесницей.

Трагикомическая личность «самодержца» Павла Первого, участие русских войск в войне, ведшейся далеко от русских границ, без определенных и жизненно важных для России целей, в союзе с наиболее консервативной державой Европы, наконец, этот тяжелый поход в Швейцарию, завершивший последнюю суворовскую кампанию,— все это приходило на ум перед картиной Сурикова и побуждало зрителей к ней относиться с известным предубеждением.

Критика же, вообще не слишком баловавшая художника положительными отзывами, отнеслась к «Переходу Суворова через Альпы» с особенным холодом,

Сурикова в этой картине, как и во всех своих предыдущих, увлекал прежде всего образ русского человека, и поскольку суворовский переход через Альпы давал возможность художнику еще и еще раз развернуть эту никогда для него неиссякавшую тему, развернуть в совершенно новой, необычайно пленительной для его поэтического воображения обстановке, он и принялся за работу.

Содержание этого произведения опять-таки, как всегда у Сурикова, может быть только тогда правильно освоено нами, когда мы проникнем взором в глубину изображенного, а это в свою очередь возможно только путем изучения характеров действующих в картине людей, путем вскрытия их душевных движений.

Историко-анекдотическая сторона, как мы уже не раз отмечали, не играет главной, решающей роли в картине.

Объективные условия исторического развития были в глазах Сурикова только той наковальней, на которой выковывался характер народа, народа русского.

Проявление этого характера в художественном образе и составляло первенствующую, подлинную ось его творчества.



ГОЛОВА СУВОРОВА  
Рисунок

Перед отрядом Суворова в картине нет другого противника, кроме горной высоты, непривычной русскому человеку, снежно-льдиистой кручи и бездонной пропасти. Ни признака человеческой культуры, ни следа человеческого пребывания вокруг. Полководец и его войско одни в этой высокогорной пустыне, одни среди первобытной, чуждой, враждебной им природы.

Где-то впереди предстоит встреча, предстоит бой с противником,— об этом говорит то оружие, какое солдаты берегут, не выпуская из рук, но сейчас эти высоты, эти снега и льды, эти кручи, это бездорожье и упрямое безлюдье куда опаснее, коварнее и мучительнее, чем самый жестокий, самый яростный враг, чем самое кровопролитное сражение, к которому Суворову с его богатырями было ведь и не привыкать стать.

В донесении своем Павлу Первому от того же 1799 года (3 октября старого стиля) сам полководец описывает этот переход: «Победоносное воинство Вашего Императорского Величества, прославившееся мужеством на суше и на морях, ознаменовывает теперь беспрецедентную неутомимость и неустрашимость и на новой войне, на громадах неприступных гор... На каждом шаге в сем царстве ужаса зияющие пропасти представляют отверстия и поглотить готовые гробы смерти, дремучие мрачные ночи, непрерывно ударяющие громы, льющиеся дожди и густой туман облаков при шумных водопадах, с камнями с вершин низвергавшихся, умножает сей трепет. Там является зрению нашему гора Сент-Готард, сей величающийся исполин гор, ниже хребтов которого громоносные тучи и облака плавают, и другая, уподобляющаяся ей Фогельсберг. Все опасности, все трудности преодолеваются, и при таковой борьбе со стихиями неприятель, гнездившийся в ущелинах и неприступных выгоднейших местоположениях, не может противостоять храбрости войска, являющегося неожиданным на сем новом поприще. Он всюду прогнан. Войска Вашего Императорского Величества проходят через темную горную пещеру Унзерн-Лох, занимают мост, удивительного игрою природы из двух гор сооруженный и проименованный Тейфельсбрике\*. Оный разрушен неприятелем; но сие не останавливает победителей: доски, связывающиеся шарфами офицеров. По сим доски бегут они, спускаются с вершин в бездны, достигают врага, поражают его всюду. Напоследок надлежало восходить на снежную гору Бинтер-Берг, скалистую, крутизною все прочие превышающую. Утопая в скольз-

\* В переводе на русский язык Чортов мост.— Н. Ш.

кой грязи, должно было подыматься противу и посреди водопада, низвергавшегося с ревом и изрыгавшего с яростью страшные камни и земляные глыбы, на которых много людей с лошадьми с величайшим стремлением летели в преисподние пучины, где многие убивались, а многие спасались; никакое описание неспособно к изображению сей картины во всем ее ужасе»...

Пространное описание Суворова свидетельствует о силе того впечатления, какое эти сверхъестественные условия похода произвели на него самого, немало в своей крайне подвижной боевой жизни видевшего и пережившего.

Об этой «новой войне» — выражение Суворова (в приведенном его донесении — он еще говорит так: «Военной науке должно учиться на войне; каждый театр войны есть театр новый. Я видел ужасы Кавказа: они ничто перед альпийскими. Тем более славы».

Лучшего введения к картине Сурикова, вообще говоря, не сыщешь.

Несомненно, что описание это было хорошо известно художнику.

В письме Суворова, как мы видим, «новая война», то есть война с природой, выдвинута на самый первый план. В ней-то генералиссимус и дает почувствовать трудности похода во всем их ужасе. То же и в картине Василия Ивановича.

Таким образом, наковальной, на которой испытывается характер героев, на этот раз стали у Сурикова стихийные силы природы.

Суриков, однако, отступил от описания Суворова. Он отказался от изображения гибели людей, падавших в «преисподние пучины». И на этот раз, как и в «Утре стрелецкой казни», он старался, «чтобы зрителя не потревожить», то есть избегал доводить до крайней черты тот ужас, какой был в действительности. Такая крайность в изображении страшного, ужасающего могла бы, — что часто и бывает хотя бы в картинах, передающих пытки, — отвлечь внимание зрителя от основного в картине, от душевных движений ее героев.

И природа в картине по внешности не так ужасна, как в описании Суворова, и какой она, конечно, на самом деле была той поздней осенью, когда переход через Альпы совершался.

И в этом случае художник подошел к изображению опять-таки как бы изнутри, не преувеличивая внешних эффектов, чем иной раз злоупотребляют даже известнейшие мастера.

Природа страшна в картине Сурикова не тем, чем она страшна в описании Суворова: не дремучими мрачными ночами и непрерывно ударяющими громами, не камнями, с

вершин летящими, не яростью водопадов, изрыгающих земляные глыбы, а прежде всего жуткой своей невиданной угрюмостью, своим бесстрашием, своим полнейшим равнодушием к участи людей. Чужая и потому прежде всего враждебная этим русским людям природа — вот та общая характеристика, какая дана в картине альпийскому пейзажу.

Величественная? — О, нет. Вовсе нет. Что может быть величественного в этом бессмысленном нагромождении тесно столпившихся обледенелых скал, черно-синих обрывов с ползущими по ним слоями мутных облаков и зияющими тут и там темными расщелинами?..

Художник, писавший этот пейзаж, смотрел на Альпы теми же глазами, что и солдаты суворовской армии, то есть как на врага.

Справедливо или нет такое отношение к прославленным красотам швейцарских гор — это другой вопрос, но нелепо восхищаться прелестью врага, когда бьешься с ним не на живот, на смерть, а в тот момент горы эти были врагами. Так понимали это суворовские чудо-богатыри, а за ними и сам художник.

Не напрасно же выбрал он среди швейцарских гор такое именно место, которое ни о каких в сущности красотах вообще не говорит, не напрасно дал он нам не широкий вид, а узкое, с боков стесненное, сверху и снизу почти уродливо срезанное пространство, он, написавший в «Боярыне Морозовой» непревзойденную по красоте русскую зиму, или — в «Утре стрелецкой казни» — этот предутренний вид на древние памятники Москвы, лучшее, что о них было сказано живописцами.

Или еще — эта охристая сибирская, волнующаяся от движения ермаковской флотилии река, этот суровый надречный обрыв, за которым предчувствуются безграничные, еще не знаемые, еще не доступные для ермаковской дружины пространства Сибири!

Все эти пейзажи говорят о том, что в этой ограсли живописи Суриков среди русских художников из первейших.

Одновременно говорят и о том, что в его картинах пейзаж никогда не изображался сам по себе, но всегда был сгармонирован с основной, всегда человеческой, всегда русской идеей.

То же и в «Переходе Суворова через Альпы в 1799 году». И здесь — особенно именно здесь — пейзаж сгармонирован, понимая эту гармонию по-суриковски, накрепко, во имя внутренней сущности произведения.

Идея картины и определила точно, что именно ему искать

надо было, чтобы природа могла играть в трагедии «Переход Суворова через Альпы» предназначенную ей роль.

С присущей ему честностью Суриков отправился для этих поисков в Швейцарию.

«Мне для картины надо снеговые вершины», — пишет он брату.

«Может, надо в Швейцарию ехать на месяц или на два». А потом, позднее: «Ну, вот мы и в Швейцарии. Горы тут, брат, поболее, чем у нас в Красноярске. Пишу этюды для картины...»

Льды, брат, страшной высоты, потом вдруг слышно, как из пушки выстрелит, это значит, какая-нибудь глыба рассыпалась, эхо бесконечное...»

Но не одними этюдами занимался он здесь. Он проходит весь знаменитый суворовский марш и по пути «примеривает», как этот путь суворовские герои одолевали.

«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».

Так в картине это опасное скатывание и передано\*.

«Картина создавалась с особым трудом, — писал один из художественных критиков, хорошо Сурикова знавший и неоднократно с ним беседовавший. — Мундиры, косы, ряды блестящих пуговиц и вся «амуниция» и нравилась и в то же время мешала 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».

Оставляя в стороне вопрос о том, сроден или не сроден был Сурикову выбранный им по его собственной воле сюжет,

---

\* «Суриков умел писать со страстью русскую природу, находя в ней типические «национальные» черты, а в Швейцарии оказался «иностранцем», видящим «вполглаза», — отмечал один из современных нам писателей. Что Суриков умел писать русскую природу, это, конечно, несомненно, но что он видел швейцарские горы «вполглаза», — это совершенно неверно, он видел их так, как надо было видеть по смыслу картины. «Иностранцы» же, как известно, от эффектных красот Швейцарии всегда без ума оставались. — Н. Щ.



*СОЛДАТ, СПУСКАЮЩИЙСЯ С КРУЧИ*  
*Этюд*

В главном критик здесь прав: душой картины действительно являются люди.

По внутреннему побуждению, из глубокого сознания своего долга преодолевают они смертельную опасность.

Еще и еще раз воплотил в них Суриков то мужество, которое он так хорошо понимал в русском человеке и которое в поэтическом претворении своем поднял на недостижимую высоту.

Сам полководец в картине в сущности обозначает только тот, если можно так выразиться, толчок, который побуждает войска к действию, к борьбе. Место, какое Суворов занимает в композиции, вовсе и не выдвигает его, как можно было ожидать, на первый план. Масса его солдат раньше привлекает наше внимание. То же в сущности и в «Покорении Сибири». И там Ермак — не главная, как это обычно понимается в картине, фигура, и не бросается она в глаза сразу, хотя без Ермака и без Суворова картины остались бы как воинство без знамени, как меч без рукоятки.

В картине «Переход Суворова через Альпы» главное действие развернуто вниз, на первом плане картины, лицом к зрителю, и воплощено в первых трех образах солдат, свержающихся в пропасть. Это тот момент, про который художник, испытавший его на деле, говорил: «Прямо летишь, дух перехватывает».

Отметим здесь, между прочим, что если повнимательней взглядеться в характеристику солдатской массы, нетрудно заметить ее деление на три группы, соответствующие в общем тем трем моментам в движении сверху вниз, которые художник указал в своих письмах из Швейцарии.

К первой группе относятся солдаты, ближе всего к зрителю находящиеся. Они внизу картины. В них сосредоточен трагический дух картины. Мы чувствуем его чрезвычайно напряженно, особенно в образе четырех солдат. Один из них скатывается в пропасть, схватившись руками за голову, следующий, выше его находящийся, в развевающемся плаще, свертывается за ним, упираясь изо всех сил в снег, а тут же, рядом с ним, третий опустился на выбоину в скале и в ужасе закрыл лицо плащом. Наконец — последний, один из замечательнейших по психологической характеристике героев картины, седовласый, седоусый, старый заслуженный воин. Он вперил в разверстную перед ним бездонную пропасть тяжелый взор и осеняет лоб крестным знаменем.

Мужественный дух русского солдата изображен художником лучше всего, сильнее всего именно в этой группе и выражен совершенно необычайно, никак и ничем не прикрашено. Никаких, так сказать, героически-парадных жестов, ни-

какой гордыни, никакой лихости, которыми иные художники-баталисты стремятся приукрасить тяжкое дело солдата на поле брани, здесь и в помине нет. Наоборот, бросается в глаза эта суровая внутренняя борьба людей, которым и в голову не приходит отдавать свою жизнь задешево, которым, как и всем нам, ведом и страх, и сомнение, перед лицом угрожающей им смерти, но которые волей своей оказываются способными этот страх, эти колебания превозмочь и победить. Воля, направленная к твердому исполнению возложенного на них отечеством долга,— вот чем эти солдаты отличаются, вот что выражено в них художником.

Суриков прекрасно постиг характер суворовских воспитанников. Все в них необыкновенно просто, без прикрас, без ложного пафоса. Все напускное, что иной раз они вынуждены вывешивать на себе по воле власть имущих, весь этот блеск плач-парадов, столь радовавший Павла Первого и столь ненавистный самому фельдмаршалу Суворову, начисто отпали здесь, над этой мрачной лучиной, в этот важнейший, решающий, может быть, момент швейцарского похода и обнаружилась сокровища большой души человеческой — сверхмерное мужество, сверхъестественная стойкость и непреодолимая привязанность к своей родине. Вот эта стойкость, это отсутствие гордыни при твердой уверенности в конечном торжестве правды занимают не последнее место среди добродетелей человека. Эти добродетели, как показывают поэмы-картины Сурикова, он понимал и особенно высоко ценил в русском народе. Их же выразил он еще раз, выразил по-особенному и в картине «Переход Суворова через Альпы». Об этом как раз с исключительной силой душевного выражения прежде всего говорит седовласый воин на переднем плане.

Если самому фельдмаршалу во время перехода через Альпы было семьдесят лет, то этому воину, кажется, немногим меньше. Видно, это один из старых солдат, который проделал с фельдмаршалом все его знаменитые кампании, разделяя с ним и тяготы и славу его побед.

Храбрость его отмечена георгиевским крестом на широкой груди, а приверженность своему воинскому долгу — той бережливостью, с какой он прижимает к телу тяжелое ружье. Какой строгий, какой внутренне величавый образ!

Во всей мировой живописи навряд ли мы найдем такое до последней степени убедительное воплощение доблести старого честного солдата.

Суровым, почти гневным взглядом смотрит он прямо в лицо смертельной опасности. Печать глубокой, последней, может быть, думы одухотворяет его лицо, изрытое крупными мор-

щинами, следами тяжелой жизни и тяжких воинских трудов. Думы о чем? — спрашиваем мы. О чем, конечно, как не о себе и не о родине своей. В это мгновение и то и другое в одно совместились. О родине, от которой он отдален на тысячи верст, отдален и заброшен в чужую, враждебную страну, вынужден рисковать своей жизнью за чужие интересы. И все же, невзирая на это, остается он верным своему долгу русского воина. И ничто не в состоянии поколебать этой его верности: ни бессмысленность этого перехода через Альпы, ни предательство союзников, ни подавляющий перевес вражеских сил, по ту сторону пучины находящихся. Нас просто поражает эта сосредоточенность всех его физических и душевных сил, всего существа его во имя безоглядного служения своему долгу.

Суворов любил вспоминать при случае походы знаменитого в древности полководца Цезаря. «Выбери себе героя, догоняй его, обгони его! Мой герой Цезарь. Альпы за нами и бог перед нами! Орлы русские облетели орлов римских!» — говорил он после похода в Швейцарию. И, глядя на этого старого воина, воспитанного суворовской наукой воевать и побеждать, мы верим этим словам.

Вторая группа солдат, над первой находящаяся, иначе психологически художником очерчена. Если в первой группе, изображающей главную опору, зерно суворовской армии, в группе многоопытных бойцов во главе с седовласым воином, которого мы здесь только что описали, мы чувствуем крайнюю трагическую напряженность душевных сил, естественную при совершении исключительно важного, решающего подвига, то во второй группе, состоящей преимущественно из молодых солдат, господствует, наоборот, жизнерадостность, почти беспечность, обычно сопутствующие молодости.

К этой группе, между прочим, и обращается сам Суворов, что психологически осмысленно, правильно и чрезвычайно тонко найдено художником. Разумеется, старые воины настолько уже закалены в походах, настолько проникнуты сознанием долга, что, конечно, далеко не так нуждаются в ободряющем и вдохновляющем слове полководца, как молодые. К молодым-то и обращен Суворов. Своей протянутой вперед рукой он указывает им на что-то или на кого-то впереди, по ту сторону пучины находящегося. На врагов, среди скал притаившихся, надо полагать. На них указывает, над ними смеется. «Вперед!» говорит его жест. «Вперед, на врага!»

Что же это его слово — приказание? Нет, конечно, приказание не отдается с улыбающимся лицом, как это делает здесь полководец. На приказание военачальника не отвечают



МОЛОДОЙ СМЕЮЩИЙСЯ СОЛДАТ  
Этюд

подчиненные откровенным радостным смехом, как эти молодые солдаты, к Суворову лицом обращенные. Особенно два из них. Один — в треуголке, на затылок отодвинутой, а другой в блестящем высоком кивере. Настоящие русские крестьянские парни. Кажется, что на шутку, русскую, крепкую шутку своего «отца-командира», и они готовы шуткой, метким острым словом народным ответить.

И улыбка, и шутка эта суворовская, и ответный на нее смех солдатской массы в это мгновение смертельной угрозы — все это выражение особой, своеобразной удалости русского человека. Не один Суворов, многие полководцы шутили со своими подчиненными, но в истории, в народной истории осталась только суворовская шутка, и Суриков понял это, почувствовал своим тоже глубоко русским, сердцем.

И, конечно, — и мы, зрители картины, убеждены в этом — в шутке Суворова, произнесенной в момент перехода через Альпы, было, обязательно было, не могло не быть, нечто говорившее его чудо-богатырям о родине, о своем, русском. Иначе какой же бы смысл был в ней? Как могла бы она осветить лица этих молодых солдат и внушить им уверенность, что они победят и, осененные славой, возвратятся в свое отечество? Шутливое слово Суворова точно луч солнца озаряет всю картину непреодолимой, неуязвимой жизнерадостностью и разрешает в сторону торжества героев тот трагический момент, какой выражен в нижней группе воинов.

Теперь мы окончательно понимаем, где ключ в композиции картины, в чем и в ком исход и причина того движения людской массы, какое изобразил художник. Он — в полководце, он в Суворове.

Кто перед ратью будет, пылая,  
Ездить на кляче, есть сухари;  
В стуже и в зное меч закаляя,  
Спать на соломе, бдеть до зари;  
Тысячи воинств, стен и затворов,  
С горстью Россиян все побеждать? —

воскликает поэт Державин, современник гениального полководца, в своем стихотворении на смерть Суворова. И таким, каким описал его в этих кратких строках поэт, видим мы его и в картине Сурикова.

Третья группа солдат из самой глубины картины выходит, идет она еще, повидимому, по ровному месту и бездна на переднем плане от нее еще скрыта. Характеризована она художником в очень общих чертах и существенного значения во внутреннем содержании произведения не играет. Все дейст-

вие, весь смысл картины развертываются в первой и во второй группах.

В первой происходит трагическое действие, которое могло бы показаться чрезмерно мрачным, если б не разрешение, данное во второй, где торжествуют оптимизм, вера в жизнь, вера в победу.

«Покорные слову полководца, идут».



*СТЕ ПАЦ РАЗИЦ*

## СТЕПАН РАЗИН

Последней большой картиной Сурикова из цикла его творений был «Степан Разин», законченный в 1907 году.

Между окончанием «Перехода Суворова через Альпы» и фактическим началом «Степана Разина» художник перебрал целый ряд мотивов.

\*Задумывал он такие композиции: «Прощание Годунова со своим сыном» (1898 г.), «Князь на покаянии» (1899 г.), «Осада Сергиево-Троицкой лавры» (1899 г.), «Маскарад в Москве с участием Петра I» (1900 г.), «Императрица Анна Иоанновна на охоте» (1900 г.), «Красноярский бунт» (1900 г.).

К сожалению, ни одна из этих мыслей не была им доведена до картины, и все они остались в стадии замыслов и лишь иногда, как например «Красноярский бунт», в нескольких, с большим увлечением разработанных, набросках, заслуживающих самого старательного изучения, но никем еще пока что хоть сколько-нибудь исчерпывающе не рассмотренных.

Все эти замыслы в конечном счете были отодвинуты «Степаном Разиным».

Есть данные, что картина эта была начата в наброске в 1887 году, то есть в год окончания «Боярыни Морозовой», по другим сведениям — в 1901 году.

Нам кажется, что сюжет картины «Степан Разин» волновал художника не с 1887 года и не с 1901, но с самого начала его сознательной жизни. Образ Степана Разина был всегда с ним.

У нас нет для этого утверждения каких-либо документальных доказательств, но вся юность Василия Ивановича, звучащая народными песнями, и среди них, конечно, песнями и сказками об этом народном герое, затем все те путешествия, которые Суриков совершил в казачьи места, на родину Разина в поисках типов для ермаковской дружины, затем характер замысла и эскизов к «Красноярскому бунту» и, наконец, — пусть это будет наиболее спорно, — то настроение, каким исполнено «Утро стрелецкой казни», — фазве это не «ходит» вокруг да около заключительного творения наше-

го художника-поэта? Разве все это не создавало в конце концов ту народно-поэтическую атмосферу, в которой должен был родиться образ Степана Разина?

Первый эскиз к «Степану Разину» (акварель), сделанный в 1887 году, настолько уверенно скомпонован, настолько тщательно разобран не только в общей конструкции, но даже во многих частностях, настолько созрел в замысле и в образном воплощении, что ему безусловно должна была предшествовать и, конечно, предшествовала еще до этого немалая подготовительная работа, и работа не только в уме и не только в изображении мастера, но, — уверены в этом, судя по аналогичным эскизам к другим его картинам, — и в графическом начертании.

Кто видел этот эскиз и хорошо его помнит, у того от него в общем останется впечатление, что он находится на подступах к завершенному творению.

Изображена большая парусная флотилия знаменитого атамана, выплывающая на волжский простор. Видна она сбоку. На переднем плане почти целиком показана опромная ладья Степана Разина. Ладья богато украшена коврами, свисающими с ее борта в воду. По середине ее, лицом на зрителя, видна персидская княжна, образ которой намечен более явственно, чем остальные люди. На голове ее узкая повязка. Плечи закрыты узорным платком, спускающимся с головы, одним из тех убрусов, которые нам уже хорошо известны по «Боярыне Морозовой». Разин, сколько можно рассмотреть, стоит у руля, вперив взор в княжну. Его образ еще мало разработан, но мы ведь знаем, что главная фигура в картинах Сурикова обычно всегда отставала в работе от остальных, массовых. Так было во время писания «Боярыни Морозовой» и «Покорения Сибири», так случилось и при создании «Степана Разина». Ладьи Степана Разина густо усажены его дружиной.

Ближе к носу его собственного судна видны гребцы, налегающие на большие, тяжелые весла. На самом носу — пушка и около нее часовой. Они даны очень четким силуэтом на фоне речной дали.

Низ небесного крова светел и прозрачен, выше нависает гучевая полоса. Общее настроение композиции — до крайности суровое, мощное и вместе с тем угрожающее. Движение направлено туда, в даль, на волю, куда несут паруса, куда гребут весла. В целом композиция исключительно монументальна и явно требует не только большого, но прямо-таки огромного холста.

Мотив эскиза совершенно ясен — это известная песня о Степане Разине и любимой им персидской царевне, которую он, оторвав от своего сердца, бросил в Волгу, жертвуя ею

общественному долгу, народному долгу, боевому своему товариществу.

Трудно остановить полет своего воображения, когда видишь поэму Сурикова даже в зачаточном ее состоянии. Невольно думаешь: в каком же направлении он повел бы ее дальше, как бы завершил?

Есть в ней многое как бы сродное «Боярыне Морозовой», например, это многоузорожье, эта полусказочная красота персидской княжны, красота чистая, по-суриковски говоря, непопорченная, и в то же время трагическая. Но еще больше, может быть, в ней от «Ермака». Эти суровые и вольные ратные собратья Степана Разина, эта их по-ермаковски тесная масса, эта воинская их сила наступления, особенно четко выраженная в настороженном жерле пушки и глядящей в даль страже. Наконец, эта безбрежная река и ладьи...

Как бы ни была завершена эта замечательная мечта нашего художника-поэта, в узорчатой шелко-ковровой ли красоте «Морозовой», или в рельефно-бронзовом стиле «Ермака», она обещала стать самым былинным, самым национальным его творением. Тут уж ничего не скажешь: творческое побратимство Василия Ивановича с народным русским эпосом проявлено, как говорится, воочию.

Но почему же эта блистательная симфония, эта чарующая своим песенным складом, эта мощная своим эпическим взлетом мечта осталась незавершенной? Или, точнее сказать, почему эта наиболее романтическая, народно-романтическая из поэм Сурикова была им оставлена, а вместо нее написана другая, совершенно иного содержания, иного образного воплощения, иной музыкальной формы?

Это тайна, которую навряд ли когда-либо и кому-нибудь посчастливится как следует разгадать. Неизъяснимы пути поэтического творчества.

Ни одного слова не проронил по этому поводу сам художник, и, увы, никто из приближенных к нему лиц не удосужился получить от него соответствующего указания.

О «Боярыне Морозовой», об «Утре стрелецкой казни», о «Покорении Сибири» кое-какие сведения от самого мастера удалось добыть, но последние его творения настолько были обойдены вниманием ценителей искусства, что им, повидимому, не хотелось даже о них говорить, тратить время на более проникновенное их познание. Это ведь, по их мнению, были суриковские неудачи.

Итак, о последней большой картине великого художника, о «Стеньке Разине», как называлась она, самим Суриковым и как именуют зачастую своего героя сказания и песни, ему посвященные.

Большая картина, скорее панно, «Степан Разин» (размер 318 × 600) производит совершенно неожиданное впечатление и вызывает некоторое недоумение даже у человека, хорошо знающего предыдущие произведения Сурикова.

За исключением одной картины — «Меншиков в Березове» — все остальные в содержании своем носят, если так можно сказать, массовый характер, то есть исходят главным образом из чувств и устремлений множества людей, из народного движения. Здесь же особенность эта почти отсутствует, и, наоборот, настолько выдвинуто личное переживание героя, что остальные товарищи атамана воспринимаются не как участники и деятели поэмы, а как подсобные фигуры, в конце концов не обязательные даже для идеи картины.

Это тем более кажется неожиданным, что образ Разина накрепко, навсегда так сказать, связан с широким и бурным, яростным движением и подъемом народных масс.

Суриков, величайший мастер массовых композиций, конечно, не мог этого не знать и не почувствовать, что, впрочем, и подтверждается вышесказанным его первоначальным эскизом 1887 года.

Но, покорные воле художника-поэта, пойдем по пути, им указанному. Это значит, проникнем взором в душу атамана-героя. О нем, о чувствах, о душе, о думе его здесь в картине ведь только и говорится.

Одинокий, несмотря на то, что перед ним и за ним его дружинники, сидит Разин под огромным парусом, задумчиво опершись на руку. Вправо и влево от него, точно крылья, подняты весла, подняты, но как бы застыли. Напряженный парус ведет ладью через блистающую водную гладь к далекому, еле видимому противоположному берегу. Ладья Разина плывет по воле стихий. Но куда плывет, зачем — неизвестно. И никто в эту даль не глядит, и сам атаман к ней безразличен.

Лицом Степан к нам, к зрителям, обращен, а взор отведен резко в сторону гневно-ярый и в то же время как бы грусть-тоской исполненный взор. Сдвинуты густые брови и горечью скован рот под нависшими усами.

Тщетно пытается умягчить стесненную душу атамана казак, поющий песню, тщетно пытается напоминанием о прежних подвигах Степана пробудить в нем волю к действию. Недвижно внимает он родной песне. Тяжко задумался атаман, и брошена драгоценная чаша на персидский ковер...

Внутреннее зловещее затишье еще сильнее чувствуется в его соратниках на первом плане. Один из них спит, отвернувшись от Разина и опершись всклокоченной головой на борт ладьи. Дрема и во всем, что мы здесь видим, проявлена.



ГОЛОВА СТЕПАНА РАЗИНА  
*Рисунок*

И плывет, плывет ладья по воле стихий и несет на себе героя, думу его; несет, куда? Зачем?

Не открыл нам художник-поэт своей тайны, не открыл ее, нам кажется, и для себя.

Вглядываясь в лицо Разина, видим в нем какие-то знакомые черты. Чьи они? Кого напоминают? Небольшой погрудный эскиз к образу атамана, сделанный тушью, прямо отвечает на этот вопрос: это лицо самого Василия Ивановича Сурикова.

«Натурой» для Степана Разина служил сам художник. И тогда нам становится ясным, что трагедия, выраженная Суриковым в его картинах, до некоторой степени была и его собственной трагедией.

Печаль, овевающая образ Степана Разина в картине, из двух источников идет: во-первых, от народных песен и, во-вторых, из души самого художника.

Во многих песнях, посвященных блестящей, возбуждавшей у одних ужас, у других — надежду, борьбе Разина против воевод, бояр и дворян-помещиков, мы тоже встречаемся с известным налетом скорби.

Между прочим, что в глазах противников атамана разбоем называлось, то в народе как защита обездоленных и справедливое возмездие угнетателям воспринималось. Отсюда ужас для одной из сторон и ожидание освобождения, надежда — с другой. Народ отвергал обвинение Разина в разбое:

Еще ходили мы по Волге не первый год,  
Воровства и разбою не слышно про нас.  
Воровства да разбою на Москве много есть  
За теми ли стенами белокаменными,  
За теми ли воротами кремлевскими,  
А мы все-то не воры, не разбойники,  
Стеньки Разина мы вольные работники.

Обвинение, как видим, обращалось на голову обвинителей. Ожидания и надежды, возлагавшиеся на Разина, не сбылись. Народное движение, с ним связанное, им возглавленное, потерпело поражение.

Отсюда этот налет скорби в песнях, ему посвященных, отсюда сожаление о блестящих, но, увы, не сбывшихся надеждах.

Суриков, как поэт, не мог этого не почувствовать. К месту, может быть, вспомнить здесь, что драматизмом исполнены и те отрывки из цикла легенд о Стеньке Разине, которые были записаны А. С. Пушкиным.

Однако, как и следовало ожидать, надежды не умерли окончательно в народе вместе со смертью героя. Народ затаил их в ожидании неминуемого возрождения своих сил. Даже самые скорбные песни о Разине подняты, вдохновлены и просветлены этим ожиданием.

Вот, например, одна из таких былин-старин, записанная в Беломорском крае. Названа она «Похороны Сеньки Разина», но можно было бы ее назвать и «Богатырское завещание».

Переплыв, по словам этой былины, легендарную матушку Дунай-реку, Разин среди нее на камне горячем начертал свое предсмертное обращение к дружине:

Повалите вы меня во матушку в сыру землю,  
Положите между трех славных дорожоцек,  
Где съезжаютце мугуци сильна богатыри,  
В котором они месьти думу думают.  
Думу думают они, совет советуют:

Ай ведь тут меня повалите между трех славных  
дорожоцьки:

Шьчо перьву миня дорожку Питенбургьскую,  
Между втору миня дорожку к матушки все каменной  
Москвы,

Ко третьей миня дорожки к славной Киевской  
Повалите мое, положьте тело белое,  
Тело белое мое все богатырское; —  
Вы кладите мне-ка в матушку сыру землю.  
В голову кладите мне чуден-от крест,  
Вы мне в ноги-то кладите мой ведь страшен мечь,  
В праву-ть руку мне кладите палицу тяжелую,  
Ай к мецю-то ставьте моего да все добра коня,  
К левой руценьки кладите вы булатный нож;  
Вы закройте так-то тело белое,  
Навалите-ка плиту да камня серого;  
Распишите вы слова все до единого,  
Опишите вы мое имя, фамилию,  
Шьчо лежит-то ведь Сенька тут богатырь Разин-ог,  
А пойдут-то поедут многи вси люди добрыя,  
Быват, руськии могуции богатыря,  
И пойдут-то молодцы да красны девушки,—  
Все помянут-то мое тело грешное;  
Как цюдну-ту кресту помолице,  
Они страшного меця приужахнуце.

Замечательно упоминание этих трех дорог, которыми вызывается в нас представление о всей земле русской, это перекрестье их, куда приходят богатыри думу думати; замечательно это убранство тела Разина, говорящее о том, что все это — и «страшен мечь», и «палица тяжелая», и «булатный нож», и «конь добрый» — еще сделает свое дело.

Высокой эпической лирике, какой исполнено это во всех отношениях выдающееся сказание, присущи одновременно и скорбь и поднимающая дух уверенность в грядущей победе.

Вот один из источников той печали, какой овеяна картина «Степан Разин».

Другой носит уже личный, самому художнику принадлежащий характер. Тем более, что, как мы видим, он образ Степана Разина с самим собой отождествил.

Вопрос этот с полной определенностью осветить, конечно, трудно, но догадку высказать можно.

Следует только вспомнить, в какое время создавалась эта лебединая песнь великого художника.

Картина писалась с 1903 по 1907 год. За этот срок произошли два потрясающих для России события: русско-японская война и революция 1905 года.

У нас нет никаких прямых данных, чтобы судить о том, как Суриков к этим событиям относился. Ни письма, ни высказывания его не говорят об этом ни слова. Молчат, как это ни странно, и воспоминания его современников.

Так или иначе, но вышеуказанные события и особенно революция 1905 года и последовавшая реакция не могли не оказать своего воздействия на Сурикова, и допустимо усомниться, чтобы воздействие это даже независимо, так сказать, от его собственной воли, не нашло себе отражения в его творчестве, в этой картине, над которой он как раз тогда работал.

Представить себе, чтобы в разгаре трагического события великий художник и великий патриот Суриков спокойно, отвлеченно от современного ему народного движения накладывал мазок за мазком на холст своей картины, живописуя народного же героя, просто невозможно.

Наоборот, нам кажется, что воздействие этого события на художника было так сильно, что даже заслонило от него тогда даль будущего, почему и чувствуем мы в его картине сильнее его личную печаль, нежели эпический подъем, из народных недр исходящий. Его душевное смятение, его собственный образ и заслонили собой облик богатыря Степана Разина.

Трагедия, выраженная Суриковым в его картинах, стала его собственной трагедией.

В глубокой и тяжелой задумчивости слушает Разин — Суриков песню, старую, добрую песню, волжскую песню, сложенную народными певцами о народном деле. Вспоминая все то, что пережил народ в прошлом, гневным, ярым взором окидывает Разин — Суриков то, что развертывается перед ним на оставленном берегу.

Движимая силой стихий, несетя, несетя ладья по необозримым речным просторам, туда, туда, к тому, к другому берегу.

Зачем несетя и что там, на том берегу?

Не нашел художник ответа на этот вопрос, и замерла его творческая кисть.

«Степану Разину» суждено было остаться последней картиной из цикла народных творений великого русского художника-поэта Василия Ивановича Сурикова.

Сурикову не суждено было увидеть торжества народного дела — он не дожил до Великой Октябрьской социалистической революции, освободившей огромные творческие силы

русского народа, открывшей необозримо широкие пути для их свободного развития и применения. Смутно грезившаяся художнику мечта о вольном русском человеке стала явью.

Да, воистину, Суриков — «это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непочатого лона своего только одна Русь...» (Гоголь).

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	Стр.
БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА . . . . .	6
ГОЛОВА МОРОЗОВОЙ. <i>Деталь.</i> . . . . .	8
ПРИВЕРЖЕНЦЫ МОРОЗОВОЙ. <i>Деталь</i> . . . . .	10
ВРАГИ МОРОЗОВОЙ. <i>Деталь</i> . . . . .	14
ДЕВУШКА СО СКРЕЩЕННЫМИ НА ГРУДИ РУКАМИ. <i>Этюд</i>	23
УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ. . . . .	28
ЧЕРНОБОРОДЫЙ СТРЕЛЕЦ. <i>Деталь</i> . . . . .	32
СТРЕЛЕЦ С РЫЖЕЙ БОРОДОЙ. <i>Деталь</i> . . . . .	36
ГОЛОВА СТРЕЛЬЦА. <i>Деталь</i> . . . . .	38
МЕНШИКОВ Б БЕРЕЗОВЕ. . . . .	42
ГОЛОВА МЕНШИКОВА. <i>Деталь</i> . . . . .	54
ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ. ЕРМАК . . . . .	64
ДРУЖИНА ЕРМАКА. <i>Деталь</i> . . . . .	68
ВРАГИ ЕРМАКА. <i>Деталь</i> . . . . .	71
ГОЛОВА СМЕЮЩЕЙСЯ ДЕВУШКИ. <i>Этюд</i> . . . . .	85
СТРЕЛЯЮЩИЙ КАЗАК. <i>Этюд</i> . . . . .	88
ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ . . . . .	92
ГОЛОВА СУВОРОВА. <i>Рисунок</i> . . . . .	96
СОЛДАТ, СПУСКАЮЩИЙСЯ С КРУЧИ. <i>Этюд.</i> . . . .	101
МОЛОДОЙ СМЕЮЩИЙСЯ СОЛДАТ. <i>Этюд</i> . . . . .	105
СТЕПАН РАЗИН . . . . .	108
ГОЛОВА СТЕПАНА РАЗИНА. <i>Рисунок</i> . . . . .	113

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора. . . . .	3
Боярыня Морозова. . . . .	7
Утро стрелецкой казни. . . . .	29
Меншиков в Березове. . . . .	43
Покорение Сибири. Ермак . . . . .	65
Переход Суворова через Альпы. . . . .	93
Степан Разин. . . . .	109

---

Редактор *А. Леонов*

---

Подписано в печать 22/XI 1943 г.  
Л96654. „Искусство“ № 10044. Печати.  
лист. 7½. Уч.-изд. лист. 6,775.  
В 1 печ. л. 39744 зн. Тираж 3000.  
Заказ 1515

*Цена 10 руб.*

---

Тип. „Красный печатник“ Гос. изд-ва  
„Искусство“, Москва, ул. 25 Октября, 5