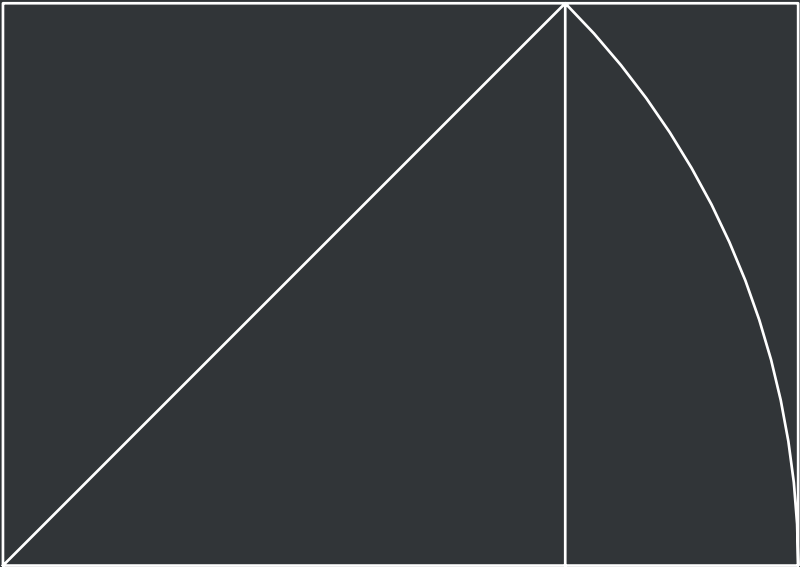


С.А. Гавриляченко
С.П. Оссовский
К.А. Воронова
М.А. Горячкин

ГЕОМЕТРИЯ КАРТИН
В.И. СУРИКОВА



С.А. Гавриляченко
С.П. Оссовский
К.А. Воронова
М.А. Горячкин

ГЕОМЕТРИЯ КАРТИН В.И. СУРИКОВА

Печатается по решению ученого совета
Московского государственного художественного института
имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств

Издание рекомендовано в качестве учебного пособия
для студентов, обучающихся по специальностям:
54.05.02. Живопись, 54.05.03. Графика

Рецензенты:
И.В. Горбатьюк, член-корреспондент РАХ,
проректор МГАХИ им. В.И. Сурикова
О.К. Клейменова, кандидат искусствоведения, доктор
философских наук, заведующая кафедрой теории
и истории искусств ВГУК им. С.А. Герасимова
Т.В. Малова, кандидат искусствоведения,
проректор по научной работе МГАХИ им. В.И. Сурикова

Консультанты: А.М. Гарасько, старший преподаватель
кафедры рисунка МГАХИ им. В.И. Сурикова,
А.П. Каретникова, кандидат педагогических наук,
доцент МПГУ

Авторы благодарят за содействие в подготовке издания
Е.Э. Гавриляченко, кандидата культурологии,
И.В. Саталкина, архитектора-дизайнера

ISBN 978-5-4350-0147-1

© МГАХИ им. В.И. Сурикова. 2024
© С.А. Гавриляченко. 2024, тексты
© С.П. Оссовский. 2024, текст
© К.А. Воронова. 2024, текст
© М.А. Горячкин. 2024, текст
© Государственная Третьяковская галерея. 2024, изображения
© Государственный Русский музей. 2024, изображения
© Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. 2024, изображение
© Издательство СканРус. 2024, макет

С.А. Гавриляченко
С.П. Оссовский
К.А. Воронова
М.А. Горячкин

ГЕОМЕТРИЯ КАРТИН В.И. СУРИКОВА

С.А. Гавриляченко

ДУХОВНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КАРТИН В.И. СУРИКОВА

Издательство СканРус

Москва • 2024

Представленная книга — двухчастный труд авторского коллектива (С.А. Гавриляченко, С.П. Оссовский, К.А. Воронова, М.А. Горячкин), предлагающий особый ракурс в размышлении-исследовании «подсознательной математики» В.И. Сурикова.

В первом разделе — «Геометрия картин В.И. Сурикова», — подробно разъясняются принципы организации картинной плоскости и пространственных планов живописных произведений. Последовательное обсуждение композиционной логики, математическим основанием которой авторы полагают две системы — золотое сечение и динамические прямоугольники Хэмбиджа, — сопровождается проникающей аналитикой и выразительными комментариями. Прозорливые замечания и интуиция намечают траекторию разворачивающегося исследования: от рассмотрения художественного синтаксиса к содержательным аспектам образности, ее этическим и социокультурным измерениям. Уместным и значимым дополнением предстают в тексте масштабные цитаты из работы В.А. Никольского «Творческие процессы В.И. Сурикова» (1934), пробуждающие живое чувство мастерства, откликающееся в артистических пассажах и острых, хлестких суждениях, соседствующих со строгой описательностью. Анализируемые в приложении принципы работы в ходе студенческой копийной практики в Ростове Великом обращают к традиции как источнику культурного опыта, заостряя вопросы необходимого сохранения профессиональной преемственности.

Второй раздел — «Духовно-исторические основания картин В.И. Сурикова», иначе — «геометрия смысла», — представляет собой пространство авторского размышления, соединившего самобытную, «почвенную» интерпретацию поэтики мастера и темпераментную, звучную и раскатистую речь. Само наименование, адресующееся к трудам Макса Дворжака, акцентирует фундаментальные переклички: подобно австрийскому теоретику, видевшему в брейгелевских крестьянах воплощение жизненной правды, «народную душу» Гавриляченко прозревает в казачьей вольнице в ее сущностно-бытийном истолковании. Эта оптика скрепляет три искусствоведческих этюда о творчестве Сурикова, нравственные основы и ценностные смыслы которого раскрываются через внутренний опыт православной соборности, укорененность в традиции иконописания и народного лубка, неприятие модернизации и прогрессистских настроений своего времени.

Большим достоинством работы является макет издания, демонстрирующий ясное и целостное решение в общей компоновке материала: приведенные наглядные схемы и репродукции существенно облегчают восприятие насыщенного, плотного и содержательно емкого текста. Безусловная привлекательность этого пособия — в общей атмосфере творческого азарта и художнической страстности, пылкой увлеченности предметом своего научного и творческого внимания.

Т.В. Малова,
проректор по научной работе
МГАХИ им. В.И. Сурикова,
кандидат искусствоведения

Учебно-методическое пособие «Геометрия картин В.И. Сурикова. Духовно-исторические основания картин В.И. Сурикова», подготовленное С.А. Гавриляченко, С.П. Оссовским, К.А. Вороновой, М.А. Горячкиным, органично и естественно зародилось в стенах института, носящего имя великого русского художника. Предпринятое исследование творческих процессов В.И. Сурикова следует рассматривать как интерпретацию идей профессора Николая Николаевича Третьякова, чьи лекции по истории русского искусства и спецкурс по теории композиции оказали влияние на несколько поколений студентов-суриковцев, среди которых были С.А. Гавриляченко и С.П. Оссовский, транслирующие концепции учителя, соединяя их с собственным опытом преподавания специальных дисциплин, прежде всего композиции, передавая наследственную исследовательскую традицию следующему поколению преподавателей института, среди которых соавторы проекта К.А. Воронова и М.А. Горячкин. Можно утвердительно констатировать, что коллективное пособие встраивается в процесс более чем полувекового непрерывного осмысления наследия В.И. Сурикова, осмысления как теоретического, так и направленно-практического, полезного в реальном обучении студентов законам структурированного формирования и их применения.

Авторы пособия обращают внимание на универсальную методiku структурирования форматов произведений и обусловленные внешними ограничениями дальнейшие геометризованные построения, вуалируемые сюжетной, образной, реалистичной материальностью. Авторы единомышленно выбирают из различных исторически сложившихся систем организации изобразительных пространств систему ортогональной геометризации не только в силу ее архаичной первичности, но прежде всего из-за практической удобства применения двух последовательностей — «золотой пропорции» и «динамических прямоугольников Хэмбиджа».

Общие теоретические положения иллюстрируются схемами устройства всех масштабных картин В.И. Сурикова, а расчисленная полезность универсалистской геометризации как всеобщей закономерности подтверждается анализом стилистически полярных произведений в диапазоне от древнерусских росписей до камерной сатирической графики П.А. Федотова.

Вторая часть издания включает три статьи профессора С.А. Гавриляченко, ранее опубликованные в авторитетных научных изданиях. Две части пособия, дополняя друг друга, развивают методологию инструментально-полезного (исключительно в обучающих целях) разделения общей теории композиции на композицию формы и композицию смыслов. В качестве теоретической базы авторы пособия опираются на наследие «формальной школы», на труды Адольфа Гильдебранда, Алоиза Ригля, Генриха Вёльфлина, Владимира Андреевича Фаворского и духовно-исторический метод Макса Дворжака. Выбор научной основы отнюдь не случаен. Становление идеологии «формальной школы» и диалектически ей противостоящего духовно-исторического метода одновременны зрелому творчеству В.И. Сурикова и позволяют целокупно уловить столь ценимый художником дух времени как некое общее начало в теоретических и художественных исканиях эпохи.

Несомненная польза пособия заключается в том, что даются удобные для применения коды, полезные как для анализа оставшихся в истории искусств творений, так и для создания новых авторских произведений.

И.В. Горбатюк,
проректор МГАХИ им. В.И. Сурикова,
член-корреспондент РАХ

ГЕОМЕТРИЯ КАРТИН В.И. СУРИКОВА

С.А. Гавриляченко
С.П. Оссовский
К.А. Воронова
М.А. Горячкин

Искусствовед Виктор Александрович Никольский, чье исследование «Творческие процессы В.И. Сурикова»¹, особенно ценно памятными свидетельствами личных общений историка с великим художником, оставил, лишь обозначив, некие темы-направления, полезные для дальнейшего постижения суриковско-го наследия. Позволительно воспользо-ваться кодами-цитатами в попытке уразуметь структурно-композиционные основы эпических полотен Василия Ива-новича Сурикова. Никольский фиксиру-ет: «Серьезнейшею композиционной за-дачей для Сурикова было *ограничение картины, определение линий ее рамы*. Он недаром говорил Новицкому, что в "в композиции есть какой-то твердый, неумолимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибав-ленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняет всю композицию". Вот почему так неуверенно и повторно ограничивает Суриков карандашными линиями пре-делы композиции "Морозовой" на всех ее эскизах — он ищет этого "непреложного закона композиции". Тот же закон пове-левает ему подшить кусок холста снизу "Морозовой".

На композиционных эскизах других суриковских картин не редкость встре-тить подклейки к бумаге, когда компо-

зиция нуждалась в прибавке в шири-ну или высоту. Ширина этих подклеек выражается подчас миллиметрами, но и эта "точка" должна быть найдена и поставлена на свое место. Крайняя не-обходимость совершенно точного огра-ничения размеров каждого произведе-ния так настоятельна для Сурикова, что он подклеивает узкие полоски холста даже к небольшим своим этюдам, от-нюдь не предназначенным служить ма-териалом для какой-либо композиции, например к этюдам пейзажа.

Так выясняется еще один характер-ный момент композиционного творче-ства художника — процесс установле-ния границ композиционного строения, в основе которого, конечно, лежит *подсо-зательная математика* [выдел. авт.], определяемая Суриковым как "чутье"².

Можно было бы удовлетвориться столь значимым свидетельством свя-зи почти *математических законов* и чутья, если бы не одно простое обсто-ятельство: достаточно воспользоваться циркулем и линейкой, промерив репро-дукции суриковских картин, учитывая при этом неизбежные, но не радикаль-ные неточности, и убедиться, что все они построены на основании двух систем:

¹ Виктор Никольский. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Всекохудожник, 1934.

² Там же. С. 64–65.

золотого сечения (схема 1) и динамиче-ских последовательностей (динамиче-ские прямоугольники Хэмбиджа) (схе-ма 2). Интересующимся проблематикой систем пропорционирования в архитек-туре и искусстве полезно обратиться

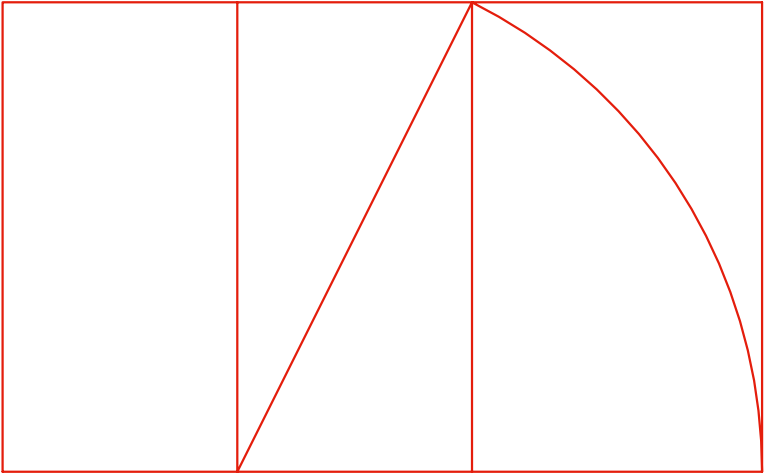


Схема 1

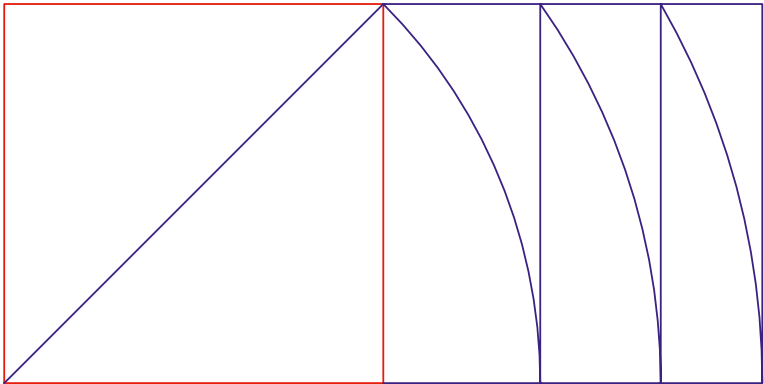


Схема 2

к исследованиям М. Гика, Д. Хэмбиджа, к учебному, предельно практичному дайджест-пособию Ф.В. Ковалева³.

Отдельного будущего исследования заслуживает ответ на вопрос — как учи-ли законам композиционного структу-рирования в годы пребывания Сурикова в Императорской Академии художеств? Предваряя возможный интерес к этой теме, позволительно сослаться на су-ждения Матилы Гика, автора издания «Эстетика пропорций в природе и искус-стве», процитировав некоторые его на-блюдения после ознакомления с трудом Луки Паччоли ди Борго: «И гордый гео-метр, создавший план Великой Пирами-ды, и зодчие и философы века Перикла⁴, и болонский минорит, и его друзья Пьеро делла Франческа (учитель Паччоли по геометрии), и Альберти, и Леонардо да Винчи, и Джакомо да Барборо (его уче-ник) думали, что как в живой природе, так и в искусстве, являющемся ее эма-нацией, беспрестанно проявляется закон Числа. Браманте, Рафаэль, Микеландже-ло и Виньола думали так же и считали, что совершенное знание геометрии и не-престанное размышление о законах "на-уки пространства" необходимы каждому, кто призван создавать или закреплять формы при помощи кисти, резца или шнура. Может быть, они преувеличива-ли? Но, может быть, преувеличиваем мы, недооценивая геометрию?

Будучи сам архитектором, Ле Кор-бюзье Сонье говорит: «Современные архитекторы не могли приобрести поз-наний в области первичных объемов. Их не обучали этому в школе изящных искусств...» И далее: «Число возможных асимметричных делений бесконечно, но, несмотря на то, что золотое сечение вводит понятие несоразмерности, оно является результатом логически более простой операции. <...> Сторонники это-го сечения скажут, что оно производит впечатление линейной гармоничности и равновесия в неравенстве, более силь-ное, чем всякое другое сечение»⁵.

³ Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936; Хэмбидж Д. Динамическая симметрия в архитекту-ре. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936; Ковалев Ф.В. Золо-тое сечение в живописи. М.: РИП-холдинг, 2013 (переиздание) (далее — Гика М.)

⁴ Над входом в Академию Платона висела табличка с надписью: «Не знающий геометрии да не войдет».

⁵ Гика М. С. 3.

«Таково было мнение Леонардо да Винчи и большинства художников и ученых эпохи Возрождения. Между ними Кеплер был последним апологетом тайных качеств божественной пропорции, воспетой им на музыкальном латинском языке, аромат которого понравился бы Гюисмансу. Кеплер был, впрочем, вознагражден за веру в космическую симфонию открытием знаменитых законов, носящих его имя.

Затем золотое сечение *было предано забвению и в течение более двухсот лет никто о нем не вспоминал* [Выдел. авт.]. В 1850 году немец Цейзинг открыл его снова. В своих «Aesthetische Forschungen» («Эстетические исследования»), напечатанных в 1855 году, он говорит: «Для того, чтобы целое, разделенное на две неравные части, казалось прекрасным с точки зрения формы, между меньшей и большей частями должно быть то же отношение, что и между большей частью и целым»⁶.

Формат, как сущность, следует считать первоначалом композиции, считать возможностью изолировать отдельный кадр от *дурной бесконечности* (Гегель) хаотичной действительности. Поиск итогового формата — это осознанный волевой художественный акт (Künstwollen). Разнообразие форматов фиксируется не линейными размерами, а обуславливается последовательностями эманаций первоформата — *квадрата* — через манипуляции с полной диагональю квадрата (динамические последовательности) и диагональю половины квадрата (золотое сечение).

Классическое искусство знает сверхсложные геометризованные скрытно-структурные построения, особенно изощренные в культуре Средневековья и Возрождения. Зачастую абсолютизированный геометризм и магия линейной перспективы почти равнозначны внешне различаемой, материализованной сюжетности в произведениях этих эпох. Эрнст Гомбрих аксиоматично утверж-

дал, что искусство в течение тысячи лет не нуждалось в натурной визуализации, сосредоточившись на освоении все усложнявшихся саморазвивающихся универсалистских структурированных схем и доопытно данных форм (эйдосы, универсалии, гештальты). В исторических контекстах очевидны разно пропорциональные взаимозависимости расчисленной структурности и позитивистски-объективной материализации. Можно решиться отметить, что реалистические стилистики постепенно упрощали структурную геометризацию, возвращаясь к первично-минимальным операциям с двумя диагоналями квадрата и его внутренними структурными обязательствами (разнозначность восходящей и нисходящей диагоналей; меандровое или круговидное движение по периметру; квартовое членение общего пространства; вариации угловых композиций по биссектрисам). Вырождающаяся традиция нахождения выверенного формата, отвечающего за подспудно-внятную и для зрителя *крепость* композиции в единстве с занимательной изобразительностью, замещается линейно-скетчинговым пририсовыванием одна к другой внешних узнаваемостей без учета пространственных, включая и перцептивную, систем.

Структурный анализ композиций Сурикова свидетельствует, что он довольствовался оперированием *«золотой» пропорцией и динамическими прямоугольниками*, используя во внутриформатных членениях те же последовательности для создания *гипподамовой* системы решеток (Розалинд Краусс) пересечения вертикалей и горизонталей, усложненной излюбленным приемом — организацией композиций, начиная с полотна «Боярыня Морозова», по глубинно-пространственной диагонали. Естественно, не следует преувеличи-

вать значение школьных композиционных закономерностей, памятуя некогда сказанное в конце жизни одним из создателей теории структурного анализа Романом Якобсоном, что «с помощью структурализма можно проанализировать любое великое произведение, но невозможно написать и пары талантливых строк» [цит. по памяти]. Итожащий пессимизм как одно из обоснований постмодернистской хаотизации апофатически подчеркивает достоинства классического мировидения, гармонизирующего в единство специальный, по сути универсалистский, профессионализм с живым натурным переживанием,

стремящимся к барочной бесконтрольности и деструкции. Диалектическая конфликтность двух композиционных начал — выверенности и эмоциональной образности — основа всего творчества Сурикова. Некогда Константин Николаевич Леонтьев, изнемогая в спорах, сетовал: «Не силен в метафизике, покажите картинку» [цит. по памяти]. Таковыми, предположительно доказательными, картинками и служат попытки изучения геометрии картин Сурикова, геометрии, отвечающей за их, картин, крепкую выстроенность, но отнюдь не за потаенную, таинственную образную силу и отдельную *композицию смыслов*.

⁶ Гика М. С. 19.



В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881
© Государственная Третьяковская галерея

«УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ»

Первое великое полотно Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881; 223 × 379) еще связано пуповиной с его академическими эскизами, и прежде всего с «Пиром Валтасара» (1874; 81 × 140), после которого, по собственному признанию художника, в Академии его стали считать композитором. В эскизе очевидно влияние «исторической машины» Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1833), без уверенности, мог ли видеть Суриков в 1874 году хотя бы репродукции новаторской картины Эжена Делакруа «Смерть Сарданапала» (1828), показанной за шесть лет до полотна Брюллова и зафиксировавшей переход от стилистики позднего классицизма к барочному романтизму, подтверждая более позднюю теорию Генриха Вёльфлина о диалектической дихотомии «классицизм — барокко».

И «Пир Валтасара» и «Утро стрелецкой казни» объединяет классицированный фризый принцип организации композиции параллельной картинной плоскости и разыгрываемой на пространственном просцениуме. В продолжение сравнения очевидного внешнего сходства двух произведений полезно провести структурный анализ ограничительной геометрии, используя в качестве метрической основы высоту формата и проводя «расчерчивание» слева направо, что обусловлено чисто европейской культурно-исторической традицией не только чтения, но и связанного с этим обстоятельством восприятия изображений именно в этой векторной направленности (схема 1, схема 2).

Вертикаль формата откладывается на длину, формируя базовый квадрат. Последовательности операций с диагональю половины образованного квадрата на картограмме выделяются красным цветом,



В.И. Суриков. Пир Валтасара. 1874
© Государственный Русский музей

а последовательности использования большой диагонали квадрата — синим цветом. Диагональ половины формата «Пир Валтасара», циркульно отложенная на ось абсцисс, дает точку И, восстановленный из которой перпендикуляр формирует прямоугольник в пропорциях золотого сечения (38:62). Цифровую пропорцию и последующие последовательности (100:62:38:24:14:10) в ряде случаев более удобно использовать для расчета внутрикомпозиционных ритмов взаимодействия фигур-объектов и пространственных промежутков. Большая (полная) диагональ квадрата, циркульно отложенная на ось абсцисс, дает точку Д (динамическая последовательность), а восстановленный из нее перпендикуляр формирует прямоугольник, диагональ которого, в свою очередь отложенная на горизонталь оси абсцисс, дает точку Ж, вертикаль из которой окончательно ограничивает формат.

В случае с поиском ограничивающего формата картины «Утро стрелецкой казни» первичными следует признать

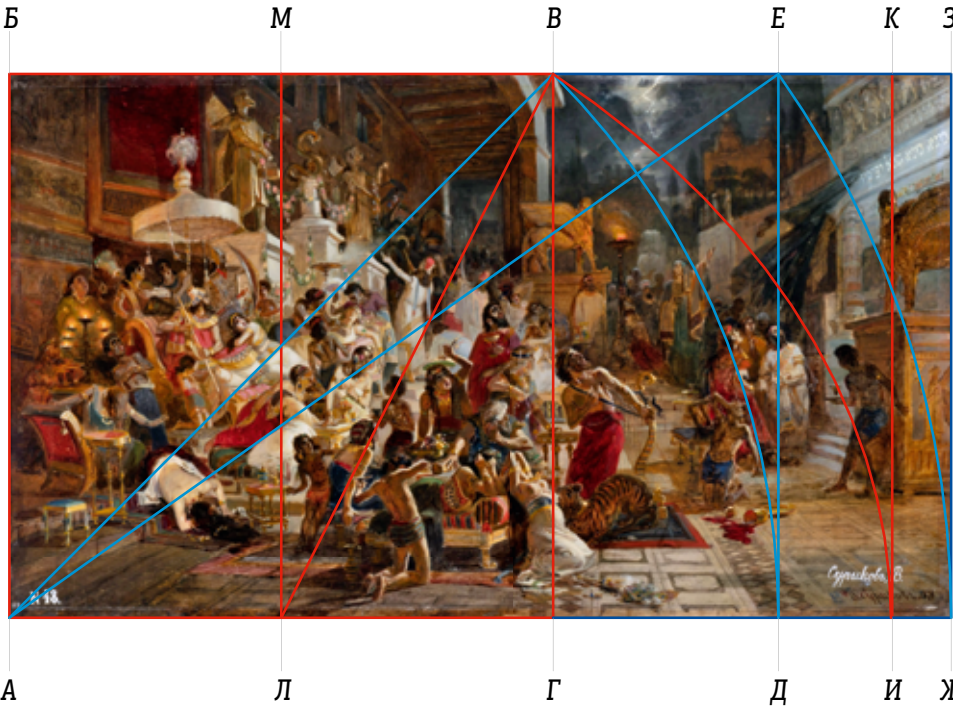


Схема 3. В.И. Суриков. Пир Валтасара. 1874
© Государственный Русский музей

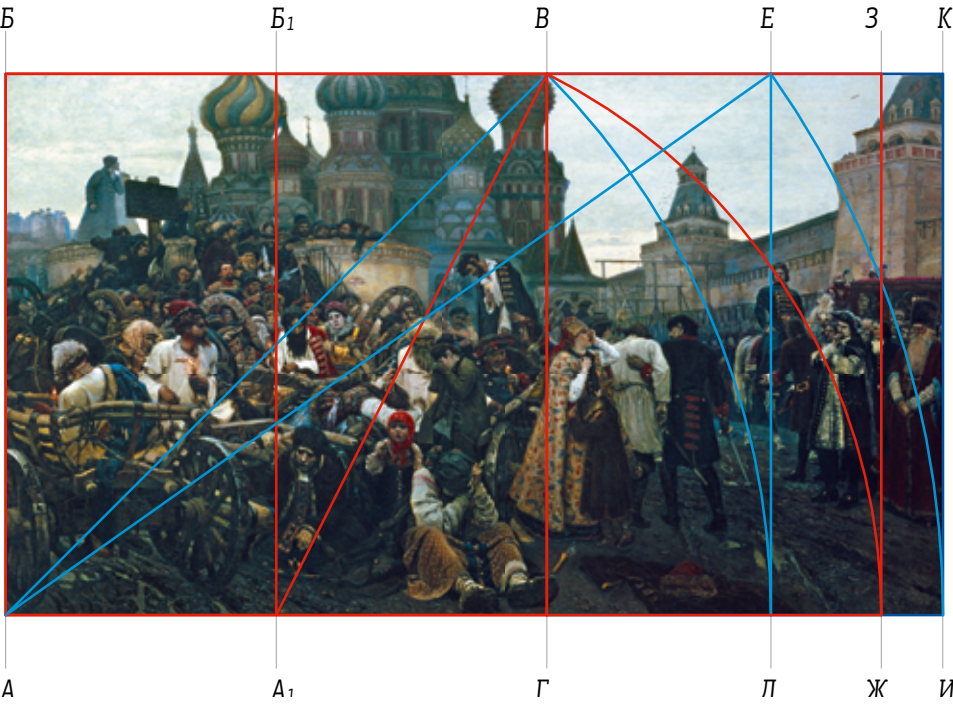


Схема 4. В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881
© Государственная Третьяковская галерея



Схема 5. В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881
© Государственная Третьяковская галерея

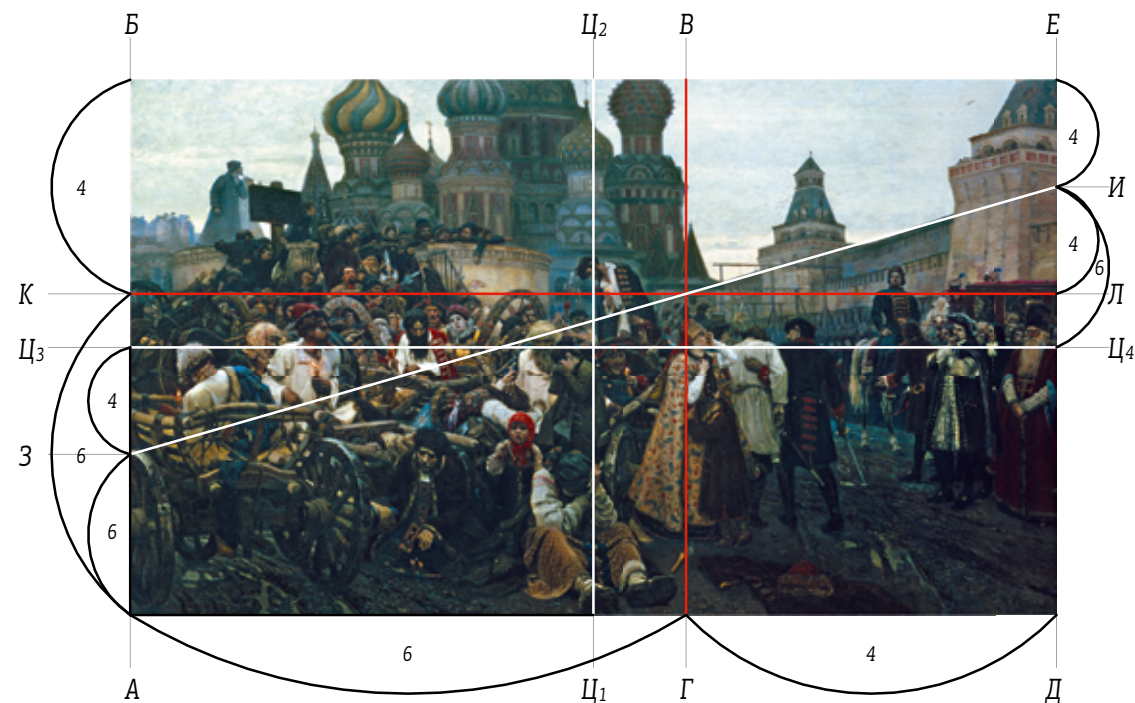


Схема 6. В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881
© Государственная Третьяковская галерея

построения с помощью большой (полной) диагонали квадрата, удовлетворяясь всего лишь двумя операциями в системе динамических последовательностей (динамические прямоугольники Хэмбиджа). Наряду с вышеозначенными разгранками Суриков использует и предельно простые квартовые (четвертные) членения уже внутри окончательно утвержденного формата (схема 5). В нижнюю зону отсечения половины формата по вертикали помещаются практически все главные действующие персонажи с близкой к центральной горизонтали изокефалической нанизанностью голов. Если же разделить формат по вертикали в «золотой пропорции» 38:62 (упрощенно 4:6), то уже вся людская масса, за исключением находящихся в чаше Лобного места, окажется в границах зоны из шести долей по вертикали.

Практически все геометрические вертикали с небольшими отклонениями фиксируются либо краями, либо серединами архитектурных строений. Это крайне важно отметить, так как архитектура и обозначение пространства линией горизонта образуют объективный каркас композиции, на фоне которого разворачивается действие. Владимир Андреевич Фаворский, формализуя принципиальность означенной установки, определял ее как *движение органических форм на фоне ритмизованной архитектуры*. Значимым представляется и привязка фигур к геометрии расчисленных по любой из систем вертикалей. Проблемой оказывается связь геометрических незыблемостей с вариациями совпадений либо с центральной (силовой) осью фигуры, либо с ее левым или правым абрисами. Склонившийся в деисусном молении стрелец левым от зрителя абрисом практически точно совпадает с вертикалью, делящей ровно пополам поле картины. На эту же вертикаль нанизываются и одна из луковок собора, и повинная голова казнимого, нависающая над оптически сцентриро-

ванным (то есть выше геометрического центра) автопортретным бездейственным стрельцом-свидетелем, и узел скрещенных материнских рук с погасшей свечой. Фиксация центральной вертикали и вертикалей золотого сечения абрисами фигур не единожды использовалось Суриковым, на что будет обращать отдельное внимание, как на устойчивый, методически полезный прием для всех решающихся разрабатывать многофигурные композиции.

Если в хаотичном эскизе «Пир Вальтасара» центральная фигура, вернее, голова пророка Даниила выделяется помещением в средокрестие двух «интуитивных» диагоналей, фиксируемых архитектурными карнизами, то диагональ кремлевской стены связывает две точки. Левая от зрителя краевая вертикаль сначала делится пополам, а затем точка З, фиксирующая 38 долей половины высоты формата, соединяется с точкой И правого ограничения формата, полученной путем деления правой вертикали сначала на четыре и шесть долей, а затем и делением отрезка четырех долей пополам. Зрительно активная, доминантная диагональ в пока еще академичной фризовой композиции — предтеча будущих глубинно-пространственных векторных экспериментов и открытий Сурикова.

Скупы свидетельства о методах работы Сурикова над своими картинами. Их, методы, можно пытаться реконструировать по редким, неакцентированным воспоминаниям. Неизвестно, разрабатывал ли художник свои композиции, используя картоны, но, по словам дочери Сурикова Елены, он компоновал прямо углем на холсте. Зная эскизные разработки мастера, отмечаешь их варварскую (по определению Репина всего творчества Сурикова), лишенную тщательной отделки, композиционность. Суриков *утрясал* композицию, не обращая внимания на прорисовку деталей, находя основные геометризанные структуры, векторы движения. В этом, решаемся предпо-

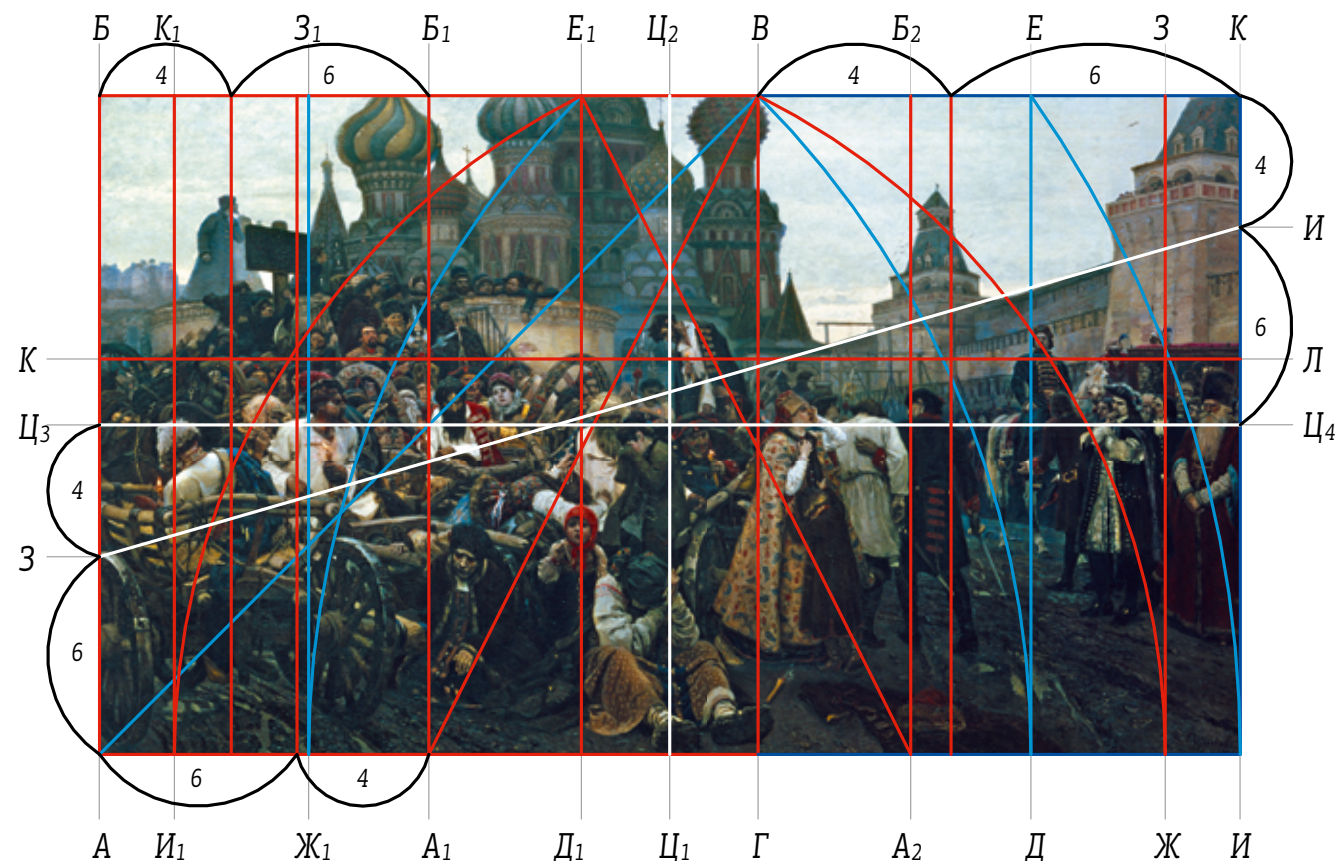


Схема 7. В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881
© Государственная Третьяковская галерея

жить, он уподоблялся иконникам, предварительно разграфлявшим изображения, или знаменщикам средневековых стенописных артелей, которые, как «мастера первой руки», отвечая за общий симфонизм, размечали, пользуясь двумя диагоналями квадрата, геометрию стен, оставляя мастерам следующих разрядов вуалировать силовые линии фигурами из иконописных подлинников. Такая методология и последовательность работы укрепляли стену, одолевали дробный сюжетный хаос. Возможно, в силу подобного обстоятельства полотна Сурикова истинно монументальны в сравнении

с просто большеразмерными станковыми картинами его современников, написанными на стенах. Эту проблему понимал столь ценимый Суриковым Александр Андреевич Иванов, который на предложение архитектора Константина Андреевича Тона разместить «Явление Мессии» в храме Христа Спасителя отвечал, что это картина историческая, станковая, для интерьерно-храмового синтеза не предназначен. Но, думая о будущих хороших монументальных росписях, Иванов сосредоточился на разработке, порой, как и позднее у Сурикова, *сущностно-варварских* библейских эскизов.

«МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ»

Базовая геометрия формата холста «Меншиков в Березове» (1883; 169 × 204) предельно проста. Прибавленный к стороне квадрата по горизонтали отрезок, полученный как разделенная пополам разница между стороной квадрата и его полной диагональю, определяет длину формата. Перпендикуляр из точки Д

ограничивает итоговый формат. Практически вся композиция с фигурами укладывается в квадрат, а любившаяся Сурикову и в «Пире Валтасара», и в «Стрельцах» приставная вертикальная полоса занимает особо значимую для смысла композицией «красного угла».



В.И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883
© Государственная Третьяковская галерея

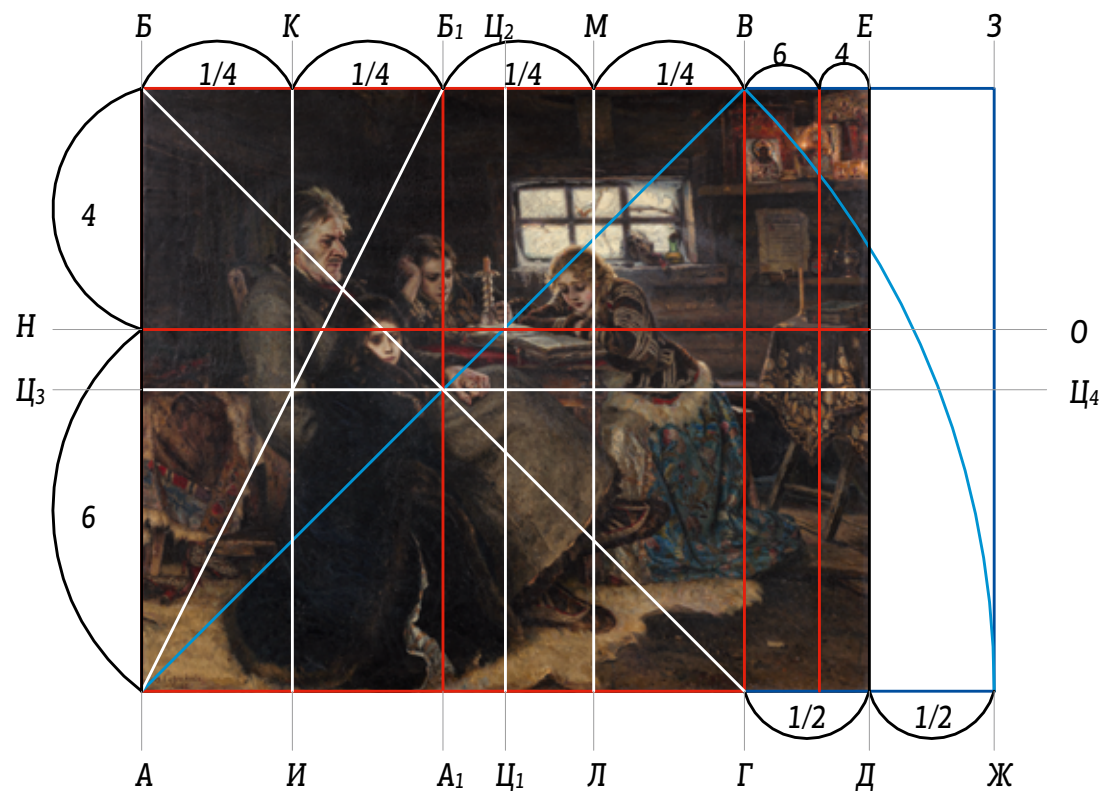


Схема 8. В.И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883
© Государственная Третьяковская галерея

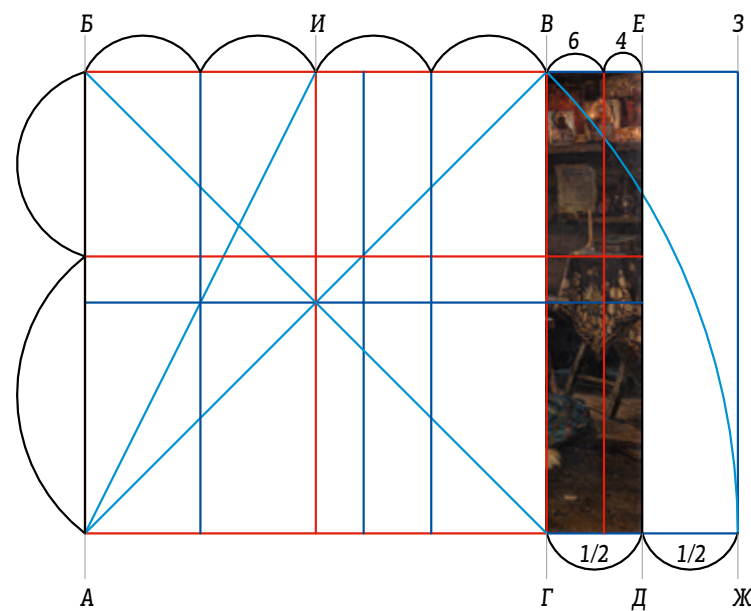


Схема 9. В.И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883
© Государственная Третьяковская галерея

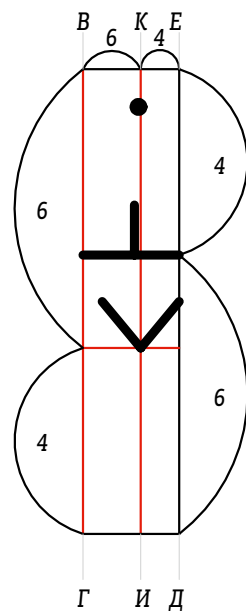


Схема 10

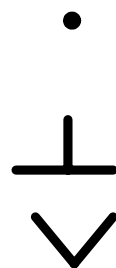


Схема 11

Отдельный интерес представляет внутренняя, потаенная от зрителей геометрия силовых линий. Очевидно, судя по схеме, пристрастие художника в восходящей и нисходящей диагоналям квадрата в границах пока еще фризовой композиции. Силовая нисходящая диагональ базового квадрата ограничивает силуэт фигуры князя по груди. Параллельны ей линия голени Меншикова и правого от зрителя абриса фигуры дочери Александры (подобный прием характерен для классицизма в целом, но особенно унисонный параллелизм использовался Никола Пуссенем).

Левый край фигуры угасающей старшей дочери, «царской невесты» Марии, совпадает с диагональю-контрфорсом (восходящей из точки А в точку середины квадрата), подпирющей основную нисходящую диагональ. Рядом с геометрическим центром базового квадрата находится оптический центр, фиксируемый значимой деталью — сжатым волевым кулаком с перстнем и правым от зрителя абрисом лица сына Александра. С вертикалью-перпендикуляром середины формата практически точно граничит левый от зрителя край окна, нанизывается кулак сына, находящийся к тому же на горизонтали золотого сечения по вертикали и расположенный несколько в стороне от центральной оси шандал с огарком свечи.

Вибрация элементов изображения вокруг геометрических обязательств заслуживает отдельного внимания — обоснования. К примеру, практически во всех реликтивно-народных орнамен-

тальных культурах силовые, энергийные линии не фиксируются однозначными горизонталями и вертикалями, а проявляются в форме центрированно-колеблющихся вдоль осей симметрии меандров, мережек, волн, зигзагов. В «Меншикове» особенно наглядно проявлена эта закономерность в символически значимой «приставной» композиции «красного угла». Перпендикуляр, делящий гипертрофированно узкую вертикальную плоскость в пропорции 62:38, фиксируется точкой огонька лампы, колебательно близкой вертикали дымящейся свечи и нижней точки треугольника аксаминового плата, укрывающего домашний аналой. При этом верхний край аналая точно совпадает с горизонталью, членящей формат по вертикали, опять же в пропорции 38:62 сверху, а нижняя точка треугольника плата лежит на горизонтали той же числовой пропорции, только снизу. Таким образом скрытый супрематизм состоит из точки, вертикали и треугольника, точно закрепляющих внешне невидимую зрителями, завуалированную конструктивную силовую вертикаль, связывающую в единство сюжетно-сущностные элементы, о чем будет сказано отдельно в разделе о композиции смыслов. Задачу на нанизывание отдельных деталей на внешне невидимые векторы предлагает в своих лекциях по композиции Владимир Андреевич Фаворский, а авторы издания приводят примеры в приложении с анализом построений в древнерусском искусстве и графике Павла Андреевича Федотова.



В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея

«БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА»

По признанию художника, он после «Стрельцов» «Боярыню Морозову» уже задумал, но, чтобы отдохнуть, «Меншикова» написал. Отдельной темой в изучении наследия Сурикова может стать расшифровка его притчевых объяснений причин замысливания эпических картин. Применительно к избранному анализу «ограничений картины» очевидна простота геометрии при расчете поля картины «Меншиков в Березове» в сравнении с максимальной по сложности, не до конца просчитываемой геометрией холста «Боярыня Морозова» (1887; 304 × 587,5).

Традиционно утверждается, что основной формат составлен из двух квадратов, но в реальности квадраты наползают друг на друга. Ширина *полосы* наползания — 20,5 см. Решимся осторожно предположить, что половина этого размера — примерно 10 см — составила высоту подшитой снизу холста ленты. Это предположение разрешает проблему двух свидетельств: первого, что холст был подшит для усиления движения саней, и второго, что окончательно картина была написана на третьем холсте. Возможно, основной расчет-знаменование композиционной идеи проходил на первом формате, был



Схема 12. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея



Схема 13. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея

сохранен в своих широтных параметрах при подшивке холста и при переходе на третий формат.

В.А. Никольский и В.С. Кеменов в своих исследованиях опубликовали все на данный момент известные предварительные поиски к «Боярыне Морозовой». Особый интерес представляет эскиз, об итоговости которого свидетельствует расчерченность по клеткам для переноса на плоскость большеформатного холста. Эскиз интересен своей академической выстроенностью и прямой связью значимых фигур самой Морозовой и ее сестры со структурными вертикалями, расчисленными по золотому сечению. Все эскизы, предположим без однозначного утверждения, свидетельствуют об *утрачении* (термин Сурикова) композиции вприглядку, по ощущению,

с постепенным уплотнением искомых ограничений. В начальной работе над композицией существуют два пути. Первый — компоновка в уже существующий формат (эта обязательность хорошо известна художникам-монументалистам, имеющим дело преимущественно с уже созданными пространствами и плоскостями). Второй путь — эмоциональное, вариативное эскизирование с выбором завершающего варианта и последующим геометрическим анализом, уточняющим структурность как картинного поля, так и внутреннего заполнения.

Реставраторы обнаружили на полотне «Боярыня Морозова» отверстия от кнопок, которыми Суриков прикреплял этюды, написанные, по словам художника, так, «чтобы в глазах двоилось». Реставрационное открытие может слу-

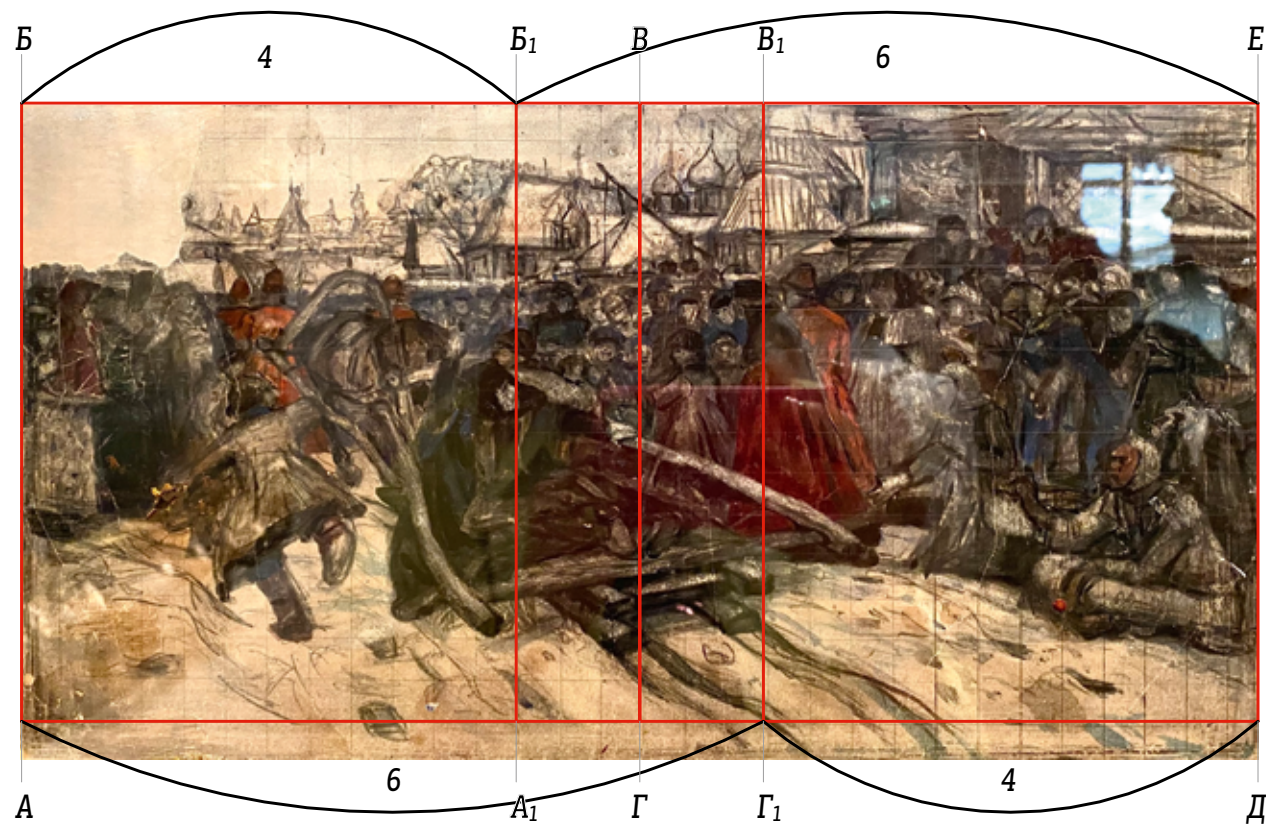


Схема 14. В.И. Суриков. Эскиз. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея

жить подтверждением предположения, что Суриков, ища в набросках и кроках будущую композиционную идею, окончательно геометризмовал ее прямо на холсте, как грандиозный симфонист-знаменщик-дирижер, а отдельные *варварски-утраченные* фигуры доводил до совершенства по прикрепленным этюдам, внося порой почти неуловимые изменения для усиления образности, лежащей за границами точного визуального видения и радостей властвования над любой материальностью.

В самой картине связь фигур с вертикалями золотого сечения отлична от зафиксированной в эскизе. Возможно, Суриков, перенеся общую математическую идею на холст, варьировал соотношение масс на плоскости, масштабно отличной от эскиза. В подтверж-

дение подобного предположения приведем слова Анри Матисса — художника, очевидно ценившего композиционную структурность: «На листе бумаги данного размера я намечаю рисунок относительно формату листа. Я не повторяю тот же рисунок на другом листе, если его пропорции отличны от предыдущего, если, скажем, он прямоугольный вместо квадратного. Но я не удовлетворюсь также и простым увеличением рисунка, если мне предстоит перенести его на лист той же формы, но вдвое большей. Рисунок должен обладать выразительной силой, которая оживляет окружающие его предметы. Художник, желающий перенести композицию с меньшего холста на больший, должен для сохранения выразительности продумать всю композицию заново, видоизме-

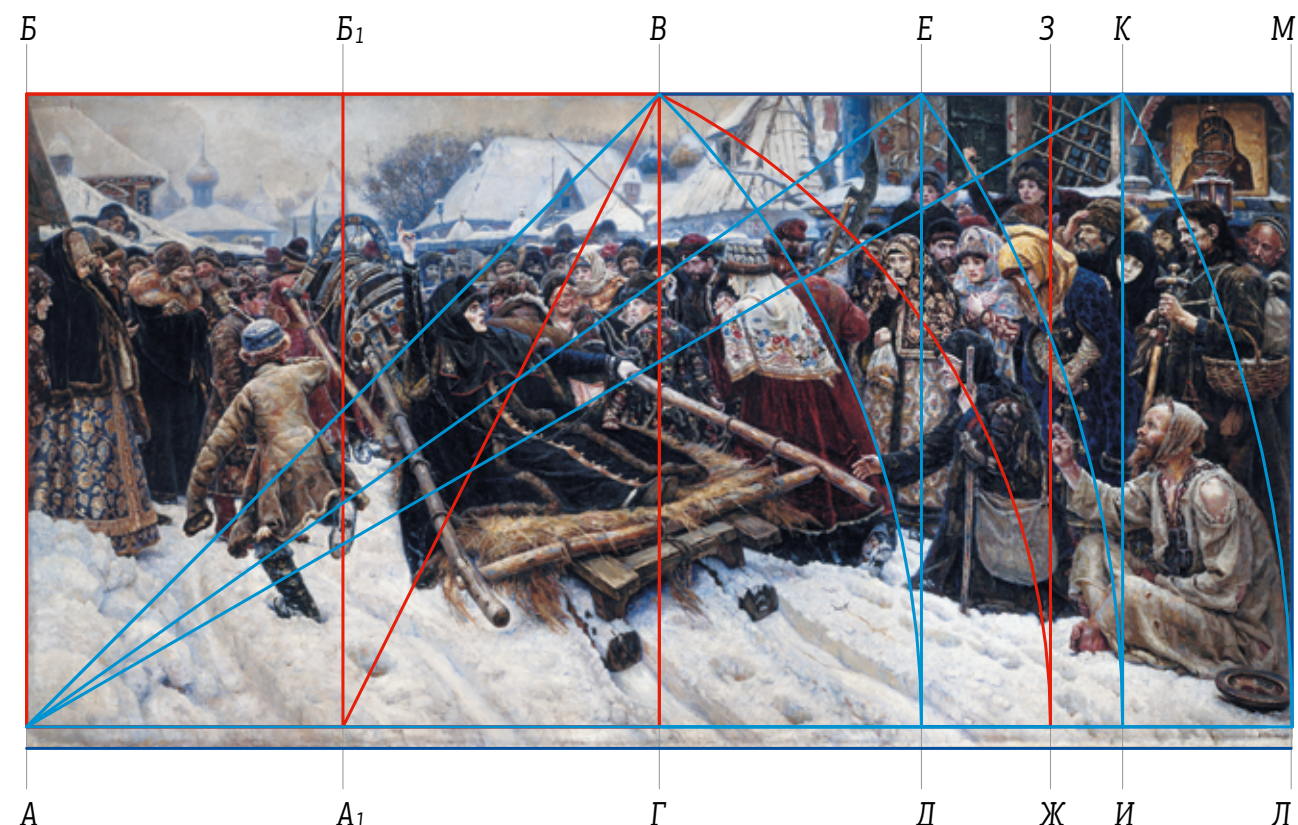


Схема 15. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея

нить ее, а не просто увеличить картину, разбив ее на квадратики»⁷.

Итоговый формат «Боярыни Морозовой» получен с помощью двух динамических диагоналей (схема 15). Приведенная схема геометрических последовательностей применения золотого сечения и динамических прямоугольников (прямоугольников Хэмбиджа), скалькированная на репродукцию, очевидно фиксирует связь внутренней энергичной геометрии скрытых членений с внешней считываемой визуализацией. Еще раз обратимся к Никольскому, не просто как чуткому исследователю, а как памятливому суриковскому собеседни-

ку, внимательному к сугубо профессиональным, видимо обсуждавшимся, формальным, исполнительским сущностям. Никольский, говоря о привязанности Сурикова к диагональным организующим началам, итожаше отмечает: «Диагональ [можно утверждать шире — скрытые построения. — Прим. авторов] замаскирована, спрятана совершенно так же, как маскирует и прячет геометрию природы» [выделено авторами]⁸.

Каждый исследователь творчества Сурикова, опираясь на воспоминания современников, зафиксировавших высказывания старого мастера, обязательно обращает внимание на особое его пристрастие к проверке композиции по диагонали. К сожалению, упоминавшийся труд В.А. Никольского «Творческие процессы В.И. Сурикова», опубликован-

⁷ Зубова М.В. Графики Матисса. М.: Искусство, 1977. С. 10.

⁸ Никольский В.А. В.И. Суриков. Петербург: Издательство Брокгауз-Ефрон, 1923. С. 79.

ный в 1934 году, как и его монография «В.И. Суриков» 1923 года, ни разу не переиздавался, поэтому полезно привести и прокомментировать пространные цитаты, собрав их в некое единство:

«Таким образом, в итоге настоящего анализа оказывается, что окончательной, целиком переносимой в картину композиционной схемы ни один из изученных эскизов не дает. Подготовительного этюда всей композиции "Морозовой" масляными красками, подобно тем трем, какие были сделаны Суриковым для "Ермака", не имеется. Отсюда логически вытекает, что композиционная работа над "Морозовой" была завершена уже на самом холсте картины. Так именно и было в действительности»⁹.

«<...> нам предстоит раскрыть и проследить, хотя бы в основных чертах, ту долгую работу углем над холстом над композицией "Морозовой", которая навсегда скрыта под красочным покровом картины.

Среди неразрешенных в эскизах композиционных проблем важнейшей была передача динамики едущих саней. Работа над этой именно проблемой засвидетельствована самим художником. Другую проблемой было, по нашему мнению, выделение из толпы Морозовой, как естественного центра события. Третья проблема — переход от фронтального плоскостного строя композиции к перспективному пространственному, как усиливающему динамику композиции. Четвертая — проверка композиции по излюбленному суриковскому методу: по диагонали. Этот перечень, конечно, не полон, не исчерпывает всех стоявших перед художником композиционных задач, но и его достаточно для наших целей»¹⁰.

«<...> задача введения в композицию динамики, понятно, представлялась чрезвычайно сложной. Но без разрешения этой задачи не могло быть и картины, именно в ее разрешении и заключается пафос композиционного творчества Сурикова в "Боярыне Морозовой". Для

того, чтобы сани боярыни "поехали", Суриков, как он сам говорил, "много раз пришивал холст. Не идет у меня лошадь, да и только. Наконец, прибавил последний кусок — и лошадь пошла". "Сидящие в санях фигуры держат сани на месте. Надо было найти расстояние от рамы до саней, чтобы пустить их в ход. Чуть меньше расстояние — сани стоят. А мне Толстой с женою, когда "Морозову" смотрели, говорят: "внизу надо срезать, низ не нужен, мешает". А там ничего убавить нельзя — сани не поедут". И действительно, ни в одном из восьми эскизов не было найдено это идеальное расстояние саней от низа картины»¹¹. [В отсутствующем в исследовании Никольского расчерченном эскизе расстояние от края до саней почти идентично итоговому в картине. — Прим. авторов].

«Для решения проблемы Сурикову оказалось достаточно трех первых шагов, которые и были совершены, несомненно, на холсте самой картины.

В известной связи с той же проблемой передачи движения саней находится и еще одна композиционная задача, разрешенная на самом холсте картины. Первоначальная композиция развертывалась несколько фронтально, удаленно от зрителя. Персонажи отходили вглубь, между ними и зрителей образовывалось некоторое свободное пространство, нечто вроде авансцены [академический фризный принцип организации композиции. — Прим. авторов]. Как отмечалось раньше, этот строй композиции не удовлетворил художника и он пытался продолжить диагональ, намечаемую правым саноотводом, в расположении фигур Ртищевой, коленопреклоненной нищей и юродивого. Но значение такого размещения фигур, возможно, оста-

⁹ Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Издание Всекохудожника, 1934. С. 53.

¹⁰ Там же. С. 54.

¹¹ Там же. С. 56.



Схема 16. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея

валось не вполне ясным, пока Суриков не начал решать проблемы движения дровней. Именно для того, чтобы подчеркнуть это движение, и оказалось необходимым создать четкую линию диагонали к самому правому углу картины, усилить массивность более близких к зрителю фигур справа — юродивого, странника, коленопреклоненной нищей, так сказать, придавить, "пригвоздить" ими землю, по которой едут сани с Морозовой»¹².

«Последним этапом суриковской композиционной работы была "проверка" композиции по диагонали. Как и всякий четырехугольник, картина может

иметь две диагонали в точном смысле слова: от правого нижнего угла к левому верхнему углу ("правая" диагональ) и в другом направлении — от левого нижнего угла к правому верхнему ("левая" диагональ) [в соответствии с психологией восприятия восходящая и нисходящая диагонали. — Прим. авторов]. В композиционном построении "Морозовой" решающее значение несомненно имела правая диагональ.

Место возникновения этой диагонали зрительно подчеркнуто темным пятном стоящей на снегу чашки с подающим юродивого: диагональ проходит под этой чашкой. Ее дальнейшее направление очень четко, впечатляюще дано художником в рисунке правого саноотвода дровней Морозовой: линия наклона этого саноотвода строго параллельна

¹² Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Издание Всекохудожника, 1934. С. 59.



Схема 17. Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. 1919–1920
Плакат

диагональной линии, но идет несколько выше этой линии — *над* нею. Определенно показав диагональ в самом центре картины, художник показывает зрителю и верхний конец этой диагонали. В левой верхней части картины, немного ниже точной диагональной линии, но совершенно правильно вторя ей, проходит линия правого ската крыши одноглавой церкви, замыкающей левую сторону улицы, по которой везут боярыню. Такова была, по нашему мнению, эта главная, "поверочная" диагональ картины, незримая в картине, и в то же время мудро внушаемая зрителю параллельными ей линиями саноотвода и крыши. [Еще раз зафиксируем этот прием колебания элементов изображения относительно точных осей. — *Прим. авторов.*]

Вся описанная выше творческая композиционная работа вполне точно

определяется тем термином "утрясение", которым Суриков характеризовал последние стадии композиционной работы. Но подготовительные шаги к этому "утрясанию" начинались много раньше: явственные их следы можно найти на тех эскизах группировок, о которых шла уже речь. Этими именно следами являются, по нашему убеждению, устанавливаемые художником на групповых зарисовках с натуры параллели между отдельными частями картины в виде прямых линий»¹³.

«Но каков же был результат описанной нами работы художника над композицией "Морозовой"? На этот вопрос можно ответить словами Сурикова, его

¹³ Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Издание Всекохудожника, 1934. С. 60.

собственным изложением композиционных методов: "а какое время надо, чтобы картина утряслась так, чтобы ничего переменить нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это — математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали"»¹⁴.

Принципиальное отличие диагонального построения в «Боярыне Морозовой» от диагоналей в «Пире Вальтасара», «Утре стрелецкой казни» и «Меншикове в Березове» заключается в том, что в первых по времени работах по диагонали строятся параллельные фронтальной плоскости сцены. (В итоговой академической программе «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» (1875) Суриков строит классическую фризую академическую композицию на узком просцениуме, несомненно повлиявшую на построение уже двух из четырех диагональных росписей на темы Вселенских соборов для храма Христа Спасителя.) В перечисленных работах, исключая композицию на тему Второго Вселенского Константинопольского собора Суриков предпочитает использовать нисходящую из левого верхнего от зрителя угла в правый нижний. В картине «Боярыня Морозова» принципиально то, что диагональ направлена из глубины. Если пользоваться диагностирующей дихотомией Генриха Вёльфлина «классицизм — барокко» вкпе с одной из его знаменитых пар «плоскость — глубина», то очевидно, что Суриков отходит от классицизирующей нормативности.

Суриков любил оставлять притчевые загадки, преподнося их вроде как для разъяснения первотолчков возникновения замыслов и объяснения композиционных узлов формотворчества. Здесь и «свечи на дневном свету», и «ворона на снегу», и «скучный интерьер на даче в Перерве». Но самый интересный миф — о движении саней с Морозовой в глубину, о подшитых полосах холста как раз для усиления этой самой динамики. В картине энергия нисходящей диагонали гасится встречной сюжетной диагональю движущихся саней. Психологическая и сюжетная диагонали аннигилируют друг друга. Такое решение останавливает активный глубинный прорыв, следуя законам монументализма, укрепляет плоскость (Р. Арнхейм). Тонкие истолкователи внутренних смыслов картин Сурикова, и прежде всего Николай Николаевич Третьяков, объясняли родившуюся реалистическую образность как символ раскола дотолы единого народного тела. Сани у Сурикова не столько едут, сколько вязнут в сверхплотной толпе, входят, как колун в свилеватое дерево. Супрематическая схема подобного решения независимо использована Эль Лисицким в его плакате «Клином красных бей белых», как знаковое решение темы нового социального раскола.

У Эль Лисицкого совпадают векторы нисходящих структурной диагонали формата и центрального по значению треугольника, усиливая однозначность однонаправленного вектора. Для того чтобы убедиться, что сани у Сурикова на самом деле не едут, следует отзеркалить изображение и действительно увидеть сильное движение, почти скачку, по сдвоенным восходящим диагоналям. Этот пример приводит Михаил Владимирович Алпатов в своем очерке «Композиция в живописи»¹⁵.

Еще один пример — сравнение двух картин — суриковской «Боярыни Морозовой» и близкого ей по времени полотна Ильи Ефимовича Репина «Крестный

¹⁴ Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Издание Всекохудожника, 1934. С. 61–62.

¹⁵ Алпатов М. Композиция в живописи. Исторический очерк. М.-Л.: Государственное издательство «Искусство», 1940. С. 97.



Схема 18. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея

ход в Курской губернии». Обращает внимание геометрически-структурное сходство двух композиционных решений. Методической пользы ради следует подчеркнуть совпадение двух диагоналей (геометрической и сюжетно-композиционной) в картине Репина, что действительно максимально усиливает движение толпы в «Крестном ходе», буквально физиологически вываливающейся на зрителя и едва удерживаемой массивной рамой (схема 19).

Итожа анализ использования диагонального структурирования, утверждаешь, что движение усиливается при совпадении психологии зрительного восприятия восходящего и нисходящего векторов с однонаправленной по отношению к ним сюжетно-визуализированной композиционностью. В противном

случае движение затормаживается либо останавливается. Расчисленно или интуитивно, Суриков использовал законы психологии восприятия, на что будет особо обращать внимание при анализе его других больших картин. При этом он не просто использовал диагональные обязанности, но опирался на них при сотворении сверхсложных композиций смыслов.

Небезынтересно посмотреть, с какими внутренними геометрическими линиями совпадают значимые детали картины: лицо-лик Морозовой фиксируется на большой диагонали формата (вспомним как долго, судя по воспоминаниям, художник искал не только мятежный образ боярыни, но и его местоположение по высоте-вертикали, преодолевая проваливание и оседание фигуры); кисть благо-

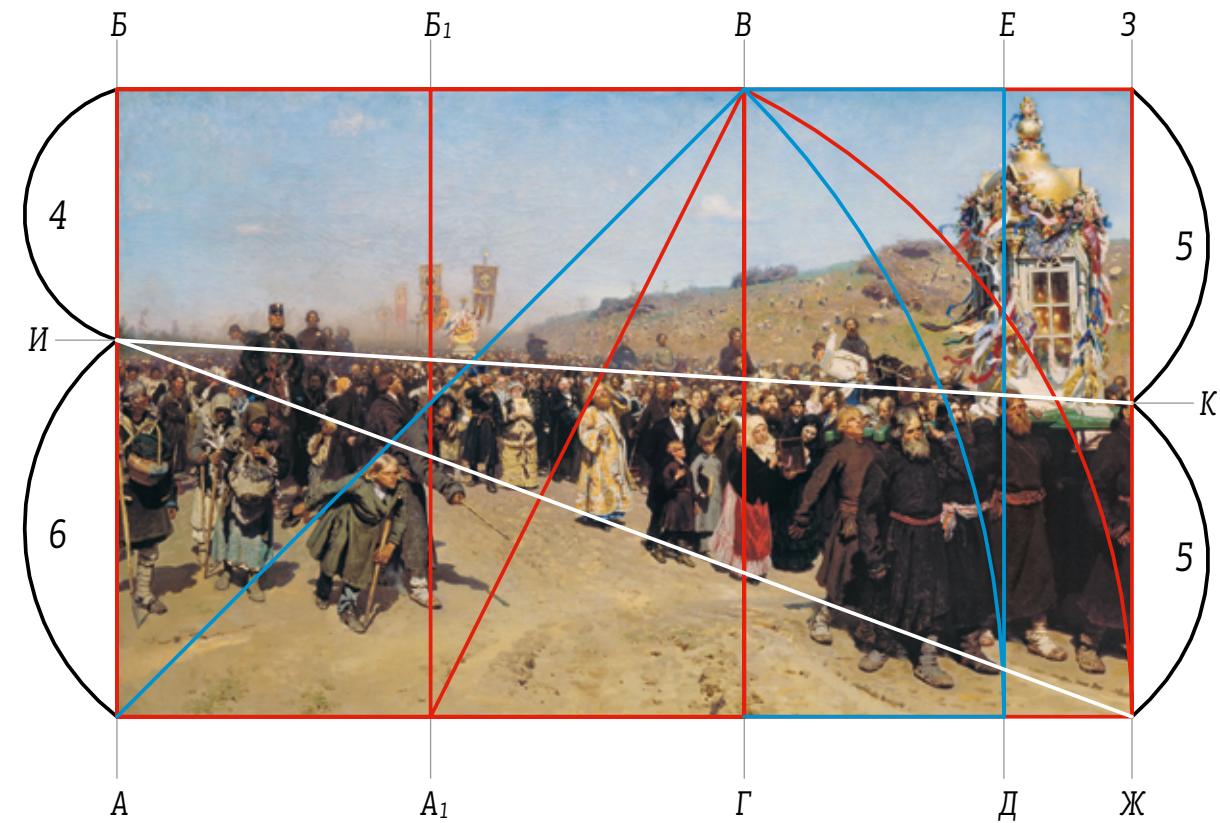


Схема 19. И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1881–1883
© Государственная Третьяковская галерея

словляющей руки юродивого находится в средокрестии вертикали, восстановленной из точки, полученной с помощью золотого сечения (точка Ж) и горизонтали, делящей формат пополам; сверх значимый, замком собравший всю композицию, абсолютно вертикальный жест Морозовой нанизан на перпендикуляр из точки Ж₁, делящей горизонтальную сторону половины формата в «золотой пропорции» 62:38 (огрубленно 6:4); вспоминая оконницу в «Меншикове», фиксируем точное совпадение вертикали ставни, за которую цепляется мальчишка, с вертикалью четверти формата, другая четверть формата отмечается визуально значимой конской дугой; образ Игоровской Богоматери (Суриков ошибочно определял как Гребенскую, связывая с виднеющейся вдали церковью казачьей по

преданию иконы), на которую, как по нити, устремлен взор главной героини, находится на оси по центру иконы, оси, фиксируемой лампадой в фонаре и куполообразной сферой плеча юродивого (Суриков в картинах «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком» возвращает в светское, станковое искусство иконную традицию размещения в геометрических углах композиционного поля особо значимых для смысла изображений моленных образов или, как в «Ермаке», их интерпретаций); вертикали и горизонтали членений по золотому сечению или в виде динамических последовательностей уверенно фиксируются архитектурно-незыблемыми деталями и вибрируют при привязке к фигурам по двум контурным абрисам или центральной силовой оси. Так фигу-

ра княгини Урусовой (у Никольского боярыни Ртищевой), следующей за санями, как и женская фигура в желтом платье, и прикрывающая лицо пожилая женщина, строятся вокруг геометрически рассчитанных центральных осей, в других случаях по одному из абрисов — левых у бегущего мальчика и автопортретного странника (вспомним энергичную фиксацию левого абриса деисусно склонившегося стрельца в «Утре стрелецкой казни»). Можно и дальше фиксировать связи геометризованных вертикалей с краями фигур, к примеру, у боярыни в шубке с левого от зрителя края картины.

В завершение неполного анализа почти геометрического закона (определение самого Сурикова) следует зафиксировать каноническое для академических картин членение формата по вертикали на 10, а для упрощения на 5 долей. Одна пятая доля снизу определяет просцениум, а две пятых — саму глубину сцены, посередине которой традиционно организуется действие (так в «Пире Валтасара», в «Утре стрелецкой казни» и частично в «Боярыне Морозовой»). Одна пятая часть от верхней планки формата ограничивает линию горизонта, или «небо», фиксируемую колебаниями карнизов палат и иных архитектурных деталей вокруг точной горизонтали. Высота фигур примерно укладывается в параметры двух пятых долей.

При исследовании скрытой геометрии произведений искусства часто используются различные дугообразные, сферические построения, в лучшем случае соответствующие спирали Фибоначчи. Но подобные изыскания выглядят более фантомными по сравнению с до-

достаточно доказуемой «гипподамовой» системой ортогональных пересечений (ради подтверждающего парадокса можно вспомнить стороннее для классического искусства эссе «Решетки» Розалинд Краусс). Гвидо Кашниц утверждал, что ортогональная система координат — первичная модель осознанной визуализации пространственной реальности, открытая в доисторические времена. Поиск *ограничений формата* и его внутренних разгранок удобнее вести в помощью линейки (реек) и циркуля (шнуров). Для нахождения дробных членений внутри прегнантного, сковавшего пространство формата можно последовательно делить возникающие плоскости на доли в пропорции 62:38, упрощая до 6:4 или осклапя до 3:2. Работая над взаимозамещающими цезурами и фигурами в системе «фигура — фон» (Р. Арнхейм), можно использовать числовую последовательность 100:62:38:24:14:10, размещая ее на различных лентах, рейках, соответствующих базовым сторонам формата. Еще проще членить каждую возникающую паузу-цезуру в пропорциях золотого сечения, как последовательно так и контрнаправленно. Среди профессиональных художников встречаются те, кто на уровне врожденной грамотности чувствует внутреннюю геометрию ограниченных полей. Очевидно, к таким интуитивистам и относился Суриков. Тех же, кто искренне доверится теории последовательных построений, следует предупредить, что их, то есть построения, можно вести до бесконечности, но практической пользы ради достаточно первых двух, трех, а дальше начнет реализовываться логика самоорганизации формы.

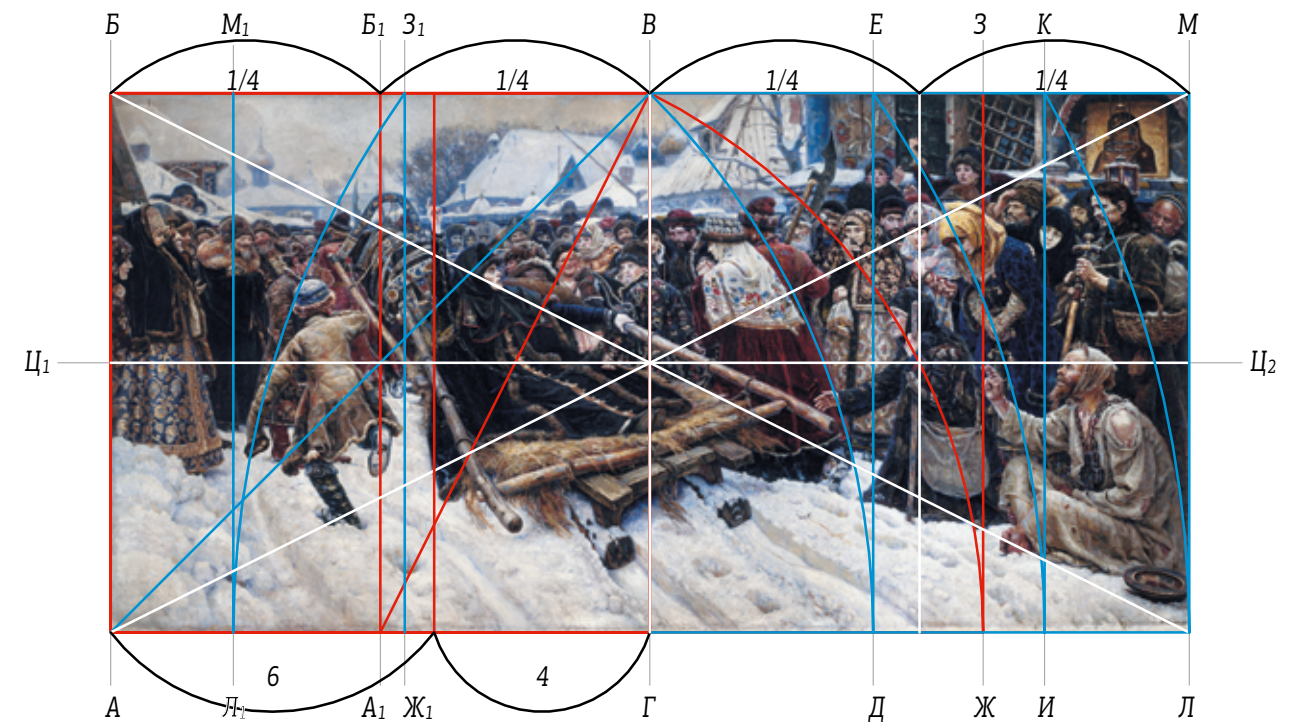


Схема 20. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея



Схема 21. В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887
© Государственная Третьяковская галерея



В.И. Суриков. Взятие снежного городка. 1891
© Государственный Русский музей



В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895
© Государственный Русский музей

«ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ ЕРМАКОМ»

Размер эпического полотна «Покорение Сибири Ермаком» (1895; 285 × 599). Общий формат примерно равен двум квадратам. Если в «Боярыне Морозовой» квадраты наползает друг на друга, то в «Ермаке» возникает разрыв в 29 см, что примерно равно 1:20 формата (схема 25). (Размер варианта картины, подаренной П.М. Третьякову, 59 × 103, так же близок к двум квадратам, наползающим, как и в «Боярыне Морозовой»). Итоговое ограничение находится непривычно усложненно. Сначала с помощью диагонали половины квадрата определяется «золотой» прямоугольник АБЕД, а затем диагональ половины полученного формата, отложенная на ось абсцисс, дает

точку Ж, вертикаль из которой итогово ограничивает поле картины (схема 24). Если исходить из найденного по наитию итогового обрамления, то в левый от зрителя квадрат практически полно вмещается вся композиция с отрядом Ермака, окончательно ограниченная малозаметной, по грудь погруженной в воду фигурой, держащейся за нос струга и точно фиксирующей перпендикуляр из точки Д, делящей формат холста в отношении 6:4 (схема 26). Центр же самого большого формата закрепляется вертикалью композиционно значимой фигуры стреляющего казака, стоящего по колени в Иртыше, а его голова в шапке находится в геометрическом

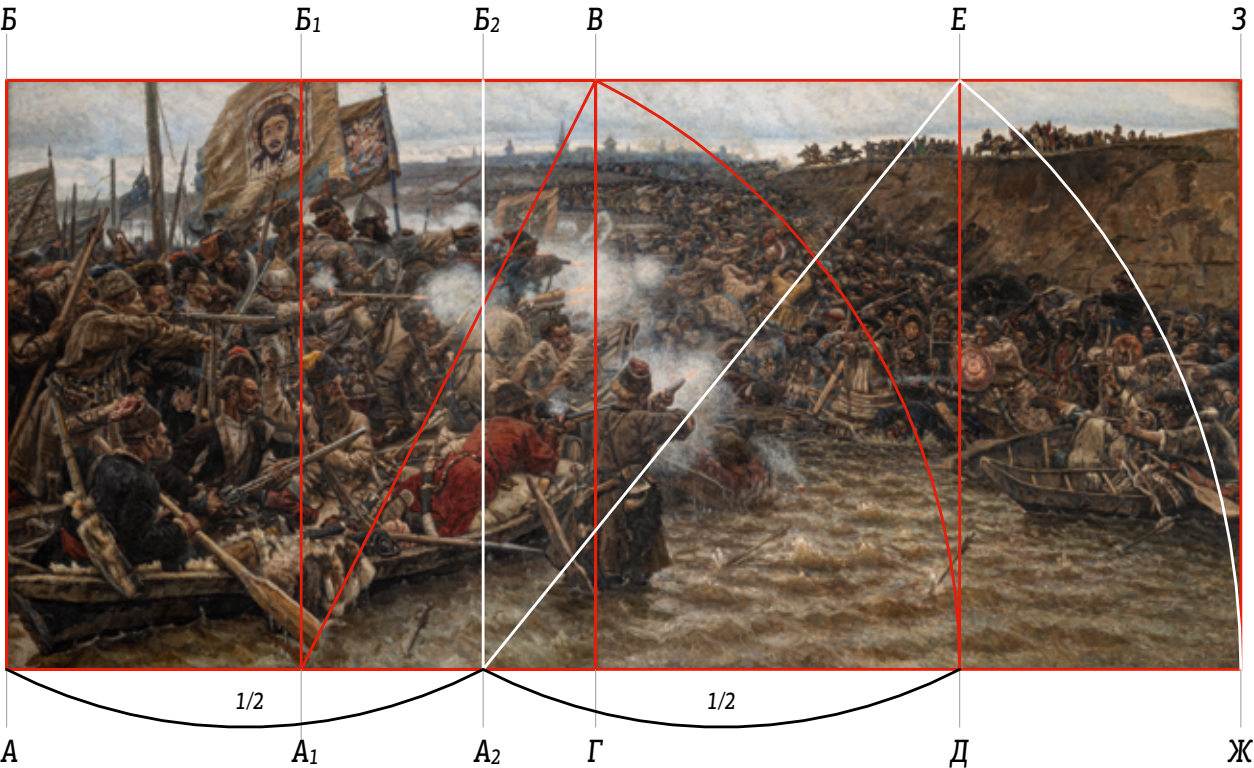


Схема 24. В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895
© Государственный Русский музей



Схема 25. В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895
© Государственный Русский музей

центре картины. Если левый квадрат разделить на восьмые доли, то на вертикаль, фиксирующую отношение 3:8, нанизываются голова атамана Ивана Кольца и центрального из трех казаков в шапках с красными шлыками. Вертикаль пропорции 5:8 помогает выделить из хаоса тел и голов лик Ермака. Можно посчитать подобные внутренние дробления искусственно навязанными, если бы не давняя традиция структурной геометризации на основании квартовых (четвертных) и третних членений. Автор «Ермака» в конкретном случае очевидно склоняется к двоичной (квартовой) последовательности. Что касается проверки по диагонали, движение казачьего отряда под водительством Ермака Тимофеевича совпадает с двумя восходящими диагоналями: первой большой диагональю

формата, закрепляемой красным пятном кафтана, и второй, вяло аксонометричной, идущей из нижнего левого угла в точку З на правой вертикали формата, делящий её, вертикаль, в пропорции золотого сечения. Изобразительные (сюжетные) диагонали, как это всегда и бывает у Сурикова, не совпадают с черченными, а соотносятся с ними как с силовыми векторами подспудной геометризации. Попутно следует обратить внимание, что в графических эскизах Суриков иллюминирует красным (брусничкой, по его собственному определению) отдельные фигуры как узлы композиции (так же будет ознаменован и эскиз «Княгиня Ольга встречает тело князя Игоря»). Точно такой же прием использовали и иконописцы при разработке лицевых подлинников, знаменуя красным световые моделировки и про-

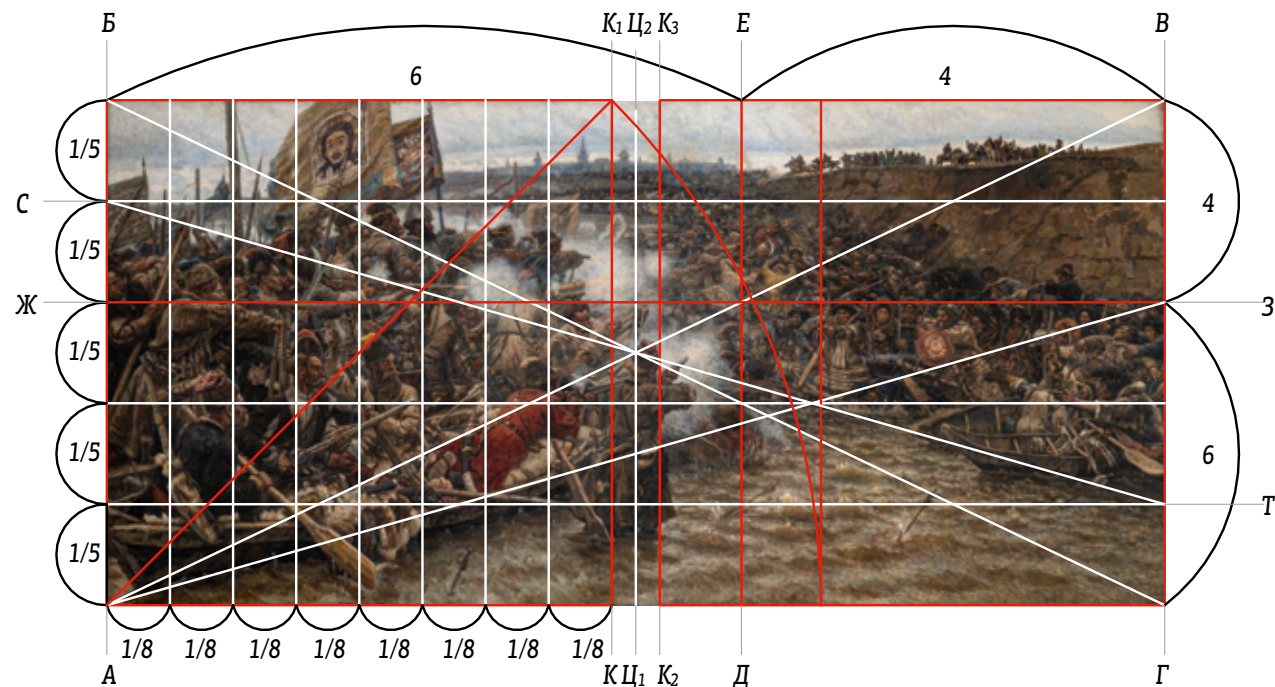


Схема 26. В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895
© Государственный Русский музей

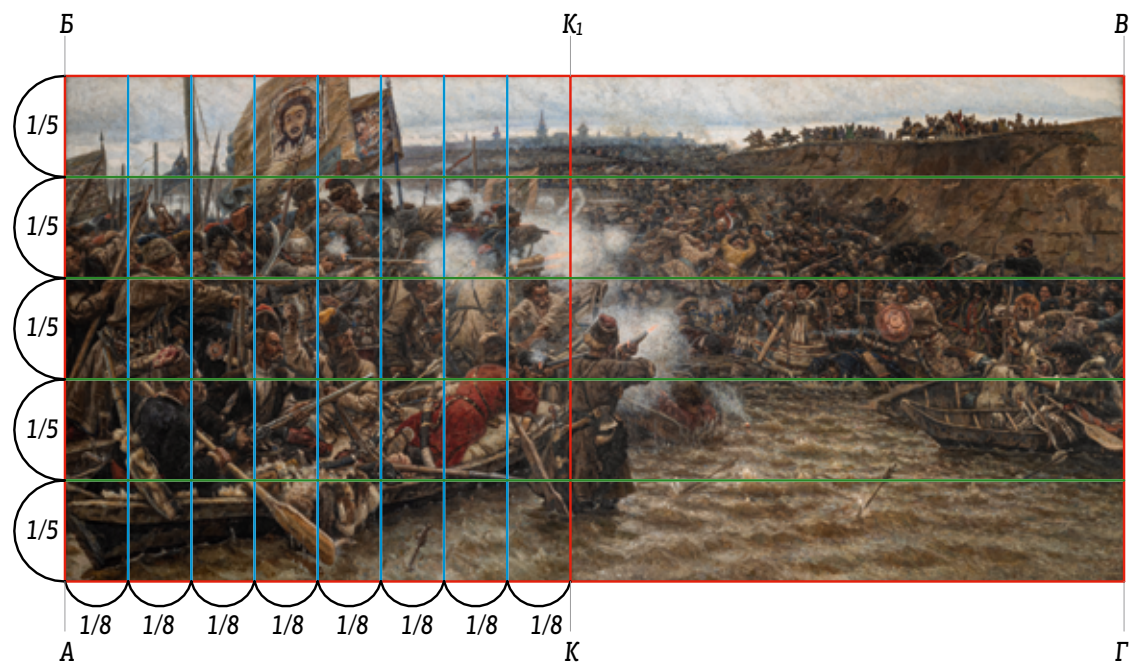


Схема 27. В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895
© Государственный Русский музей

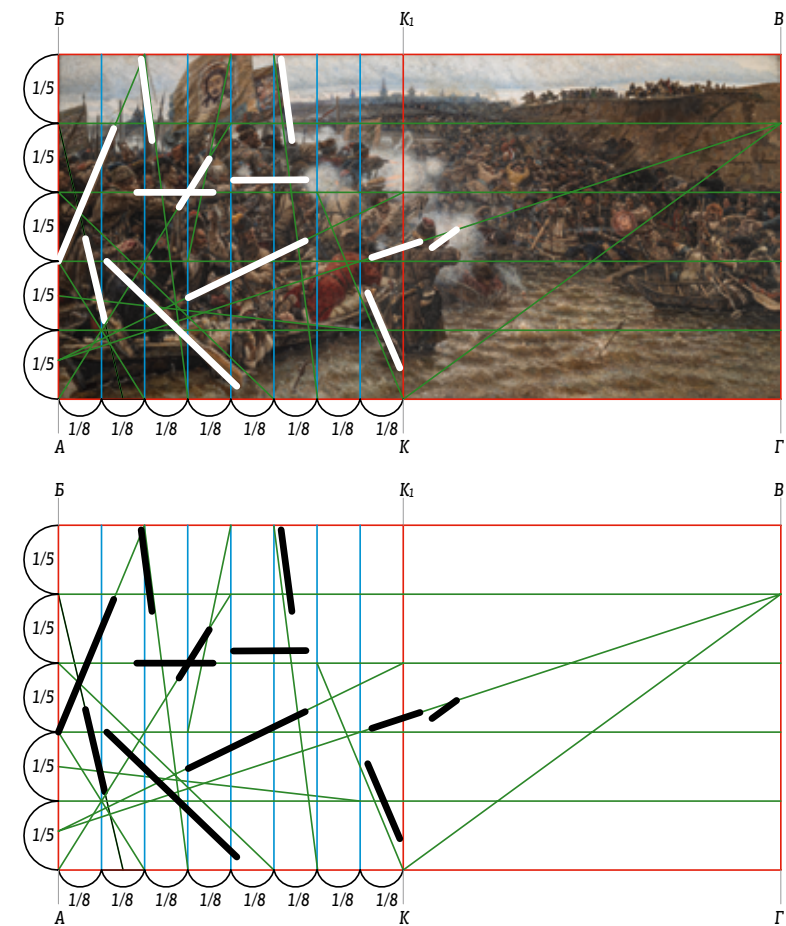


Схема 28. В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895
© Государственный Русский музей

белы. Следует помнить и воспоминания старого мастера, с доброй улыбкой рассказывающего о своем опыте написания иконы по заранее и не им разграфленной заливкашенной доске, а возможно, и наблюдения за написанием икон его дальним родственником Хозяиновым, владельцем артельной мастерской.

Не очень активная восходящая диагональ основного действия уравновешивается нисходящей диагональю, идущей по нижнему краю группы воинов Кучумовой рати. Нисходящая диагональ соеди-

няет точку С, фиксирующую сверху одну пятую часть левой вертикали формата с точкой Т, отмечающей одну пятую долю снизу правой границы формата. Пересечение двух диагоналей не строго однозначно отмечается проходящим почти через средокрестие вертикальным левым абрисом фигуры стреляющего из лука остяка.

Если вспомнить сказанное Суриковым, что он Кунгурскую летопись прочел уже после написания картины и рад был, что все верно угадал, то в тексте о битве у Чувашего мыса важен момент, когда казаки, убоявшись, затормозились в движении и двинулись вперед после чудесных знамен, отраженных Суриковым в мотиве «ратования знамен». Художник находит решение, подкрепляющее сюжетную образность структурной конфликтностью, диалектической аннигиляцией разнонаправленных движений, а результатом монументализованно укрепляет плоскость холста. Отдельный, десертный интерес представляет сюрпляс диагоналей вёсел и рушниц, приведенный на отдельной схеме (схема 28).

Диагонали из точек, фиксирующих «золотую пропорцию» (стена в «Стрельцах», диагональ струга в «Ермаке», диагональ левого от зрителя борта в «Степане Разине», восходящая диагональ, на которой стоят черницы в «Посещении царевной женского монастыря», и такая же диагональ во «Взятии снежного городка»), позволяют предположить, что Суриков как-то по-особенному любил, чувствовал и использовал возможности именно такой скрытой энергийной геометризации. Достаточно легко выявлять структуры, зная коды-энигмы, не решаясь при этом утверждать, что именно им следовал Суриков, но предполагая, что подобное потаенное «знание мастеров» образовательно сохранялось в стенах Академии художеств.



В.И. Суриков. Переход Суворова через Альпы в 1799 году. 1899
© Государственный Русский музей

«ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ»

Профессор Николай Николаевич Третьяков в своих лекциях по истории русского искусства, читавшихся в стенах Московского государственного института им. В.И. Сурикова, обращал внимание на редкость вертикальных форматов картин на историческую тему, если они не несли аллегорических подтекстов. Холст Сурикова «Переход Суворова через Альпы» (1899; 495 × 376) необычен именно единственностью своей вертикальной акцентации не только среди работ самого Сурикова, но и среди «исторических махин» его современников, к примеру холстов А.Е. Коцебу, написанных к 100-летию юбилею Итальянского и Швейцарского походов.

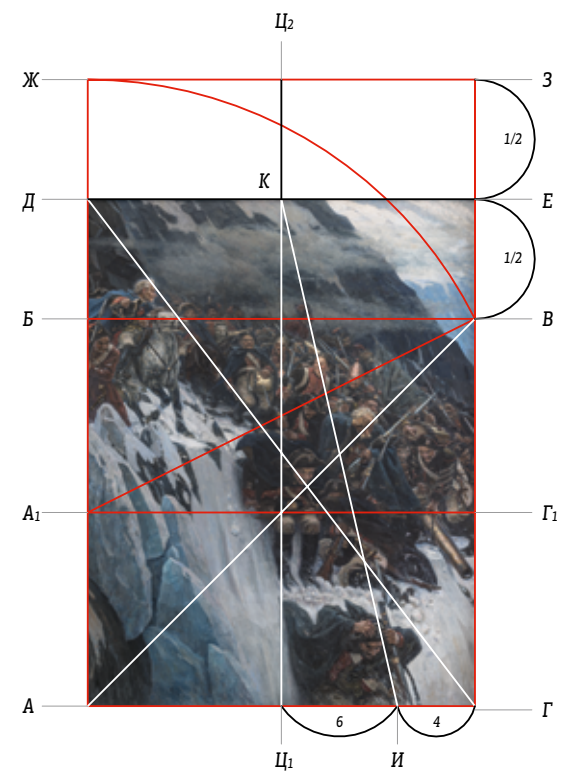


Схема 29. В.И. Суриков. Переход Суворова через Альпы в 1799 году. 1899
© Государственный Русский музей

К расчету геометрии вертикального формата применимы те же приемы, что и для горизонтальных, лишь с тем отличием, что стороной базового квадрата становится нижняя горизонталь формата. В выявленный квадрат, как и в большинстве композиций Сурикова, помещается практически все сюжетное действие, а если быть совсем точным, то в правую от зрителя половину квадрата. Ясно и просто определяется формат картины. Сначала строится «золотой» прямоугольник АЖЗГ, а затем разница размеров вертикалей АЖ и АВ делится пополам, а горизонталь из точки Д в точку Е утверждает итоговое ограничение.

«Переход Суворова через Альпы» — единственная картина Сурикова с радикальным совпадением нисходящей диагонали с диагональю сюжетного действия, что предельно усиливает не просто движение, а низвержение солдат в пропасть. Нисходящей диагонали точно параллелен край горного склона и ствол артиллерийского орудия. Дополнительную роль выполняют диагонали ружей с примкнутыми штыками у солдата, уходящего за край формата и у седовласого ветерана. В первом случае диагональ ружья фиксирует нисходящую диагональ из точки К — середины верхней границы холста — с точкой И, делящей правую от зрителя половину нижнего основания опять же в пропорции 6 : 4. Ружье ветерана почти соответствует восходящей диагонали АВ верхней правой четверти квадрата.

Ритмика вёсел и рушниц в «Покорении Сибири Ермаком» и ружей в «Переходе Суворова через Альпы» напоминает ритмику тростей в вариациях классической иконографии «коронование терновым венцом». Еще раз решимся утверждать преимущество выявления скрытых структур геометризованными, а не иррационально органическими формами (фигуры людей, ткани, растения).



В.И. Суриков. Степан Разин. 1906 (частично переписана в 1910)
© Государственный Русский музей

«СТЕПАН РАЗИН»

Формат картины «Степан Разин» (1906–1910; 318 × 600) так же близок к двум квадратам, к «ограничению полей», видимо или очевидно, наиболее ценимых Суриковым. Но в данном конкретном случае анализ геометрии формата сверхточно соответствует результатам вариаций с полной диагональю квадрата. Отрезок, полученный как разница между размером длинной стороны первого (базового) динамического прямоугольника и размером стороны квадрата, будучи удвоен и присоединен к стороне квадрата, дает точку Ж, перпендикуляр из которой итожит размерность картины по горизонтали.

Если воспользоваться диагоналями второго квадрата, построенного уже относительно расчисленного, правого от зрителя края картины, то полная диагональ квадрата, отложенная на ось абсцисс, дает точку М, вертикаль из которой МН почти совпадает с обводом струга. Вертикаль из точки П (из точки «золотой пропорции») фиксируется краем вздутого паруса. Ось ИК соответствующая 1/4 одной из половин (правой от зрителя) первого базового квадрата, связывает невидимой нитью вертикаль стопы Разина с правым от зрителя абрисом фигуры и высокой атаманской шакой (прием

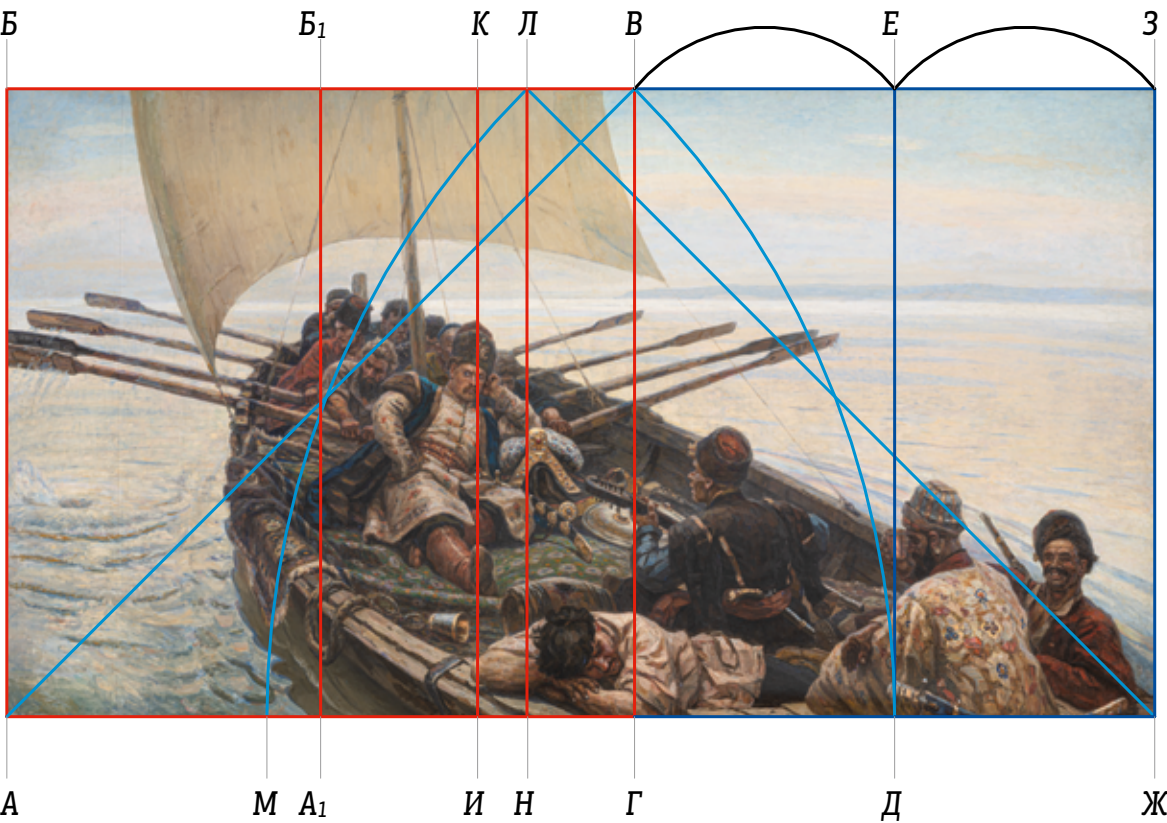


Схема 30. В.И. Суриков. Степан Разин. 1906
© Государственный Русский музей

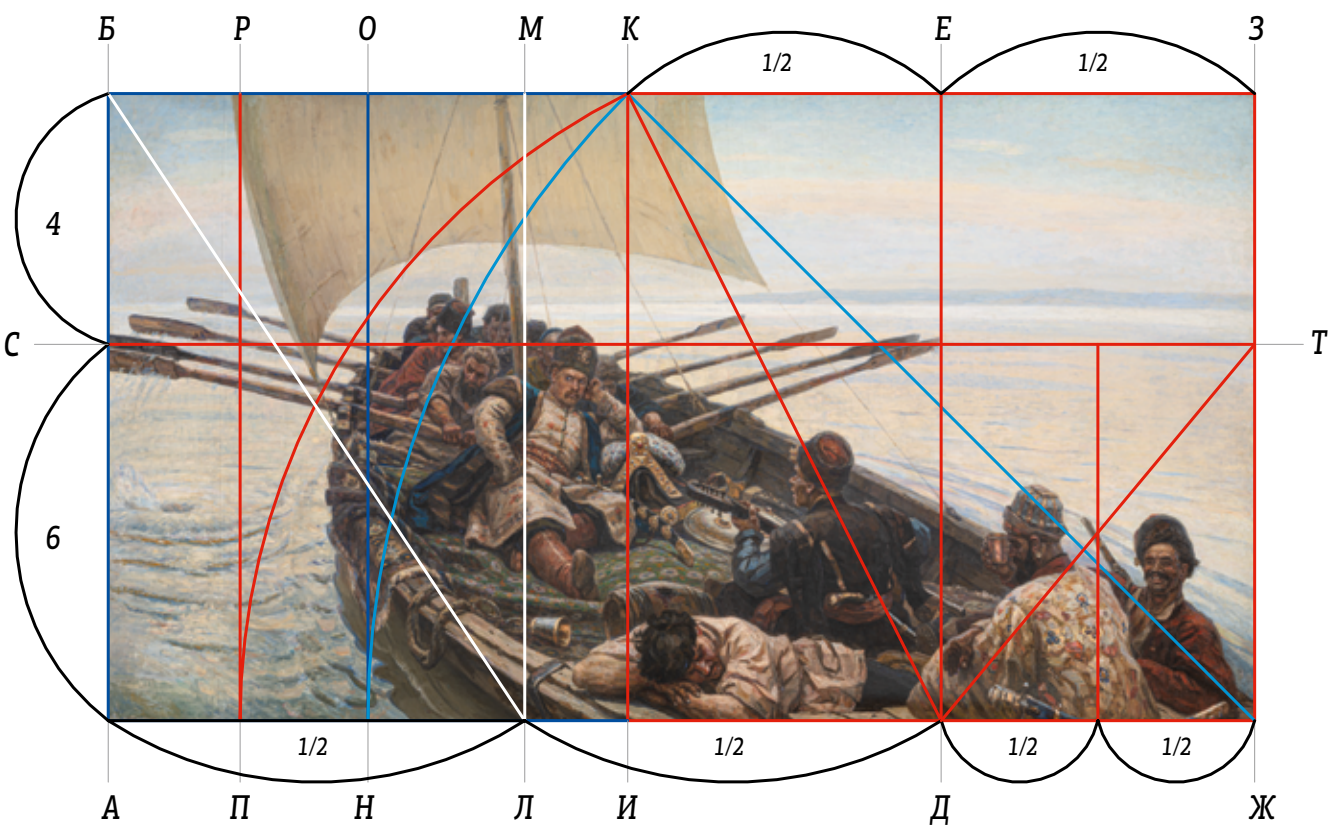


Схема 31. В.И. Суриков. Степан Разин. 1906
© Государственный Русский музей

веркторного корреспондирования форм через пространство) (схема 30). Линия мачты почти попадает в точку Л, делящую пополам основание первого динамического прямоугольника (схема 31). В чем причина столь точных совпадений? Чутьё ли великого мастера, врожденно свойственный ему «метр и ритм» или же необременительные приемы использования несложных последовательных построений — однозначно не ответишь, что, впрочем, не отрицая, побуждает учитывать проявляющиеся геометризованные очевидности.

Как и в случае с фигурой боярыни Морозовой, помещение фигуры Степана Разина в жесткую конструкцию трех расчисленных вертикалей способствует подчеркиванию первозначности центрального персонажа. Можно и дальше

продолжать анализ размещения отдельных составляющих композиции, например правой полуфигуры задумавшегося казака в драгоценном кафтани, или поизучать ритмический сюрпляс вёсел, учитывая ориентацию изогнутых лопастей на крайние точки горизонта или же как они, вёсла, стягиваются к лицу Разина (вспомним схожий прием выделения из хаоса лица пророка Даниила) или к наверху золотой обкладки арчака.

Для композиционной крепости всегда важно определить силовую линию горизонта (в интерьере плинтуса пола). Среди разнообразных вариантов (деление вертикали пополам; на четвертные и последующие мерные доли; по системе деления на пять или десять долей; по золотому сечению) в конкретном случае Суриков выбирает троичное деление.

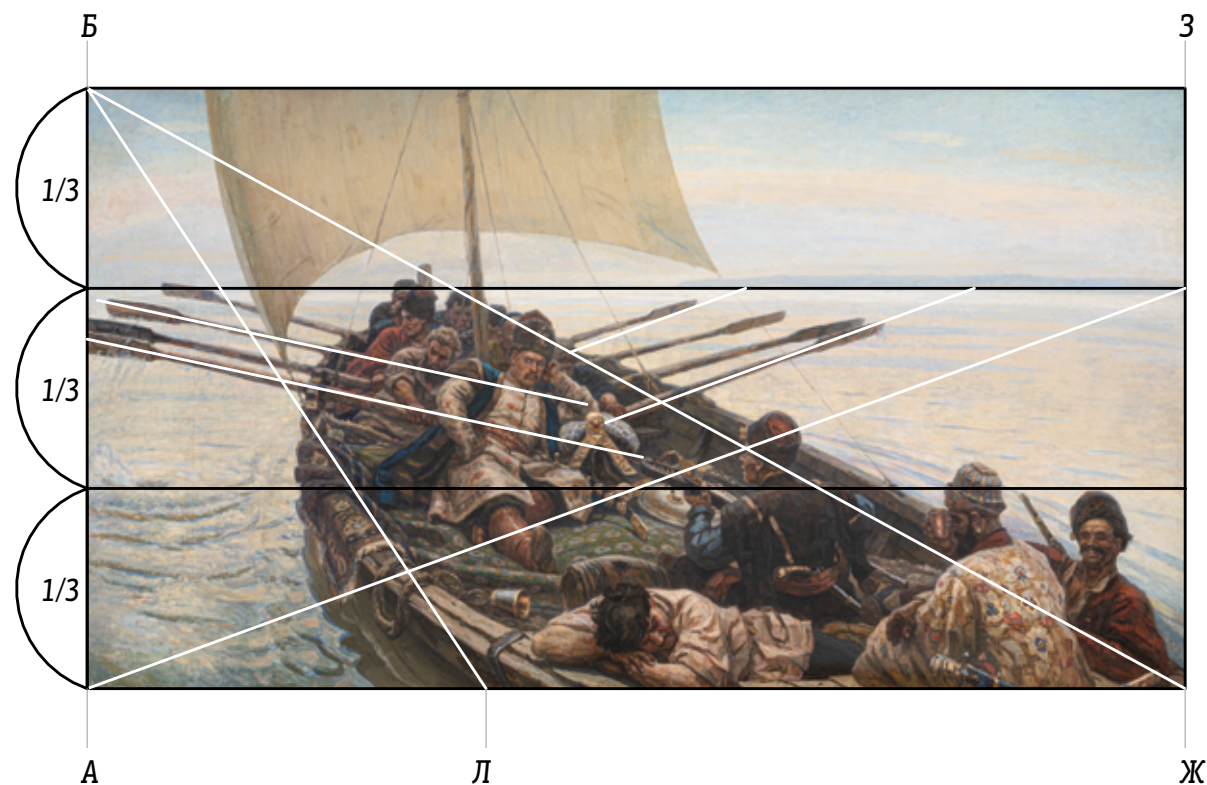


Схема 32. В.И. Суриков. Степан Разин. 1906
© Государственный Русский музей

Одна треть формата по вертикали точно фиксируется полосой дальнего берега (схема 32). И наконец, «проверка картины по диагонали». Основная *нисходящая* диагональ из верхнего левого угла в правый нижний почти точно совпадает с правым бортом струга, повторяя пластическую идею «Боярыни Морозовой» даже в деталях — примерно на такую же дистанцию, как и борт, отстоит от строгой диагонали саноотвод (схема 31).

Важнее зафиксировать именно такую же, как и в «Морозовой», остановку движения за счет противохода структурной и сюжетной диагоналей, приводящего к столкновению двух психологий восприятия — естественно-перцептивной и искусно срежиссированной, дезавуирующей физиологическую, психологическую предопределенность целевым

вниманием. Современники Сурикова, символизируя сюжет в духе «пусть сильнее грянет буря», поэтизировали выход струга на стремнину, не замечая некоего зависания над пространством (для подтверждения торможения или потенции стремительности движения решаемся рекомендовать сравнить прямое и зеркальное восприятие картины). А если же захочется продолжить тему сюжетного символизма, то такое торможение перед следующей динамичной решительностью соответствует искомому образу «тяжкой думы», образу отстранения Разина от других персонажей картины. Ко всему прочему, это соответствует песенному движению «на стрежень, на простор речной волны», то есть движению-гребле с попутным ветром против сильного течения-противохода.

«ПОСЕЩЕНИЕ ЦАРЕВНОЙ ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ»

Полноценное понимание композиции картины Сурикова «Посещение царевной женского монастыря» (1912; 144 × 202) невозможно без эпистрофичного обращения к картинам-панно, написанным для размещения на хорах храма Христа Спасителя. Из четырех росписей на тему Вселенских соборов сохранилась лишь композиция «Четвертый Вселенский Халкидонский собор» (400 × 362). Для сравнения с «Царевной» важен эскиз «Второй Вселенский Константинополь-

ский собор» (30,5 × 32) с сюжетом чтения Соборного постановления архиепископом Константинопольским Григорием Богословом перед патриархами Тимофеем Александрийским, Милентием Антиохийским, Кириллом Иерусалимским, епископами Григорием Нисским и Амфилохием Ионийским.

Обратим внимание на две очевидности. Первая — несоответствие пропорций почти квадратного эскиза (30,5 × 32) и более вертикального, архитектурно



В.И. Суриков. Посещение царевной женского монастыря. 1912
© Государственная Третьяковская галерея

обусловленного поля итоговой росписи (400 × 362). Вторая — визуальная родственность двух композиций, разделенных временной дистанцией в 36 лет. Обзор всего наследия Сурикова позволяет полагать, что он цепко помнил до конца не разрешенные идеи, продолжал первичные наброски (пример — близкая связь «Пира Вальтасара» с «Утром стрелецкой казни»), держа их в памяти десятилетиями, кардинально меняя сюжетику и находя итогово-совершенное формально-образное разрешение. Памятливость художника соединялась с наблюдённостью реальных деталей, превращавшихся порой в замковые камни композиций, в пластические и сюжетно-притчевые обоснования. К «свечам на дневном свете», к «вороне на снегу», к «фигурам, тоскиливо сидящим против света в низкой избе» следует прибавить и двух монахинь, склонившихся в поясном поклоне, с убранными в рукава, как в муфты, кистями, остро-мгновенно подмеченных и зарисованных художником во время посещения донского Ефремовского монастыря в Старочеркасске в 1893 году (историю возникновения наброска можно реконструировать по сюжету из памятной на детали книги Натальи Петровны Кончаловской «Дар бесценный»). Скептически оцениваемая мастером в поздние годы, еще полностью академическая роспись и пластически необычный набросок со временем вольтово сплелись в цельность гармонии и смыслов в картине «Посещение царевны женского монастыря». Опыт Сурикова свидетельствует о важности хранения всех кажущихся невостробованными эскизно-набросочных композиционных идей как источника будущих парадоксальных, вроде как непредусмотренных заранее решений.

Дабы не утомлять держащих в руках это издание описанием внутреннего структурирования эскиза «Второго Вселенского Собора», просто приводим достаточно ясные схемы академически-учеб-

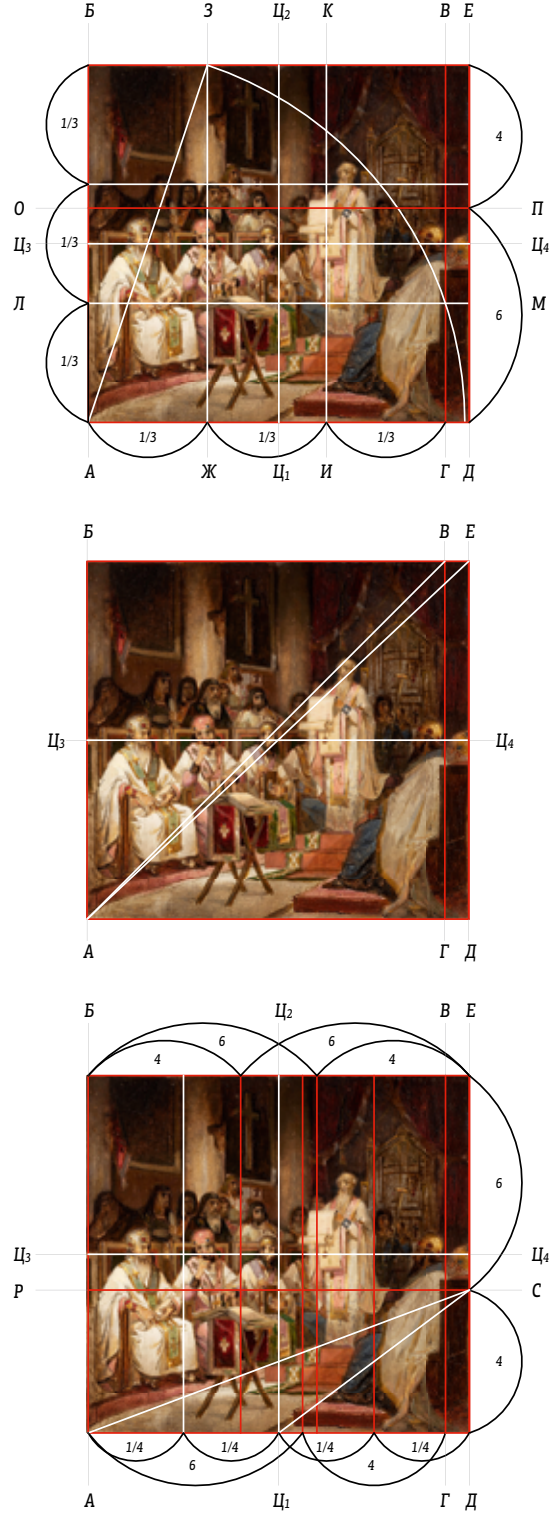


Схема 33. В.И. Суриков. Второй Вселенский Константинопольский Собор. Эскизы росписи храма Христа Спасителя в Москве. Эскиз росписи в нижней части северной стены на хорах. 1876
© Государственный Русский музей

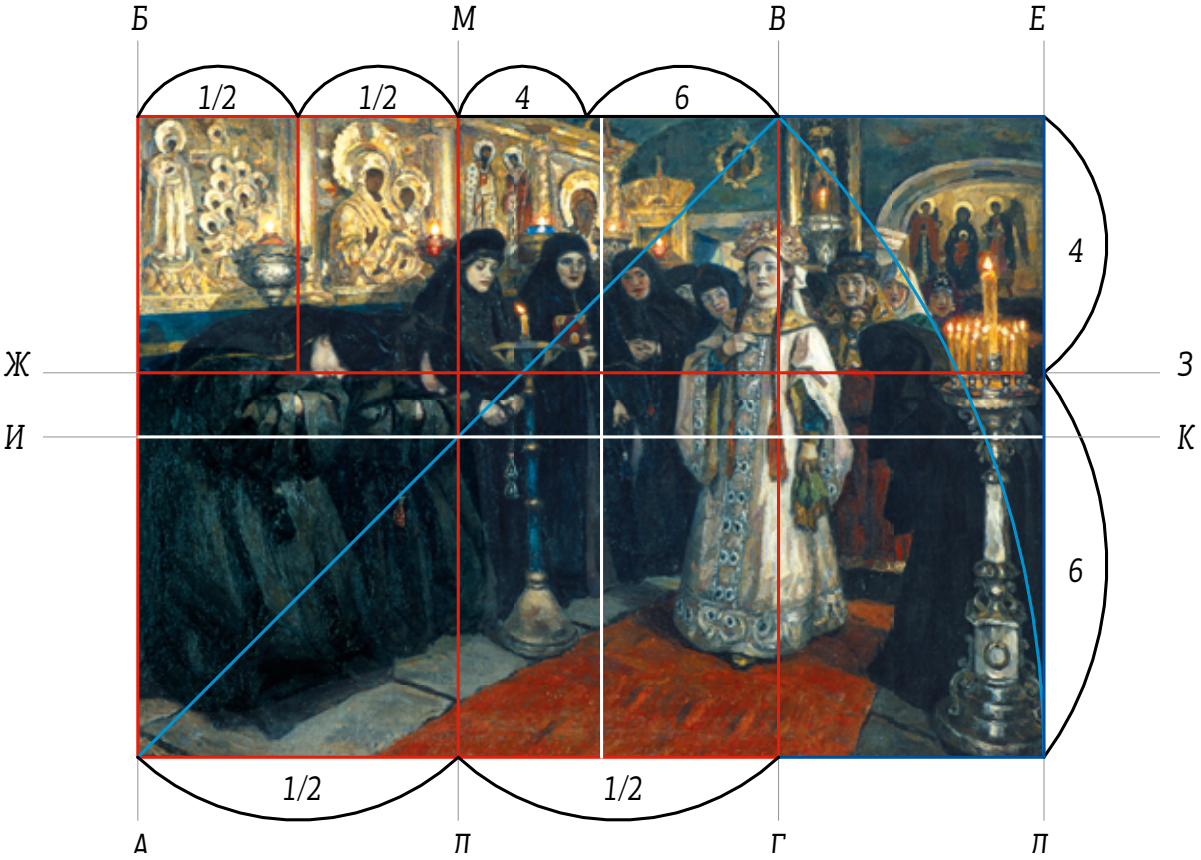


Схема 34. В.И. Суриков. Посещение царевны женского монастыря. 1912
© Государственная Третьяковская галерея

ных внутренних построений с помощью, в данном случае, исключительно золотого сечения, в сравнении с ясной и цельной композицией «Царевны». Попутно заметим, что темой отдельного камерного исследования-статьи может стать сравнительный анализ всех четырех эскизов Вселенских соборов, сохранившейся росписи одного из них, конкурсной академической программы «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» (1875; 142 × 218,5). В эскизе горизонтальная середина формата почти совпадает с уровнем спинок тронов и точно становится изокефалической нитью для овалов голов патриархов. Родственная структура, фиксируемая линией спинок тронов и изоке-

фалией лиц склонившихся монахинь, попадает на горизонталь, делящую формат «Царевны» в «золотой пропорции» 62:38 (6:4; 3:2). Ограничение формата получается предельно простым, дотоле несвойственным для Сурикова, способом. Большая, динамическая диагональ квадрата, отложенная на ось абсцисс, дает точку Д, перпендикуляр из которой и формирует прямоугольник картинного поля (схема 34). Правая вертикаль квадрата отмечена архитектурной разгранкой лопатки с иконой и завуалированно продолжается правым абрисом лица царевны, линиями прилегания ее руки к телу и платком, продолжающим кисть руки. Вертикаль свечи в лампаде связывает середины иконы над ней с крайней точ-

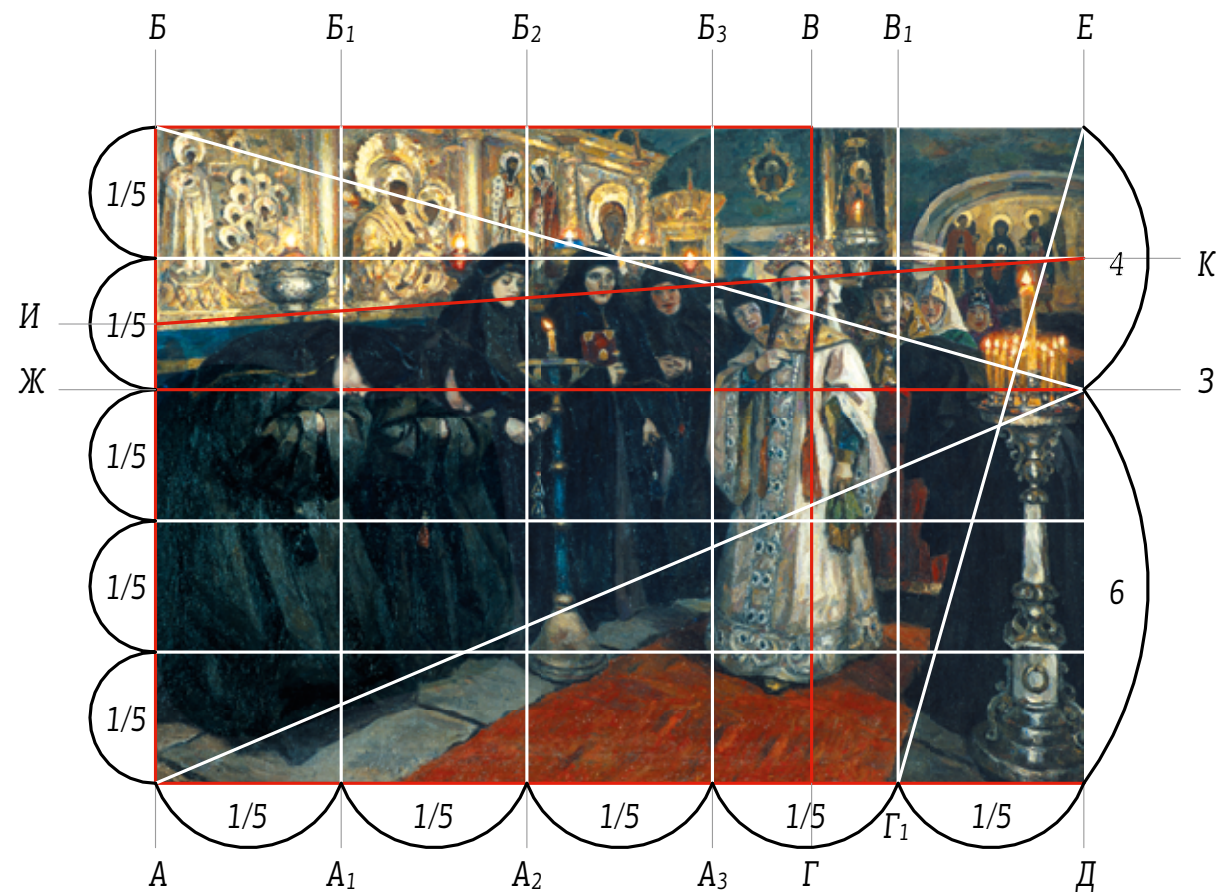


Схема 35. В.И. Суриков. Посещение царевны женского монастыря. 1912
© Государственная Третьяковская галерея

кой одежды царевны. Возможно, Суриков продолжил вариативно «исследовать» структурную идею, открытую им в картине «Меншиков в Березове», тему-идею, которую, еще раз повторимся, можно определить как *супрематическое корреспондирование отдельных элементов изображения через лишь внешне разорванное пространство с колебанием вокруг частично фиксируемых, преимущественно вертикальных осей*.

Крайне важна восходящая аксонометрическая диагональ, отмеченная коврами, соединяющая в эскизе «Собора» левую от зрителя нижнюю точку квадрата с точкой четверти правой вертикали квадрата. В «Царевне» родственная диагональ по нижнему краю фигур почти

параллельная красному ковру, а в реальности веерно сходящаяся с диагональю дорожки в точке 3, делящей правую вертикаль в пропорции 62:38 (6:4; 3:2). Вертикали из точек золотого сечения горизонталей формата укрепляются в одном случае правым абрисом первой стоящей монахини, а во втором — левым краем силуэта царевны, зажатого, как в «Морозовой» и «Разине», в границах структурно значимых вертикалей. Вторая, неясно читаемая восходящая диагональ нижней линии сияющего полноцветного иконостаса соединяет точку И (3:10 по вертикали от левого верхнего угла) с точкой К (2:10 от верхнего правого угла) и проходит через глабеллу лица царевны (схема 35). Малоамет-

ная контрдиагональ соединяет точку Б с точкой 3 — точкой «золотого» деления правой вертикали (4:6) и проходит по навершию куколей трех монахинь.

Центральный персонаж картины — царевна остановилась, двуперстно крестясь перед главным, нам невидимым иконостасом (о чем свидетельствует пространственная ориентация двух подсвечников-кандил), хотя внешне фигура дается в легком полушаге, Суриков еще раз оперирует приемом остановленного движения, родственного использованному во «Взятии снежного городка», аннигилирует два векторных направления — в глубину формата (аксонометрическая восходящая диагональ) ей противоположно-встречным (полушаг-предстояние царевны). В будущем небезынтересно отдельно сравнить композиционные находки в картинах «Взятие снежного городка» и «Посещение царевны женского монастыря» с эскизом неосуществленного исторического сюжета «Княгиня Ольга встречает тело князя Игоря» (1915; 41,5 × 65,6), близкого по пропорциям к «золотому» прямоугольнику. Все перечисленные композиции, включая конкурсную программу и Вселенские соборы, строятся вокруг вертикальных фигур, определяемых профессором Николаем Николаевичем Третьяковым как пришедшая из иконописи пластическая универалистская форма-идея — *предстояние*.

При послойно-глубинной организации пространства Суриковым устойчиво используется прием деления высоты формата на 5 или 10 долей. Одна пятая доля снизу определяет середину (просцениум), а две пятых глубину сценической площадки. В две пятых — классически укладываются по высоте фигуры, а одна пятая, взятая сверху, отделяет пространство храмового «неба» над головами.

В заключение обзора устройства картины «Посещение царевны женского монастыря» можно зафиксировать

и попытаться объяснить легкие перспективные искажения, объяснить отнюдь не тем обстоятельством, что, судя по аттестату, данному «ученику Императорской академии художеств Василию Сурикову в удостоверение оказанных им успехов на выпускном испытании из наук» в таких дисциплинах, как «Математика», «Перспектива и теория теней», знания Сурикова были отмечены как «хорошие». Таких «успехов» вполне достаточно, чтобы определить точку схода и чертежно свести в нее диагонали ковра-пола. Передний план-просцениум в «Царевне», грань которого неявно проходит по оси-мениску подсвечника-кандила и овала колокольца парчового одеяния царевны, несколько обвисает, что невозможно в правильной линейной перспективе, но полностью соответствует перспективе перцептивной (зрительной), разъясняемой в трудах академика Бориса Викторовича Раушенбаха. Перспектива первого плана-просцениума всегда более вертикальна по отношению к плану центральному. В картине Сурикова этому закону перцепции соответствуют линии ковра переднего плана, имеющие свою точку схода, в отличие от «правильного» линейного схождения в зоне среднего видения. Перцептивные «искажения», в которых упрекали, к примеру, Поля Сезанна, вынужденного отнекиваться, ссылаясь на «больные глаза», стали интуитивными открытиями русских художников, писавших церковные интерьеры на коротких дистанциях, без достаточного отхода, не строивших пространство перспективно-геометрически, а переживавших его, пространство, как цветорельефное и трехслойное. Об этом достаточно убедительно свидетельствуют, к примеру, картины интерьеров храмов Ростовского кремля, написанные младшим современником Сурикова Петром Ивановичем Петровичевым — одним из лидеров объединения «Союз русских художников».

«БЛАГОВЕЩЕНИЕ»



В.И. Суриков. Благовещение. 1914
© Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

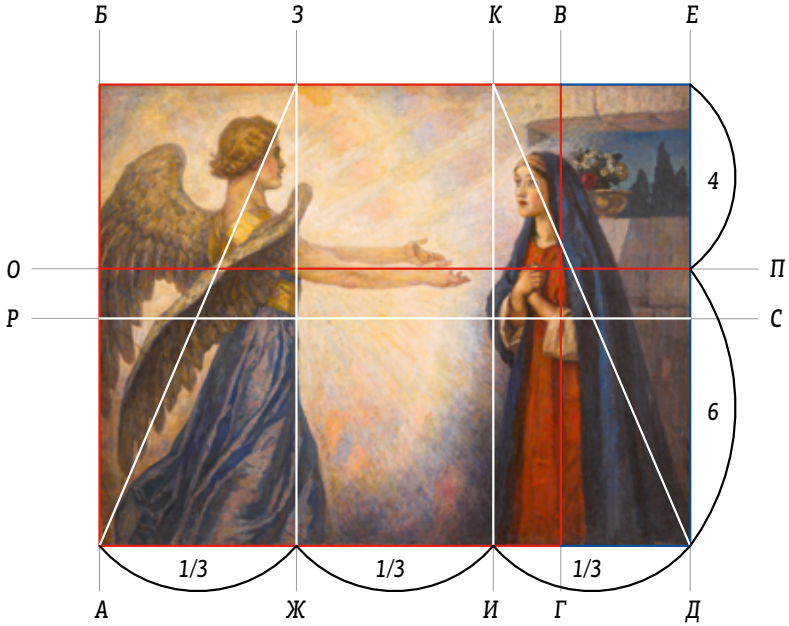


Схема 36. В.И. Суриков. Благовещение. 1914
© Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

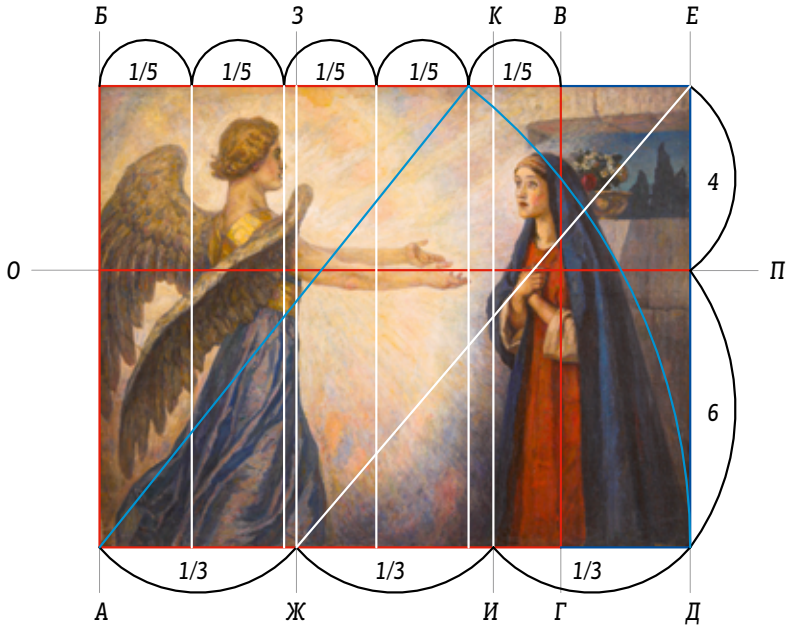


Схема 37. В.И. Суриков. Благовещение. 1914
© Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

Последнюю масштабную-размерную картину «Благовещение» (1914; 160×206) Суриков, по воспоминаниям Петра Петровича Кончаловского, ценил невысоко. Не удастся определить «математический закон» ограничения холста, видимо в единственный раз утрясенный по *наитию*. Тем не менее некоторые геометрические закономерности с определенной натяжкой достаточно очевидны. Это касается прежде приближенное совпадение абрисов фигур с вертикалями, делящими пространство картины на три равные части. Горизонталь, членящая вертикаль формата в соотношении 4:6, становится осью, относительно которой фиксируются вытянутые руки архангела. Можно обнаружить векторные связи диагоналей крыльев и правого абриса фигуры Марии с реперными точками формата. Середина поля картины по горизонтали неакцентирующе отмечается швом каменной кладки. Фигура архангела с руками занимает поле в шесть долей по горизонтали, а фигура Марии соответственно четыре (схема 36). Впрочем, можно предложить и более усложненное нахождение границ поля картинной плоскости (схема 37), хотя такое решение требует особых усилий, несвойственных устройству других картин Сурикова, но полезных для учебно-методических упражнений.

ЗАВЕРШЕНИЕ

Размещенные последовательно и рядом структурные схемы картин Сурикова, совершенно вариативно устроены с использованием, еще раз повторимся, двух интерферирующих систем — золотого сечения и динамических прямоугольников (прямоугольники Хэмбиджа) с последующей проверкой по энергийно конфликтующим диагоналям. Если оставить только ортогональные проекции и пофантазировать, что отдельные сегменты заполнены цветом, то получим самодостаточно отстраненные декоративные композиции в стилистике Пита Мондриана и многочисленных адептов геометризованного минимализма, теоретически обоснованные в уже упоминавшемся эссе Розалинд Краусс «Решетки». Столь формализованный подход позволителен, если помнить оценку Суриковым увиденных им работ Пабло Пикассо, который komponует углами, но только на этом и останавливается¹⁶. Василий Иванович Суриков «на углах» не останавливался», о чем будет сказано в отдельном разделе пособия, посвященном *композиции смыслов*.

Еще раз подчеркнем пользу и значение «гипподамовой» системы из расчис-

ленных вертикалей и горизонталей перед другими (дугообразными и т.п.) опытами анализа скрытых композиционных структур. Виктор Григорьевич Арсланов, комментируя теорию Гвидо Кашница, обращает внимание на значимость открытия ортогональности. Позволим себе процитировать интерпретацию Арслановым идеи Кашница, полезную для темы нашего пособия: «Только тогда, когда древний человек научился руками делать кирпичи — модель структуры физического пространства, — его глаз научился видеть структуру этого пространства, а руки — воссоздавать его в первых произведениях искусства»¹⁷. И далее: «По наблюдениям Кашница, как раз недостаточная развитость человеческого начала в человечестве приводила к гипертрофии геометрических форм в древних изображениях. Гипертрофии, не дающей еще полной художественной истины изобразительного пространства, несмотря на величайшую точность и старательность, с которой воспроизводилась ортогональная [*выдел. авторами*] структура физического пространства»¹⁸. По Кашницу, все, прежде всего

сооружения и планировки, «подчинялись прямому углу с какой-то математической закономерностью». При этом Кашниц предостерегает, что «заключенная в геометрическом стиле тенденция к отказу от воспроизведения мира в его реальных формах, сообщая этому стилю черты магического символизма, таила в себе опасность превращения изображения в ложную идеологию [Пикассо? — *Прим. авторов*], манипулирующую сознанием людей с помощью визуальных средств внушения»¹⁹. Помня, что в искусстве Сурикова отмечали *варварскую* силу (Репин, Бенуа), вспомним и утверждение Алоиза Ригля, что все сущностные пластические протоидеи рождались в архаический довербальный, доисторический период. Адольф Гильдебранд видел рождение скульптуры из ортогонально-каменного блока, исключавшего возможности *прорыва* ограничивающих плоскостей (в случае живописи прорыва картинной плоскости).

Естественно, совершенство картин Василия Ивановича Сурикова не объясняется логикой геометризации и не ею определяется образная суть, но в класси-

ческом русском искусстве, по-пушкински *упившись гармонией* и облившись *слезами над вымыслом* (перечтите «Элегию»), обращаешь внимание на изощренные опыты с формой, структурированной организацией пространства и многим иным, что традиционно считается идеократическим уделом формалистического искусства. Авторы пособия склонны разделять, исключительно в обучающих, инструментальных целях, понятия *композиция формы* и *композиция смыслов*, понятия в великих произведениях сущностно нераздельные.

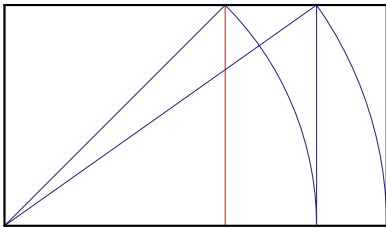
¹⁶ Из воспоминаний Максимилиана Волошина: «Однажды мы были вместе с Василием Ивановичем в галерее Щукина и смотрели Пикассо. Одновременно с нами была другая компания. Одна из дам возмущалась Пикассо. Василий Иванович вступил на его защиту: "Вовсе это не так страшно. Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом и остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень даже понятно"» // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: изд. «Искусство», 1977.

¹⁷ Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. XX век. Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2015. С. 179.

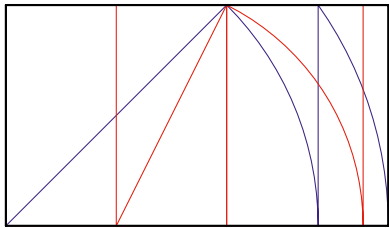
¹⁸ Там же. С. 180.

¹⁹ Там же. С. 181.

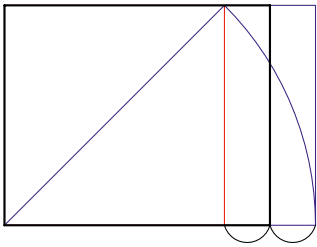
Схемы форматов картин В.И. Сурикова



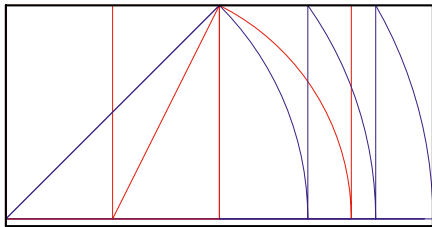
Пир Валтасара



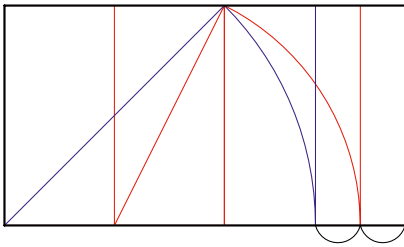
Утро стрелецкой казни



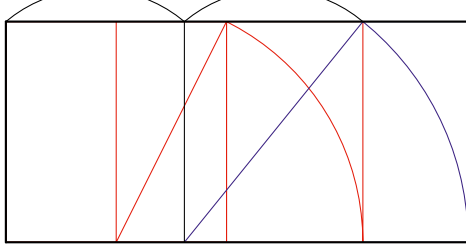
Меншиков в Березове



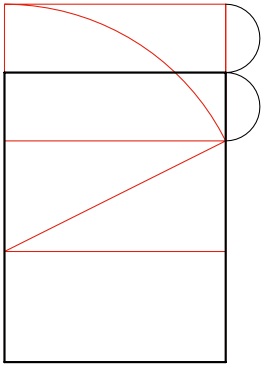
Боярыня Морозова



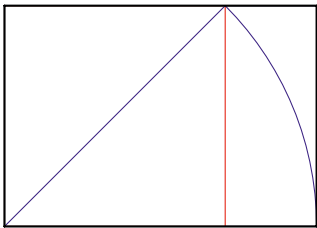
Взятие снежного городка



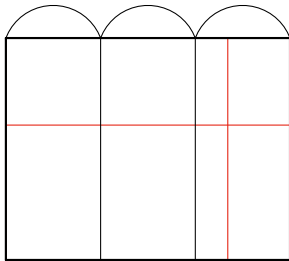
Покорение Сибири Ермаком



Переход Суворова через Альпы в 1799 году

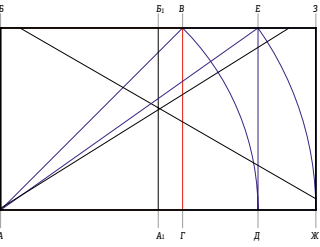


Посещение царевной женского монастыря

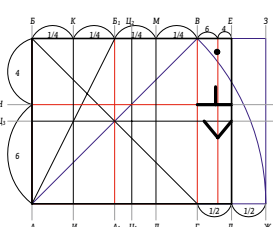


Благовещение

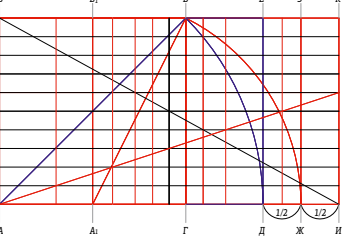
Схемы внутреннего структурирования картин В.И. Сурикова



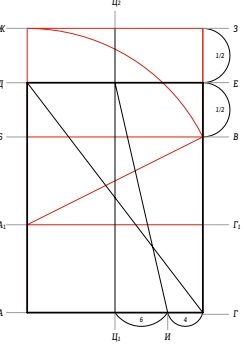
Пир Валтасара



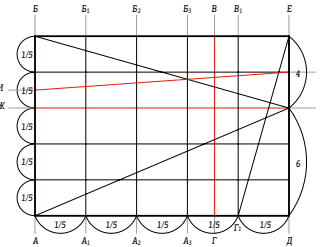
Меншиков в Березове



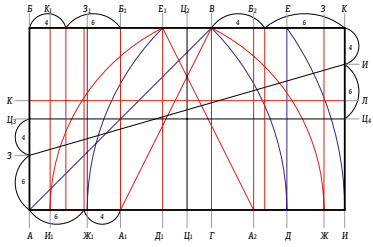
Взятие снежного городка



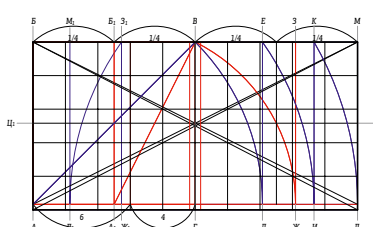
Переход Суворова через Альпы в 1799 году



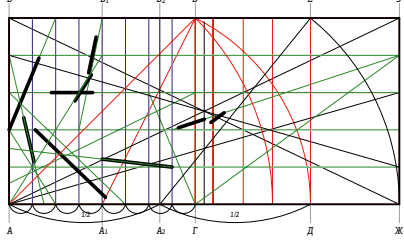
Посещение царевной женского монастыря



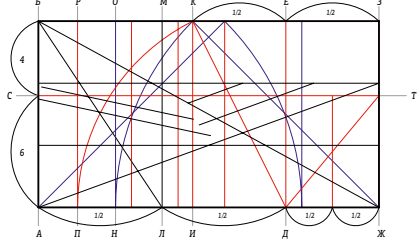
Утро стрелецкой казни



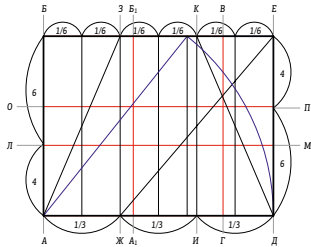
Боярыня Морозова



Покорение Сибири Ермаком



Степан Разин



Благовещение

Приложение

Более 40 лет студенты-монументалисты МГАХИ им. В.И. Сурикова изучают и копируют росписи церквей в Ростове Великом. Работа над копией для большинства из них обычно является первым практическим соприкосновением с подлинной древней стенописью. Первые копии, при всем их несовершенстве, должны помочь уразуметь общие начала работы на стене. Специально даем чрезмерно развернутую сноску, чтобы показать возможности анализа композиционных структур на одном из многих примеров, обсуждающихся со студентами мастерской монументальной живописи. Ставшее особо значимым для нашего времени восстановление утраченных и создание новых храмовых росписей привлекает большое количество художников, чей предшествующий опыт зачастую основан на смысловых и композиционных началах, неприемлемых для «канонического творчества». Необходимостью становится специальное осмысление внутренних основ древнерусской стенописной традиции и осознанная подготовка (прежде всего через высшую художественную школу) тех, кто, предположительно, сможет облекать сложные духовные смыслы в строгие, канонически развивающиеся композиционные формы.

Росписи ростовских церквей конца XVII — первой трети XVIII века — память рубежа — перехода от одной культурной традиции к другой, с характерной сложностью смысловых связей и структурных построений. Использование западноевропейских гравюр для внешнего облачения сюжетов укладывалось в систему построений и приемов расчета архитектурных поверхностей и стенописей, изначально присущих древнерусской традиции.

Воспитанники «московской живописной школы», с ее особым пристрастием к тонко нюансированным цветовым гармониям, обычно достаточно легко «копируют» цвет и «внешнюю» композицию.

Значительно труднее дается постижение линейных и архитектурно-структурных построений. К сожалению, росписи XVII века мало изучены с точки зрения их внутреннего устройства, хотя немногочисленные опубликованные исследования по системам пропорционирования построений в древнерусской культуре намечают общую канву размышлений при изучении каждого отдельного памятника.

Для памятников, которые выделяются нашим сознанием как совершенные, характерна связь всех построений — от композиции архитектурных форм до орнаментальной разделки, им свойственно единство — взаимопроникновение «большого» и «малого», позволяющее по анализу отдельного законченного фрагмента судить об общих организующих началах. Связь изображения со структурой формата рассмотрим на примере «малой» части росписей церкви Воскресения Ростовского кремля, обратившись к гармоническим построениям алтарных медальонов с образами святых.

Из шести медальонов, размещенных на межапсидных простенках алтаря церкви Воскресения, образ св. Андрея Критского обращает внимание особой стройностью. В скользящем свете ясно просматриваются линейные и циркульные построения графы. В остальных пяти медальонах линии графы менее расчерчены и повторяют в силуэте (возможно, калькированном тем или иным способом) выверенность построений образа св. Андрея Критского. Пытаясь уразуметь геометрический строй, не следует абсолютизировать числовые связи и из них выводить духовную силу образа. Но выявляющаяся культура построения обращает нас к древней традиции — видеть в нахождении точных, символически означенных пропорций обретение гармонии, преодолевающей хаос внешнего нестроения мира.



Копия росписи из алтаря церкви Воскресения Ростовского кремля

Смотрящий подсознательно членит большую поверхность, и задача мастера, знаменующего сюжет или образ, через герметизацию поверхности облегчить прочтение композиционного строя. В памятниках высокого стиля обычно через всю последовательность членений (от больших к малым) происходит выявление и закрепление значимых, «энергийных», точек стены (поверхности). Все основные членения «привязываются» к явно означенным архитектурным формам. Внутренний (малый) диаметр медальона в алтаре церкви Воскресения равен ширине межапсидных простенков ($D_m = 50$ см, внешний диаметр $D_b = 54$ см). Графией выделен вертикальный диаметр с ясно видными точками центров описи самих основных кругов, круга головы и нимба. Все последующие основные членения сводятся к делению различных диаметров на три части. Первое основное членение ведется по вертикали от нижней точки D_m до верхней точки промежуточного диаметра ($D_{пр} = 52$ см). Третья часть разделенной вертикали (примерно равна 17 см), отложенная от верхней точ-

ки промежуточного диаметра (D_b), становится основной связывающей точкой последующих построений и в лике закрепляется не менее значимо — средокрестием губ (точка А). Полученный отрезок (АГ), в свою очередь, делится на три части. $2/3$ части, отложенные вверх от точки А, дают диаметр описи головы (АВ). Одна треть, отложенная вниз, закрепляется прочерченными горизонталями, перпендикулярными основному диаметру и определяющими высоту букв надписи. $1/3$ вверх от точки А дает центр (точка Б), из которого прочерчиваются круг головы и нимб. Причем нимб прочерчивается радиусом БМ (точка М — верхняя точки Дм). Цветная опись нимба смещена относительно графы к верхней точке Дпр. $2/3$ (диаметр головы), отложенные от точки Е (нижняя точка D_b), дают точку Ж. Проведенная через нее линия, перпендикулярная D_b , в пересечении с Дм даст точки З и $З_1$. Отложив из точки И (пересечение D_b и нижней линии шрифта) отрезки ИН и $ИН_1$, равные отрезку АВ, получим точки Н и $Н_1$. Соединение точек З с Н и $З_1$ с $Н_1$ образует линии левого и правого плеч.

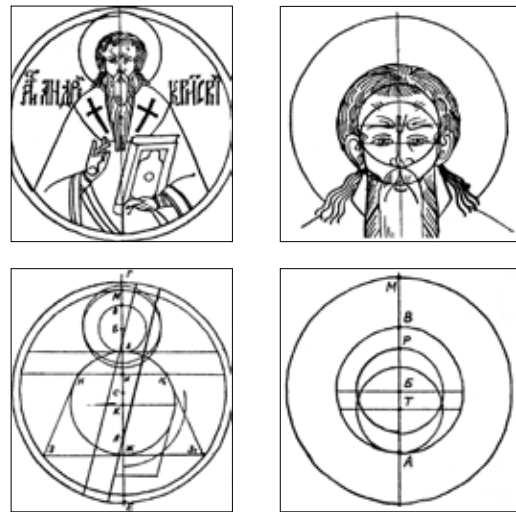
К родственным построениям необходимо отнести и расстояние от Евангелия до кисти правой руки, так же равное примерно 5,6 см — $1/3$ АГ.

Следующая группа основных построений связана с тройным членением диаметра нимба ($D_n = 19,5$ см). Отрезок АЖ = $4/3 D_n$ и $2/3 D_n$, отложенные от точки А или точки Ж, дают точку К. Перпендикуляр, проведенный через точку К, определяет верхний край Евангелия. Окружность ($r = 2/3 D_n$) из точки К проходит через точки А, Н, $Н_1$ и образует опись оплечий. Большая сторона Евангелия примерно равна D_n и 1 в точке Л — точке пересечения с D_b , делится пополам. Ширина Евангелия примерно равна $1/2 D_n$. Единственный раз используется центр основных окружностей — точка С. Окружность из точки К, радиусом равным СЖ, даст дугу, в которую вписывается рука, держащая Евангелие.

Окружность из точки Б диаметром = $\frac{2}{3}$ АВ, определяет опись лба, в пересечении с Дб фиксируется кончиком носа. Вторая такая же окружность из точки Т (полученной отложением радиуса БР = $\frac{2}{3}$ БВ от точки А) определяет опись скул (центр — точка Т — определяет уровень слезников глаз). Линия, соединяющая по внешнему контуру обе эти окружности, примерно соответствует внутренней описи лица. Естественно, что таким образом понятые связи не есть свидетельство именно такого хода построения мастером XVII века. Но они есть свидетельство совершенного знания внутренних структур, «энергийных» точек и линий, наиболее гармоничной формы — круга. Видимо, в виде обязательных выполнялись только некоторые основные построения, а заданный смысл вызывал дальнейшее внутреннее развитие формы. Можно анализировать построения и дальше, обнаруживая целый ряд более мелких точных попаданий — вплоть до разделки одеяний. Но важно, наряду с прямыми геометрическими связями, отметить наличие «энергийных», «силовых» взаимодействий через пространство: ось правой руки, обрываясь в кончике пальца и мысленно продолженная, пересечет Дб в точке, зафиксированной кончиком носа; центральный вертикальный диаметр фиксируется спинкой носа и вертикалью плеча и таким образом присутствует в изображении не только мыслимо, но и зримо как основная конструктивная связь; линии шеи в своем продолжении пересекают внутреннюю окружность в точке ее пересечения с вертикалью диаметра; циркульная направляющая левой руки служит основой организации трех вариантов движений рук в шести медальонах, создавая многообразие жестов через подобие.

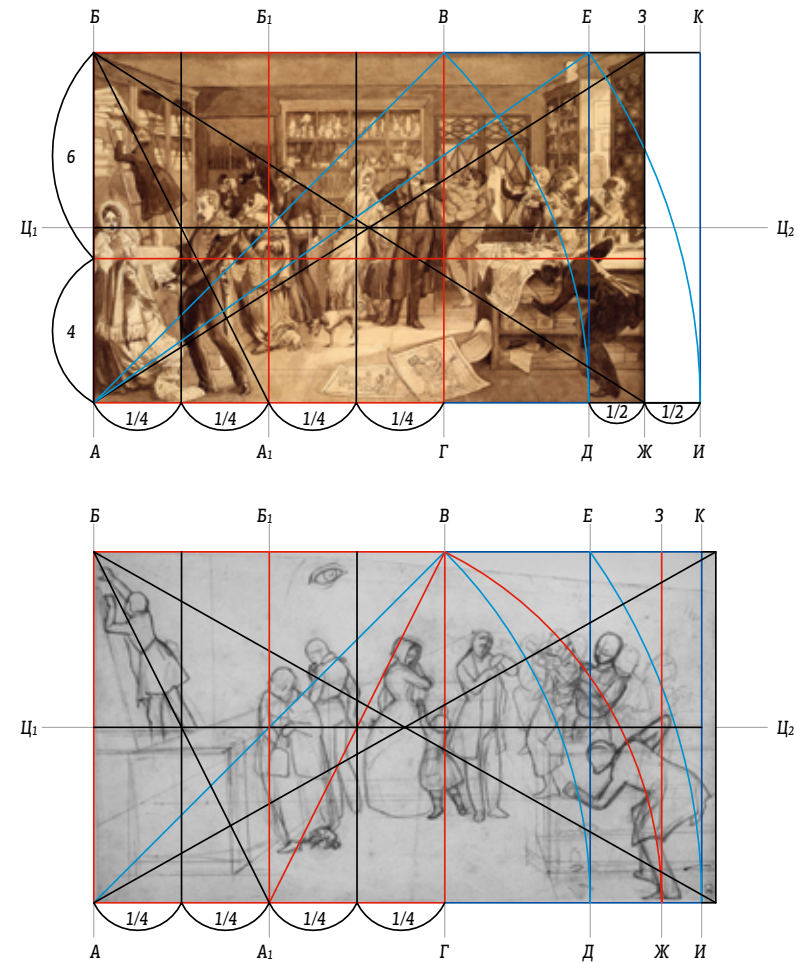
При работе с внутренней структурой формата и последовательной фиксации его геометрии зачастую возникает излишняя сухость, вызванная чрезмерным рационализмом построений и требующая преодоления. В данном случае мастер, строивший композиции медальона, находит совершенный способ избежать однозначности — ведя построение не от одного выбранного круга, а начиная от деления промежуточного диаметра и привязывая последующее построение к основам, связанным с геометрией большого и малого кругов. Читающий образ подспудно ощущает смысл гармонии членений, но их взаимодействие, можно сказать, «колеблется», становится более эмоциональным и неоднозначным. Этому же способствует и несовпадение цветовой описи и графьи, причем природа этих несоответствий может быть объяснена двумя системами выбранных членений.

В древнерусских описаниях хода работы над росписями не фиксируются построения, подобные вышеприведенному, в отличие от западноевропейской традиции с многочисленными разработками различного рода «модулов» построения человеческого тела. Знакомясь с пропорциональными построениями головы в западноевропейской традиции от Средневековья к Возрождению и до академических пропорциональных таблиц, видишь, что за основу построения берется либо носовая ось, либо средокрестие губ. Русский мастер XVII века обладал таким же знанием пропорций и пониманием



бующая преодоления. В данном случае мастер, строивший композиции медальона, находит совершенный способ избежать однозначности — ведя построение не от одного выбранного круга, а начиная от деления промежуточного диаметра и привязывая последующее построение к основам, связанным с геометрией большого и малого кругов. Читающий образ подспудно ощущает смысл гармонии членений, но их взаимодействие, можно сказать, «колеблется», становится более эмоциональным и неоднозначным. Этому же способствует и несовпадение цветовой описи и графьи, причем природа этих несоответствий может быть объяснена двумя системами выбранных членений.

В древнерусских описаниях хода работы над росписями не фиксируются построения, подобные вышеприведенному, в отличие от западноевропейской традиции с многочисленными разработками различного рода «модулов» построения человеческого тела. Знакомясь с пропорциональными построениями головы в западноевропейской традиции от Средневековья к Возрождению и до академических пропорциональных таблиц, видишь, что за основу построения берется либо носовая ось, либо средокрестие губ. Русский мастер XVII века обладал таким же знанием пропорций и пониманием



П.А. Федотов. Магазин. 1844–1846

© Государственная Третьяковская галерея

их значимости, но сам факт незакрепления в виде особого знания требует истолкования. Возможно, реализм, присущий русской жизни, не позволял превращать рационализм в нечто самоценное и самодостаточное, оторванное от образности, тем самым ограничивая знание степенью необходимости.

Заранее готовы согласиться, что так, анализируя построение медальона с образом св. Андрея Критского, мы впадаем в определенную модернизацию. Но даже если выявленная последовательность построений может быть подвержена сомнению (так ли работал создававший ее стенописец?), то несомненность обна-

руживаемых связей может служить нам неким предметным уроком, позволяющим через истолкования понять внутренний смысл «классической» культуры организации стенописей, что, несомненно, важно как для самой практики современного монументального искусства, так и для школы, готовящей художников, должных понимать законы формы.

Копируя, студенты, помимо структуры отдельных композиций, знакомятся с основными принципами организации связи архитектурного пространства и росписей, геометрической ритмикой опоясывающих фриз, с построением отдельных фигур, с «геймгольцевскими» законами линейных построений графьи, «идеями» складок, эманулирующих в реальность, и многим другим, что по возвращении в учебные аудитории переосмысливается в практике натуральных учебных занятий и работе над авторскими композициями.

Значимость «золотой пропорции» и динамических прямоугольников Хэмбиджа очевидно проявляется в классических произведениях искусства, классических по мировидению и его отражению в изобразительную реальность. В качестве еще одного из примеров универалистских принципов структурирования обратимся к графическому листу Павла Андреевича Федотова «Магазин» (1844) и эскизу к нему. Федотов, мечтая об издании сатирического журнала с рисунками в духе популярного графика и карикатуриста француза Поля Гаварни, не удовлетворяется изобразительно-назидательными рацеями, а делает подготовительный эскиз с не меньшей степенью серьезности, чем Александр Андреевич Иванов, расчислявший композицию «Явление Мессии».

Опыт «математического» обоснования теории композиций — сущностная составляющая классического художественного образования, формирующая представления о закономерностях, позволяющих артикулированно ясно воплощать образные интуиции.



ДУХОВНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ КАРТИН В.И. СУРИКОВА

С.А. Гавриляченко

Предуведомление

Остерегаясь неизбежной модернизации суждений — трактовок оставленного нам Суриковым наследия, ищешь обоснование интерпретаций в современной художнику культуре второй половины XIX и начала XX столетия. Мемуаристы свидетельствуют чрезвычайную образованность Сурикова, его незашореную открытость к сиюминутным актуальностям, что, видимо, не мешало, а скорее способствовало прохождению абсолютно самобытного одинокого пути в среде талантливых современников. Неизвестно, был ли знаком Суриков с философско-эстетическими трактатами его эпохи, но, очевидно, ясно осознавал *тенденции* времени через утратившие единящую нормативность полистиличное искусство и литературу. Помня о диагностированной Роланом Бартом «смерти автора», в сторонних толкованиях позволяешь выбрать со *шведского стола* современных Сурикову вольтово-искрящих теоретизирований те, что имеют непосредственное отношение к данному, еще раз подчеркнем, учебно-методическому пособию.

Обязанность теоретиков истолковывать интуитивизм художников, не особо считаясь с их, художников, собственными,

чаще неартикулированными пояснениями. При первой встрече с Максимилианом Волошиным Суриков объяснил причину согласия на длительное интервью: «Мне самому всегда хотелось знать о художниках то, что вы хотите обо мне написать; и не находил таких книг. Я вам все о себе расскажу по порядку. Сам ведь я записывать не умею. *Думал, так моя жизнь и пропадет вместе со мною (выд. авт.).* А тут все-таки кое-что и останется»¹. Внимательные мемуаристы свидетельствуют, а исследователи творчества Сурикова устойчиво обращают внимание на почти *математическую требовательность* художника, проявлявшуюся при создании произведений вне зависимости от их масштабности или камерности. Очевидно Суриков обладал врожденным чувством *ритма и метра*, отрихтованным строгим академическим обучением и твердым убеждением в превосходствах наследственно-классического формотворчества. Желая синхронизировать суриковское формотворчество с одномоментными ему теориями, выбираешь обезличенную методологию «формальной школы», разработанную в трудах Адольфа Гильдебранда, Генриха Вёльфлина, Алоиза Ригля, а на русской почве — в теории композиции Владимира Андреевича Фаворского. Кодифицированные положения «формальной школы» позволяют относительно доказательно анализировать структурную

¹ Максимилиан Волошин // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Вступит. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн. Составл. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: «Искусство», 1977. С. 169.

организованность картин Сурикова, что впрямую было использовано авторами учебного пособия в разделе «Геометрия картин В.И. Сурикова». Заранее признавая возможные несогласия с отдельным от композиции смыслов препарированием цельности суриковских произведений, видишь в этом инструментально удобную обучающую пользу.

Название второго раздела «Духовно-исторические смыслы творчества В.И. Сурикова» обращает к альтернативному по отношению к «формальной школе» *духовно-историческому методу*, обоснованному прежде всего в трудах Макса Дворжака². Из понятий, значимых для Дворжака, выбираешь *дух времени*, инаковый по отношению к детерминированному *цайт-гайсту* (zeitgeist) Георга Гегеля и, судя по личным высказываниям, внятный Сури-

кову как одно из обоснований искомой им образности.

Пытаясь авторски внести лепту в постоянно творящийся *портрет художника на фоне эпохи*, опираешься на личные высказывания Сурикова, свидетельства современников и многолетне формирующийся кодекс постоянно *утращаемых* (термин Сурикова, применимый к нахождению композиционных *ограничений*) исследований, решаешься на собственные прибавления к этой платформе-трансформеру, оправдываясь лишь тем, что публикуемые тексты были легитимизированы в качестве докладов на научных конференциях, проходивших в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете, Государственной Третьяковской галерее, Институте русского реалистического искусства³.

² Наиболее полный обзор основных положений как «формальной школы», так и духовно-исторической методологии представлен в отдельных томах, изданных В.Г. Арслановым. См.: *Арсланов В.Г.* Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2015. 344 с.; *Арсланов В.Г.* Теория и история искусствознания. XX век. Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2015. 275 с.

³ *Гавриляченко С.А.* Духовные истоки творчества В.И. Сурикова // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 6. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского богословского института. М., 2002. С. 270–280.
Гавриляченко С.А. Образ «русского разбойника» в творчестве В.И. Сурикова // В.И. Суриков. Близкое былое / по материалам конференции «В.И. Суриков и художественная культура его времени» в ГТГ к 150-летию В.И. Сурикова. МК РФ, Гос. институт искусствознания, Гос. Третьяковская галерея. М., 2009. С. 120–137.
Гавриляченко С.А. И.Е. Репин — В.И. Суриков. Близкие — далекие // Творчество И.Е. Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: материалы Международной научной конференции / ред. кол. Т.В. Юденкова, Л.В. Иовлева, Т.Л. Карпова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 193–208.

ДУХОВНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА В.И. СУРИКОВА

Наследие Василия Ивановича Сурикова, не поддаваясь однозначно-окончательному объяснению, постоянно истолковывается, раскрываясь новыми смыслами. Близко знакомый с Суриковым Я.А. Тепин точно подметил: «В 80-х годах искали в его картинах демократических идей, в 90-х годах — исторической правды, а наше время видит в Сурикове живописца чистой крови»¹. Многообразие мнений и уже сложившихся суждений оправдывает желание взглянуть на творчество художника и его жизнь с той стороны, которая в силу идейных предопределенностей разного толка оставалась не рассмотренной, взглянуть на его отношение к вере, религии и Церкви, на отношения столь значимые для каждого русского человека.

То небольшое достоверное, что известно о личной жизни Сурикова из его писем и воспоминаний современников, свидетельствует об укорененности веры в его душе, о ее изначальности, идущей от семейного воспитания, от матери Прасковьи Федоровны — «строгой хранительницы обычаев и обрядов»². Васи-

лий Иванович любил вспоминать свое сибирское детство. Память сохранила: «...в прощенное воскресенье мы приходили к матери прощения на коленях просить. На Рождество христославцы приходили. Иконы льняным маслом натирали, а ризы серебряные мелом... Посты соблюдали»³. Из родительского дома пришла любовь к чтению духовных книг («в подполье дома целое книгохранилище. По большей части все книги духовные, толстые, тяжелые, переплетенные в крепкие кожаные переплеты»⁴).

Весь бытовой уклад Сурикова и в Красноярске, и в собственной семье был проникнут теплотой веры, изначальной для всех его близких. В кратких, немногословных письмах Сурикова к родным, полных беспокойства о здоровье и благополучии, обыденно часты упоминания о церковных службах, причащениях, соблюдении постов, поминовениях усопших⁵. Даже сообщая брату Александру Ивановичу о помолвке дочери, отмечает как значимое: «Оля выходит замуж за молодого художника, хорошей дворянской семьи, Петра Петровича Кончаловского. Фамилия хотя

домой в Красноярск: «Читаю более всего священные книги — нахожу большое утешение в них»; «читаю более духовные книги и понемногу рисую» (*Василий Иванович Суриков*. С. 78, 79).

⁵ Письма Сурикова свидетельствуют о соблюдении им строя церковной жизни. «...был в Исаакиевском соборе и слышал певчих митрополита» (*Василий Иванович Суриков*. С. 23); «Я уже, кажется, писал Вам, милая мама, что я говел и приобщался у митрополита в Исаакиевском соборе? (Там же. С. 32); из письма 1889 года: «Сегодня чистый понедельник, и я думаю с детушками говеть этим постом. Наверно, и ты с мамочкой» (Там же. С. 80); ►

и с нерусским окончанием, но он право-славный и верующий человек»⁶.

Собранные вместе крупитцы воспо-минаний, фрагменты писем могут по-казаться незначительно простыми, оче-видно разумеющимися. Но встретим ли мы подобную «обыденность» у известных современников Сурикова? Очень редко. Чаще равнодушие к вере, либеральное рассудочное сомнение, безрелигиозность, определенная П.Б. Струве как родовая черта интеллигенции наряду с отщепен-ством по отношению к государственным устройствам. «Простота» суриковского ве-рования далека и от возникшей на рубеже

XIX и XX столетий религиозной, во мно-гом символистской аффектации. Судя по всему, Суриков верил крепко и ясно, так же как его предки-казаки, принесшие православие в Сибирь.

Многое в искусстве Сурикова предо-пределено его чуткостью к «духу време-ни», хранящемуся в древности святынь и преданий, в совершенстве церковной службы, в красоте храмового убранства⁷. Соглашаясь со словами А.Н. Бенуа, что «Суриков... угадал первый и странную красоту древнерусского колорита, вычурно-декоративного настоящего рус-ского "стиля"»⁸, необходимо отметить

сенье подаю просфору... А больше же всего надеюсь, как Бог устроит. Я теперь всегда полагаюсь на Него и никогда не обманываюсь. Истинно говорю это» (Там же. С. 80). М.В. Нестеров, также потерявший любимую жену, вспоминал: «Сам Василий Иванович позднее и по-иному переживал свое горе. Тогда говорил, что он после тяжелой, мучительной ночи вставал рано и шел к ранней обедне. Там в своем приходе, в старинной церкви он пламенно молился о покойной своей подруге, страстно, почти иступленно бился о плиты церковные горячим лбом. Затем, иногда в вьюгу и мороз, в осеннем пальто бегал на Вагань-ково и там, на могиле, плача горькими слезами, взывал, молил покойницу...» (Там же. С. 229). Суриков утешает себя и брата после смерти матери — «Госто-ди, не оставь нас... И помяни ее, господи, во Царствии твоём! Она достойна Царствия Божия своей труже-нической жизнью. Милая наша! Я заберусь в угол, да и вою. Ничего, брат, мне не нужно теперь. Ко всему как-то равнодушнее стал. По всей земле исходи — мамочки не встретишь. Недаром я ревел, как выехал из Красноярска... Не тоскуй, Саша, укрепиись возмож-ности. Молись, как и я, о мамочке, о голубушке нашей. Господь услышит молитву нашу, ибо у нас сокровище есть — вера...» (Там же. С. 98).

Столь личные переживания неловко цитировать, но лишь они приоткрывают личную жизнь замкнуто-го для окружающих Сурикова и позволяют убедиться в неразрывности его жизни и творчества, в цельно-сти, основанной, укрепленной на вере.

⁶ *Василий Иванович Суриков*. С. 119.

отличие суриковского языка от совре-менной ему культуры, стремившейся обрести национальную внешность через формы «неовизантийского» и «неорус-ского» стилей. Стилиевые реконструкции при всех достоинствах созданных па-мятников и произведений несут на себе печать эклектики, порожденной невоз-можностью органично восстановить раз-деленные веками и прерванностью раз-новременные традиции. Суриков, по его словам, жил в XVII веке; то, что для дру-гих требовало усилий-изысканий, для него было реальностью видения древ-ности в современном мире. Суриков, не склонный к теоретизированию, глубже чувствовал сущность и древнерусского искусства, и народной культуры, и в силу этого сам оставался недопонятым. Илья Ефимович Репин в своих воспоминани-ях характерно проговаривается: «У нас представители варварского начала: луб-ки, иконы и произведения живых, но еще неокультуренных сил природного гения. К таковым можно отнести Перова, *к таковым же, по своей натуре, принад-лежит и Суриков*» (выд. И.Е. Репиным)⁹. Василий Иванович же, наоборот, с лю-

бовью вспоминал из детства: «Во всех домах в Бузиме старые лубки висели — самые лучшие»¹⁰. Особенно замечателен его рассказ о написании иконы. «Я вот... еще один случай расскажу. Там, в Сиби-ри. У нас такие проходимцы бывают. По-явится неизвестно откуда, потом уедет. Вот один такой на лошади приезжал... А я сидел рисовал... А раз он приходит — говорит: «Можешь икону написать?» У него, верно, заказ был. А сам-то ри-совать не умеет. Приносит он большую доску разграфленную. Достали мы кра-сок. Немного: краски четыре. Красную, синию, черную да белила. Стал я писать «Богородичные праздники». Как напи-сал, понесли ее в церковь — святить. У меня в тот день сильно зубы болели. Но я все-таки побежал смотреть. Несут ее на руках. Она такая большая. А народ на нее крестится: ведь икона и освящен-ная. И под икону ныряют, как под чудо-творную. А когда ее святили, священник, отец Василий, спросил: «Это кто же напи-сал?» Я тут не выдержал: «Я» — говорю. «Ну, так впредь икон никогда не пиши».

А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь ее видел. Брат говорит: «А ведь икона твоя все у того купца. Поедем смотреть». Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Кра-ски полные, цельные: большими сини-ми и красными пятнами. Очень хорошо. Ее у купца хотел красноярский музей ку-пить. Ведь не продал. Говорит: «Вот я ее поновлю, так еще лучше будет». Такая меня прямо тоска взяла»¹¹.

Возможно, Суриков подрастая на-блюдал опыт работы иконников (даль-ний родственник И.М. Хозяинов пи-сал иконостас Благовещенской церкви в Красноярске). Важно, что впослед-ствии, расставляя главные цветовые ак-центы в своих графических набросках-эскизах, он «знаменует» их «красными и синими пятнами». Его личный опыт такой же, как у иконописцев и стенопис-цев, выстраивающих цветовые гармонии с опорой на «красный» и «синий», с по-

⁷ Первый раз, проездом оказавшись в Москве, Суриков идет к кремлевским собо-рам (*Василий Иванович Суриков*. С. 180), о чем сообщает домой: «ходил в Успен-ский собор где коронуются цари, и прикладывался там к святым мощам и много там примечательного видел» (Там же. С. 23). Уже обосновавшись в Москве, пишет брату: «Был в Кремле, в Успенском соборе, и, брат, протодиакон так здорово Еван-гелие сказал, что стекла дрожали... Певчие два хора пели херувимскую (тенор).

Не знаю, как она называется, но мы еще с тобой пробовали ее петь по вечерам. Они ее спели голосов на 40–50. Великолепно, точно орган. Оба хора вместе соединились. Дивно» (Там же, С. 74). Вспоминая о заграничных путешествиях, Суриков описывает красоту мозаик Сан-Марко в Венеции, 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 мож-но"» (Там же. С. 183). Возвращаясь из Европы, в Киеве осматривает «замечатель-ное там... в Лавре... прикладывались к святым мощам угодников» (Там же. С. 106).

⁸ Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М., 1977. С. 82.

⁹ *Василий Иванович Суриков*. С. 228.

¹⁰ Там же. С. 175.

¹¹ Там же. С. 179.

следующей росписью к ним остальных цветowych партий¹².

Суриков видел органичную связь языка разных времен, скрытую под внешними различиями. Этим объясняется его способность находить в современной форме нестилизованное продолжение древних традиций. Чутье Сурикова позволяет ему ценить плодотворность того, что «европейская» воспитанность определяла как «варварство». Путешествуя по Италии, Суриков отмечал для себя связь формы у столь почитаемых им венецианцев с Византией. «Я еще заметил у Веронеза много общего в тонах с византийскими мозаиками Святого Марка¹³ и потом еще много общего с мозаиками — это ясное, мозаичное разложение на свет, полутон, тень»¹⁴. «Кто меня маслом по сердцу обдал, то это Тинторет... Он совсем не гнался за отделкой как Тициан, а только схватывал конструкцию лиц просто одними линиями в палец толщиной, волосы, как у византийцев, черточками»¹⁵. В собственной картине «Сибирячка» (1909) художник испытал прием послойного разделения цветотонов в разделке халата.

Время учебы Сурикова в Императорской Академии художеств совпало с возникновением идеологии несовместимости «прогрессивного» таланта с церковно-историческим, религиозным искусством. Как ответвление подобного направления в умах, видимо, следует рассматривать осовременивание «евангельских» сюжетов, придание им черт демократической, либеральной злободневности. Одновременно продолжают создаваться грандиозные «религиозные» демонстрации многотрудного, виртуозного академического мастерства. Путь, отмеченный А.А. Ивановым, в его стремлении раскрыть смысл евангельской истории языком современной живописи, остался не понят и отчасти забыт (Суриков и здесь исключение с его глубоким интересом к Иванову). Видимо, заразительно-общий дух сомнения не затронул ученика Академии Василия Сурикова. Он с увлечением,

достойно работает над академическими программами, награждается за них (денежными премиями были отмечены эскиз «Посол Авгаря, князя Эдесского, к Иисусу Христу», композиция «Саломея приносит голову Иоанна Крестителя своей матери Иродиаде», «Изгнание из храма торжников», «Евангельская притча о богатом и нищем», «Пир Валтасара», малой золотой медалью — картина «Милосердный самаритянин»), изучает церковную историю (в аттестате одна из трех оценок «отлично» — за церковную историю)¹⁶, готовится к конкурсу на большую золотую медаль. За конкурсную программу «Апостол Па-

¹² В детстве Суриков любил копировать попадавшиеся ему гравюры. «Мне шесть лет, помню, было — я Петра Великого с черной гравюры рисовал. Краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусничкой» (*Василий Иванович Суриков*. С. 178); «Мне одиннадцать лет... было. Приносил (учитель Гребнев) гравюры, чтобы я с оригинала рисовал: "Благовещение" Боровиковского, "Ангел молитвы" Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана. У меня много этих рисунков было... Вот посмотрите-ка. Это я все с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже угадал» (Там же. С. 179). Сохранившийся рисунок Сурикова с "Благовещением" Боровиковского иллюминирован «красным» и «синим».

¹³ Суриков в 1884 году пишет П.П. Чистякову из Венеции: «...Пошел я... в Сан-Марко. Мне ужасно понравились византийские мозаики в коридоре на потолке на правой стороне, где изображено сотворение мира... Я в старой живописи, да и в новейшей никогда не встречал, чтобы с такой психологической истиной была передана эта легенда. Потом все это художественно, с бесподобным колоритом. Общее впечатление от Св. Марка походит на Успенский собор в Москве: та же колокольня, та же мощеная площадь. Притом они так оригинальны, что не знаешь, кому отдать предпочтение. Но мне кажется, Успенский собор сановит» (*Василий Иванович Суриков*. С. 65). М.В. Нестеров, вспоминая свою поездку в Италию в 1889 году, записал свое впечатление от Сан-Марко: «Его внутренность соответствовала внешнему виду, но последний был неожиданней, смелей, фантастичней... Византийская базилика, со всеми ее особенностями, была налицо. Мозаики, качественно неоднородные, несколько раздражали» (*М.В. Нестеров*. Воспоминания. М., 1985. С. 102). Эти примеры лишний раз подтверждают особую чуткость Сурикова, позволявшую ему лучше понимать «дух», форму и смысл древности, чем его современники, напрямую стремившиеся к воссозданию «византийского» и «древнерусского» стилей.

¹⁴ *Василий Иванович Суриков*. С. 66. Суриков один раз напрямую воспользуется «мозаичным разложением». В написанной в 1909 году «Сибирячке», своеобразном парафразе Тициана (не случайно эту картину называли «Сибирская белла»), одежда написана мозаичными планами.

¹⁵ *Василий Иванович Суриков*. С. 66.

¹⁶ В одном из писем двадцатилетний Суриков наставляет брата: «Саша, учись хорошенько, особенно из Закона Божия» (*Василий Иванович Суриков*. С. 22).

вел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» вместо ожидавшейся и очевидной для многих большой золотой медали Суриков получает звание классного художника I степени. Последовавший заказ на исполнение росписей в храме Христа Спасителя спасли, по его словам, от поездки в Италию и от написания «Клеопатры Египетской». Четыре композиции на хорах московского храма — «Первый Вселенский Никейский собор», «Второй Вселенский Константинопольский собор», «Третий Вселенский Эфесский собор» и «Четвертый Вселенский Халкидонский собор» завершают «академический» период суриковской жизни. «Работать для храма Христа было трудно. Я хотел туда живых лиц ввести. Греков искал. Но мне сказали: если так будете писать — нам не нужно. Ну, я уж писал так, как требовали. Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое»¹⁷. Позднее, вспоминая об этом времени, Василий Иванович расскажет Сергею Глаголю: «Первые века христианства с его подвижниками и мучениками, фигуры проповедников новой веры и их страдания на крестах и аренах цирков — все это влекло к себе величием и силой своего духа. Заданную мне картину «Апостол Павел проповедует Евангелие царю Агриппе» я писал с увлечением, совершенно не замечая того, что и она мне чужая, и я ей чужой»¹⁸. Личная оценка важна свидетельством изначально серьезного, вдохновенного отношения к церковной истории. Бессмысленно гадать, удалось бы Сурикову, с его единственной, необычайной, «варварской» мощью воплотить свои переживания, преодолеть привычно сложившиеся формы. Перечисленные им темы-сюжеты написаны его современниками и при всей предположительной искренности и несомненной

даровитости авторов представляют собой большие «исторические машины».

Один из главных вопросов как по отношению к творчеству Сурикова, так и к культуре его времени: возможно ли выразить столь полно явленную в древнерусском искусстве духовность языком «нового времени», языком, привнесенным извне и лишь по прошествии долгих лет сроднившимся с русской почвой? Не чувствуя права на хотя бы приблизительную ясность ответа в силу того, что и наше время искренне работает в стилистически разноязыково-разновременных формах религиозного искусства и не дает примеров приближения к органической цельности, воспользуемся размышлением И.А. Ильина. «Корни художественного искусства заложены в той глубине человеческого души, где проносятся веяния Божьего присутствия... Пусть встречаются великие поэты, живописцы и музыканты, которым не удалось церковно оформить свое художественное общение с Богом. Это остается их личной неудачей. Их искусство же, если оно действительно велико и глубоко, всегда носит в себе следы веяния Божия, Его присутствия, Его благодати... Истинное художественное искусство черпает свой предмет из религиозной глубины, из сферы веяний Божиих даже и тогда, когда рисуемые им образы природы и людей не содержат во внешней видимости ничего церковного и религиозного» (цитата по памяти).

Мысль Ильина может служить своеобразным камертоном при толковании «зрелого» творчества Сурикова. Но прежде чем обратиться к его эпическим полотнам, следует вспомнить две евангельские картины, не очень высоко ценимые критиками и малознакомые зрителям, — «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» (1889–1892) и «Благовещение» (1914), тем более что написаны они в особые моменты жизни художника. Сторонним наблюдателям казалось, что со смертью жены, Елизаветы Августовны, Суриков впал в «религиозный психоз»¹⁹.

¹⁷ *Василий Иванович Суриков*. С. 182.

¹⁸ Там же. С. 213.

¹⁹ Там же. С. 246.

Написав «Исцеление слепорожденно-го», по собственному признанию, «лично для себя», Суриков показал картину на XXI Передвижной выставке 1893 года сначала в Петербурге, а затем в Москве. Предчувствуя непонимание картины, Суриков пишет родным: «На выставку я поставил картину "Исцеление слепого И(исусом) Христом". Художники хвалят и московская публика, которая видела у меня картину дома. Не знаю, что скажет петербургская. Да я думаю, что она довольно равнодушна в деле веры»²⁰. В следующем письме сообщает: «Критика картиной... недовольна. Идеалисты ругают, что она очень реальна, а реалисты, что она чересчур идеальна... Вот и разбери»²¹. О «Благовещении» — последней большой композиции, вернее об отношении к ней самого автора, сохранилось воспоминание П.П. Кончаловского. Суриков как-то, указывая на свернутый холст, сказал: «Отверни уголок. Посмотри, Петруша, как не надо писать»²².

При любой оценке достоинств евангельских сюжетов, действительно стоящих особняком в суриковском наследии, они — несомненное подтверждение живших в душе художника представлений об иерархии и ценностях. В трагический момент жизни («жизнь моя надломлена: что будет дальше, и представить себе не могу»²³) и в ее конце, желая сказать о жизненно главном, художник напрямую обращается к Евангелию. Одновременно эти две картины подтверждают ограниченность «натурной» формы для зримого выражения духовности, ограниченность, непреодолимую даже для такого бескомпромиссно пытливого таланта, каким был наделен В.И. Суриков, а до него А.А. Иванов.

Абсолютный голос, дар прозрения открывается у Сурикова при прикосновении к истории, к тем ее событиям, которые во многом определили нерв последовавшей за ними (а возможно, и будущей) русской жизни. Много написано и сказано в желании понять суть картин Сурикова. Собранные вместе, постоянно до-

полняемые суждения позволяют хотя бы приблизительно уразуметь оказавшееся посильным «немотствующей» живописи переживание трагизма родовой судьбы. Суриков безошибочно избегает всего, что можно называть «физиологизмом истории». Для этого достаточно сравнить его полотно с такими же по сюжетам картинами других художников. Ему внятен духовный смысл, скрытый за внешней фабулой. «Покаяние разбойника», «крепкое стояние за веру», «искупление вины кровью», «подвиг за веру», «красота и совершенство горнего мира» — вот возможное обозначение внутренних смыслов суриковских произведений.

Объясняя М. Волошину «Утро стрелецкой казни», Суриков выделил как главное: «Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»²⁴. Из хорового многоголосия картины как основа звучит тема покаяния. Центральная фигура композиции — склонившийся в «деисусном» поклоне-молении стрелец со свечой, возвышающийся над окружающими, кающийся перед народом московским. Известно, что стрельцы вели себя в бунте разбойно. Один из исторических источников, которым пользовался Суриков, — дневник секретаря австрийского посольства И.Г. Корба — полон сообщениями о расправах под стрельцами. Суриков не следует точно за конкретными событиями, избегает мучительства («кто видел казнь, тот ее не нарисует»²⁵) и выбирает тему прощания. Корб сообщает, что Петр прогнал явившегося в Преображенское патриарха Адриана, лишил стрельцов таинства церковного покаяния и соборования, но они не были оставлены

в последней милости: «...сотня осужденных в небольших московских телегах... ждали смертной казни. Для каждого преступника телега, при каждой телеге солдат. Не было там священника, чтобы преподать духовную помощь, как будто бы осужденные не были достойны того религиозного обряда; однако же каждый из них держал в руках восковую свечу, чтобы не умирать без освящения и креста»²⁶. Горение свечей на дневном свету и белые смертные рубахи казнимых послужили первотолчком к созданию композиции. Теплящаяся, догорающая, задуваемая солдатом, погасшая, еще дымящаяся и брошенная в грязь, оставшаяся на память в родных женских руках — все эти семь свечей — образ последних, очищающих минут человеческой жизни. В «Меншикове» затухшая церковная свечка, прилепленная к украшенному драгоценно расшитой цветами тканью столику под иконами, — погасшая личная судьба, но над ней мерцает огонек лампы, напоминая — спасся же евангельский разбойник, в последний миг уверовавший на кресте.

«Меншиков в Березове» написан «чтобы отдохнуть»²⁷ от «Стрельцов». Между этими картинами есть взаимосвязь. В первой каются казнимые «разбойники», во второй — их палач. Особенность всех главных картин Сурикова — полифоничное слияние многочисленных сюжетных, смысловых партий. Несомненно, тема низвергнутого кумира, поучительное напоминание о бренности славы и власти лишь вторичны рядом с темой грозного, последнего, внутреннего суда совести, Божьего суда. Меншиков Сурикова нака-

зан «античными» карами — изгнанием и мучениями детей. Угасает «царская невеста» Мария (трудно найти в светской живописи что-либо сопоставимое с трагизмом ее образа-лика), младшая дочь, зябко кутаясь, читает церковную книгу, мерцает лампада, задумчив сын, остановился, направленный в глубину души взгляд Меншикова. За что может судить себя Меншиков? Воровство, мздоимство, хищничество, фаворитизм... Вряд ли подобное могло захватить Сурикова. Понимание приходит именно из связи со стрелецкими казнями. В жизни Меншикова было абсолютно ужасное — задор и холопство на крови. Обратимся еще раз к дневнику Корба. «Бояре и вельможи, находившиеся в Совете, на котором решена борьба с мятежниками, сегодня приглашены составить новое судилище: перед каждым из них поставили по одному преступнику; каждый из них должен был произнести приговор стоявшему перед ним преступнику и после исполнить оный, обезглавив собственноручно виновного. Князь Ромодановский... принуждаемый его величеством, собственной рукой умертвил топором четырех стрельцов. Более жестоким явился Алексашка, хватаясь тем, что отрубил 20 голов. Голицын был столь несчастлив, что неловким ударом значительно увеличил страдание осужденного... Сам царь, сидя верхом на лошади, сухими глазами глядел на всю эту трагедию и на столь ужасную резню такого множества людей; одно только сердило его — то, что у большей части бояр, не привыкших к должности, которую он на них возложил, тряслись руки, когда они принимались за дело»²⁸. Руки не тряслись у Меншикова: «из всех бояр, крайне неловких палачей, один боярин отличился особенно неудачным ударом: не попав по шее осужденного, боярин ударил его по спине; стрелец разрубленный таким образом почти на две части, претерпел бы невыносимые муки, если бы Алексашка, ловко действуя топором, не поспешил отрубить несчастному голо-

²⁰ Василий Иванович Суриков. С. 89.

²¹ Там же. С. 89.

²² Василий Иванович Суриков. С. 16; Нерадовский П.И. Из жизни художника. Л.: 1965. С. 81.

²³ Василий Иванович Суриков. С. 77.

²⁴ Там же. С. 183.

²⁵ Там же. С. 201.

²⁶ Дневник путешествия в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю Петру Алексеевичу в 1698 г., веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом. С. 181.

²⁷ Василий Иванович Суриков. С. 185.

²⁸ Дневник путешествия в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю Петру Алексеевичу в 1698 г., веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом. С. 100.

ву»²⁹. В дневных записях Ивана Желябужского сообщается, что для прекращения по просьбе иностранцев мучений колесованных стрельцов «по указу великого государя один из них застрелен из фузеи, а застрелил его преображенский сержант Александр Меншиков»³⁰. Известно, что Меншиков в ссылке отрастил бороду (у суриковского Меншикова пробивается щетина, возвращая голобритому «птенцу гнезда Петрова» облик человеческий) и в покаяние прошлых поступков своими руками поставил церковь. Суриков не мог пройти мимо сопоставления этих свидетельств. Его «Меншиков» — кающийся «русский разбойник».

Суриков, как до него Пушкин, не судит однозначно историю. Ему внятен ужас кровнородственной борьбы, он лично переживает родовую судьбу, примеряет непосильную ношу вины и покаяния. Не случайно ведь у стрельца в центре композиции и у Разина автопортретные, суриковские черты. В начале XX века в предчувствии смуты Суриков упорно пишет полотно «Степан Разин» (1903–1910) и задумывает «Пугачева». Во время поездки в Ростов Великий сделан рисунок-композиция к «Пугачеву». (Возможно, толчком послужило хранящееся в Ростовской Белой палате изображение «вора» с текстом анафематствования.) Для короткого, предположительного понимания найденных Суриковым образов следует помнить слова Пугачева на первом допросе: «Богу было угодно наказать Россию через мое окаянство». «Стрельцы» — «Меншиков» — «Разин» — «Пугачев» связаны внутренним единством. Василий Иванович в детстве не единожды мог быть убит «варнаками», видел палачей, наказания, казни, слушал удалые «разбойные» песни, гордился «бунташными» предками, понимал неразрывность вольного поступка-вины-наказания-покаяния-казни. Суриков принимает обязательность казни («сделал — значит, расплачиваться надо»³¹) — помилованный физически разбойник ударяется в еще более разгуль-

ный грех (сюжеты из патериков, реальная судьба Ивана Кольца и других сподвижников Ермака). Но более всего Сурикова волнует христиански возможное спасение души с пробудившейся, мятущейся совестью. Все его решения, как бы неповторимо личностны ни были, по сути своей канонически христианские.

Завершая тему о «русском разбойнике», необходимо хотя бы коротко обратиться к «Покорению Сибири Ермаком». Суриков гордился происхождением от «хорошего казачьего рода», предками, пришедшими в Сибирь с Ермаком. Для правительства вольный казак — «вор», пока его сила направлена внутрь устроенного государства, но выброшенный вовне «разбойник» может стать героем, ведь только он способен выжить — укорениться в иноязычном и иноверном пространстве, освоить и прирастить его. Одна из тем «Ермака» — искупление вины кровью через подвиг. Но и на этом пути для обретения славы вечной обязательна гибель. Первые сибирские летописи, синодики по убиенным казакам скупы свидетельствами. Со временем летописи дополнялись преданиями, и на рубеже XVII–XVIII столетий Семеном Ремизовым были составлены «История Сибирская» и «Летопись Сибирская краткая Кунгурская». О характере истории говорит приписанный неизвестным читателем заголовок «Житие Ермака как Сибирь взял с дружиною своею». Текст Ремизова дополняет историю похода описанием чудес. Одно из них очень важно для понимания картины Сурикова. Перед сражением у Чувашего мыса устранившимся казакам является Николай Чудотворец, а затем и сам Спаситель с небесным воинством. «А по

^[29] Дневник путешествия в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю Петру Алексеевичу в 1698 г., веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом. С. 184.

^[30] Там же. С. 310.

^[31] Василий Иванович Суриков. С. 176.

явлению Спасителю его же образ, зная любезное казакам, самовластно с места пошло вперед вниз по левому берегу Тобола реки. Увидевши Ермак и казаки единодушно погребли к берегу тому. Поганные же пустили бесчисленно стрелы, как дождь с горы на струги. И в этом месте спасены Богом, яко и волос их неврежен был… Когда же проплыл, знамя само на свое место стало». Суриков говорил: «А я ведь летописи не читал. Она (картина) сама мне представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уже, Кунгурскую летопись начал читать — вижу, совсем как у меня. Совсем похоже»³².

Возможно, не читал, но не мог не слушать столь любимые в Сибири рассказы о походе дружины Ермака. Суриков не следует строго «археологически» известным источникам, и его «Ермака» можно смотреть и не зная деталей сибирской эпопеи. Но как усложняется переживание смысла и композиционного строя картины, если знать предание. Суриковский Ермак, энергично выбросивший вперед руку, окруженный облаком пороховых дымов, пронизанных огненными стрелами выстрелов, небесное ратование стягов с образами Спасителя, Николы Можайского, Архистратига Михаила — все это удивительно напоминает трактовку

ратного одоления (угловые композиции) в иконах, лубках, летописных миниатюрах. Суриков языком современной ему культуры, не соблазняясь символизмом и стилизацией, пишет одновременно и реальность события, и чудо.

Писатели, композиторы, художники второй половины XIX века в своем желании постичь глубинные черты национального характера обратились к истории церковного раскола. Чтобы понять отношение Сурикова к старой вере, следует помнить о его казачьем происхождении. Гонимые ревнители «древнего благочестия» уходили на окраины, спасались на Дону — Тереке — Яике, в Заволжье, в Сибири. В казачьих землях одновременно ужились «старая» и «новая» веры. Для казаков, крещенных в «новой» вере, обычно почтительное отношение к вере «древлеотеческой». (Примером может служить знаменитый атаман М.И. Платов, передавший по возвращении из Европы свой походный алтарь старообрядцам Рогожского кладбища.) О боярыне Морозовой Суриков услышал от своей крестной (двоюродной тетки) Ольги Матвеевны Дурандиной, а одним из прототипов послужила другая тетка, Авдотья Васильевна, склонявшаяся к расколу (мать Сурикова возмущалась ею: «все у нее странники да богомолки») и «по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала»³³. «Когда впоследствии он [Суриков] прочел о Морозовой в книге Забелина "Домашний быт русских цариц", он точно старый сон вспомнил. "Знаете, — говорил он… — ведь все, что описывает Забелин, было для меня действительной жизнью"»³⁴. Собирая материал, Суриков работает на Преображенском кладбище, добившись расположения в этом замкнутом мире³⁵. «Там, в Преображенском, все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что казак и не курю»³⁶.

Сурикова всегда влекли сильные, мощные, способные на поступок, даже на краю гибели, характеры³⁷. Для объ-

^[32] Василий Иванович Суриков. С. 188.

^[33] Там же. С. 185.

^[34] Там же. С. 195.

^[35] С. Глаголь записал: «Помогли Сурикову московские старообрядцы. "Казнь стрельцов" произвела среди них большое впечатление. Старообрядцы почувствовали в ней много близкого им, у Сурикова среди них завязалось знакомство, и мало-помалу ему удалось запастись этюдами» (Василий Иванович Суриков. С. 219).

^[36] Василий Иванович Суриков. С. 185.

^[37] Замечательно наблюдение Я.А. Тепина: «В… первой же своей картине Суриков обнаружил свою стихию: драматизм и жажду религиозного подвига. В "Меншикове" эта стихия вылилась в новой, углубленной форме, в "Морозовой" достигла непревзойденных высот. Старуха "Стрелецкой казни" со свечой в руке — последним даром Богу, Мария Меньшикова, умирающая при чтении Евангелия, Морозова вся в мистическим экстазе — целая лестница религиозных чувств. Эти картины, написанные в течение 80-х годов, — трилогия страдания: казнь стрельцов, ссылка Меншикова, пытка Морозовой» (Василий Иванович Суриков. С. 200; Василий Иванович Суриков. С. 201).

яснения «Боярыни Морозовой» художник приводит слова протопопы Аввакума: «Персты рук твоих тонкостны, а очи молниеносны. Кидаешься на врагов, как лев»³⁸. «Морозова» — образ крепкого, непреклонного стояния за веру. Ее фанатичный профиль родственен профилю Иоанна Крестителя из «Явления Мессии» Александра Андреевича Иванова — картины, перед которой часами простаивал Суриков, порой даже после закрытия залов Румянцевского музея. К многочисленным объяснениям образного строя добавим еще одно — сани, треугольником рассекающие толпу, по-разному реагирующую на происходящее, создают композицию, острую саму по себе, но еще и раскрывающую главное — раскол дотоле единого народа.

Одна из особенностей суриковско-го эпоса — связь изображения и слова. От иерархической высоты отображенного слова во многом зависит образная сила изображения. На эту связь всегда обращал внимание Николай Николаевич Третьяков в своих лекциях по истории русского искусства, читавшихся в стенах МГАХИ им. В.И. Сурикова, во ВГИК им. С.А. Герасимова, и в книге «Образ в искусстве»³⁹. Слово в суриковской живописи не иллюстративно-разъясняющее, а сущностно-определяющее. Покаянные разбойничьи песни, слова проповедников и подвижников, женский надгробный плач — все это должно звучать в сознании одновременно с восприятием суриковской живописи. Сам Василий Иванович умел краткой фразой ухватить суть идеи картины. О каждом его полотне, к счастью, сохранились его сжатые пояснения. «Переход Суворова через Альпы» он определил: «...главное в картине — движение. Храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут»⁴⁰. Кажется, в «Суворове» нельзя найти ничего религиозного, полезного для обсуждения темы о духовных смыслах суриковского творчества. Но если последовать за подсказкой Сурикова и обратиться к суво-

ровской «Науке побеждать», к тем словам, что воодушевляли и двигали войска, то первая и главная заповедь: «Умирай за Дом Богородицы, за матушку, за Пресветлый Дом. Церковь Бога молит. Кто остался жив, тому честь и слава!»

За всенощной на праздник Покрова у Василия Блаженного в Москве в 1910 году Сурикову привиделась «Царевна в женском монастыре»⁴¹. Картина была показана публике на X выставке Союза русских художников в 1912 году. Рисунок «Кланяющиеся монахини» — ключ композиции — был сделан в 1893 году в Старочеркасском Ефремовском женском монастыре на Дону. Структурно «Царевна» напоминает мало удовлетворившие Сурикова композиции росписей «Второй Вселенский Константинопольский собор» и «Четвертый Вселенский Халкидонский собор». Видимо, некая пластическая идея четыре десятилетия подспудно не оставляла художника, пока органично не разрешилось картиной «Посещение царевной женского монастыря».

Дочь Сурикова О.В. Кончаловская рассказывала: «Суриков, когда странствовал по монастырям в поисках натуры, увидел двух монахинь, которые обе бухнулись кланяться, увидев проходившую игуменью. Суриков и сделал с них этюд с натуры. Этюд лежал у него, а потом ему захотелось сделать их большей величины в картине — ну, тогда пусть пойдет царевна»⁴². Сложилась целая мифология зарождения основных картин Сурикова из первотолчка формально-острого восприятия случайно увиденного: «горящие днем свечи» — «Стрельцы»; «ворона на

снегу» — «Морозова» и т.п. Но так же свойственно Сурикову длительное вынашивание замысла, многолетнее обдумывание-проживание, освобождение от случайностей, обыденностей общих мест, однозначной дидактичности. В.С. Кеменов в специальной статье, посвященной картине⁴³, справедливо указывает на ее связь с эскизом «Царевна Ксения Годунова перед портретом умершего жениха-королевича»⁴⁴, на важность для ее понимания второй главы книги И.Е. Забелина «Домашний быт русских цариц XVI и XVII столетий». Труд Забелина оказал очевидно влияние на искусство конца XIX века с одновременным восхищением «тихой лаской теремной и монастырской поэзии» и либеральными суждениями о невыносимости бесправного существования женщины «домостроевской» Руси. Возникла своеобразная мода на темы древнерусского «женского царства» с особым интересом к несчастной, безбрачной судьбе красавиц-царевен, обреченных на монастырский затвор. К началу XX столетия меняется образ «монастыря» в искусстве, нашедший знаковое воплощение в живописи М.В. Нестерова, в созданной им «эстетике Марфо-Мариинской обители» (позднее ощущение этой эстетики тончайше подытожил И.А. Бунин в «Чистом понедельнике»). Суриковская «Царевна» не укладывается ни в одну из сложившихся сюжетных идеологий. Замысел «Ксении Годуновой», так же как и начальный эскиз к «Разину», подтверждают первичный поиск в границах общей моды на подобные сюжеты. Окончательные же решения свободны от иллюстративной чувствительности (как шутил Суриков, от обязательно-ходульной персидской княжны остались «круги на воде»). Не вдаваясь в спор по поводу уже сложившихся трак-

товок «Царевны», соглашаясь, что каждое суждение улавливает нечто, присущее картине, расширяет ее понимание, все же кажется позволительным отметить, что Суриков не просто избежал модных в начале прошлого столетия авторско-философских, символистских трактовок церковных, религиозных сюжетов, но создал картину-образ, близкую каноническим представлениям о совершенстве церковного мира. Сурикову открылась «цветущая сложность» (К.Н. Леонтьев) храмовых интерьеров, он, как и родственный ему в этом П.И. Петровичев, строит пространство цветом, дезавуируя однозначную линейную перспективу, заменяя ее зрительной, перцептивной (Б.В. Раушенбах).

Суриков никогда напрямую языком живописи не полемизирует с современной ему культурой. Стремясь к максимальному воплощению собственных представлений о совершенстве, он создает искусство, которое тем не менее можно рассматривать как противостоящее различным, сменявшим друг друга тенденциям в общественном сознании. Из воспоминаний можно выделить, пусть иногда и противоречивые, отрывки, открывающие взгляды Суриков на «духовные искания» его времени. Его «мемуарная» полемика с Репиным позволяет предположить неприязнь к различным формам либерального сознания, ценящего достоинства цивилизации больше, чем достоинства традиционной, «почвенной» культуры. Видимо, до конца не станет ясной причина расхождения с одно время очень близким М.В. Нестеровым (к сожалению, остались незадокументированными воспоминания внука Сурикова М.П. Кончаловского о возникновении рисунка «На небо посматривает, а по земле пошаривает»).

Интересно восстановить хотя бы вчерне отношение Сурикова к Л.Н. Толстому, с которым он был достаточно близко знаком. И.Е. Репин вспоминает, с каким восторгом они обсуждали каждое слово «великого творца жизни»

³⁸ Василий Иванович Суриков. С. 185.

³⁹ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Изд. Свято-Введенской Оптиной пустыни, 2001.

⁴⁰ Василий Иванович Суриков. С. 188.

⁴¹ Там же. С. 205.

⁴² Пишущие о картине упорно утверждают, что царевна стоит боком к алтарю, на самом деле она «проходит» либо останавливается при входе в храм.

⁴³ Кеменов В.С. Забытая картина Сурикова // Статьи об искусстве. М., 1956.

⁴⁴ В связи с пластическим, смысловым решением «Посещения царевной женского монастыря» необходимо рассматривать и акварель «Князь на покаянии» (1899, собр. Я. Этингера, Москва).

(выражение Репина), периодически заходившего то к одному, то к другому художнику. М.А. Волошин ссылается на рассказ И.Э. Грабаря, как Суриков со словами: «Пошел вон, злой старик!» — прогнал Толстого, повадившегося ходить каждый день как на этюды, наблюдать за угасанием жены Сурикова и пугавшего уже неизлечимо больную Елизавету Августовну разговорами о душе, о смерти (зеркальная ситуация с сюжетом «На дне» А.М. Горького). Последние годы жизни Суриков был близок с семьей Добринских, особенно с Анастасией Анатольевной, часто позировавшей художнику, в том числе и для последних картин — «Царевна в женском монастыре» (именно она прообраз царевны для хранящегося в музее японского города Хакодате варианта) и «Благовещения». Ее сестра, Г.А. Ченцова — девушка, увлекавшаяся символизмом (Суриков подшучивал над ее увлечением Л. Андреевым), обсуждавшая с Суриковым современную литературу (читали с Василием Ивановичем вслух Мережковского), — заметила: «Не принимая философии Толстого, Суриков любил его романы»⁴⁵. Это бесхитростное, мимоходное свидетельство неприятия толстовского «богоискательства» дополняет представление о личном облике Сурикова, о характере его убеждений.

Завершая краткий обзор основных картин Сурикова, необходимо понять альбомные «сатирические» рисунки, еще недавно служившие доказательством его любви рисовать «попов, монахов, монахинь... в смешном виде»⁴⁶. Думается, объяснение этим рисункам достаточно простое. Во-первых, они рисовались исключительно для себя и большинство из них фиксируют действительно виденное Суриковым в повседневной жизни, о чем свидетельствуют подписи под некоторыми из них (образ смеющегося священника из «Боярыни Морозовой», в котором видели «шарж» на «никониан», также пришел из детства, из знакомства с дьячком Варсонофием, своего рода пушкинским

Варлаамом)⁴⁷; во-вторых, рисунки из семейных альбомов не предназначались для широкого обозрения. Когда же Суриков обращался вовне, в окружающий мир, его картины проникнуты высоким христианским духом⁴⁸. И наконец, «сатира» Сурикова вполне канонична — каждый православный человек не единожды рассматривает стенописи и иконы с изображением Страшного суда, где среди грешников обязательны фигуры недостойных монахов, священников, иереев. Опять же, следует помнить о казачьем характере Василия Ивановича, сочетавшем следование строгим правилам с отстаиванием вольных прав, в том числе и на суждения.

Одновременно с размышлениями о православности мироощущения Сурикова необходимо обратить внимание на

^[1] Василий Иванович Суриков. С. 278.

^[2] Там же. С. 228. Маленький отрывок из воспоминаний М.А. Рутченко может служить примером неприятия Суриковым «шутливого» отношения к вере: «В приезд Сурикова в Красноярск в 1889 году услышал он, что в Учительской семинарии есть хорошая подзорная труба; пожелал показать своим дочкам луну. В назначенное время мы с детьми явились в семинарию. Я с преподавателем П.С. Проскуряковым несли во двор станок с трубой и застряли в дверях. Протискиваясь через дверь, вздумали подурочиться и запели «со святыми упокой». Вдруг Суриков как закричит: "Что вы, что вы делаете!.." Мы сразу прикусили языки. Надо сказать, что в это время Суриков переживал острую религиозность. Не сразу он успокоился, а мы, как школьники, попавшиеся на нехорошем деле, в смущении не знали, что нам делать» (Василий Иванович Суриков. С. 247).

^[3] Там же. С. 185–186. Суриков, рассказывая Волошину свою жизнь, напел понравившуюся из детства скоморошину, услышанную от заглядывавшего в штوف дьячка Варсонофия: «Монах снова испугался / (так и начиналось), / В свою келью отпраплялся — / Ризу надевал. / Большу книгу в руки брал, / Очки поправлял. / (он очки пел, а не очки) / Бросил книгу и очки / Разорвал ризу в клочки. / Сам пошел плясать. / Захотел он доброй воли, вышел на крыльцо. / Стукнул,брякнул во кольцо — / Ворон конь бежит. / На коня монах садился, / Под монахом конь бодрился. / В зеленых лугах. / Во зеленых во лужочках / Ходят девушки кружочком. / Девиц не нашел. / К честной девушке зашел. / Тут и лягу спать. / На полу монах ложился — / На перинке очутился: / Видит, что беда. / Что она ни вынимала, / Все монаху было мало. / Съел корову, да быка, / Да ребенка тредьяка»

^[4] Текст скоморошины почти родственен тексту из Сборника песен Кириши Данилова.
^[5] Достаточно обратиться к портрету «Монах» (до 1911 г.), выставлявшемуся на выставке «Союза русских художников». В портрете, одновременном многим альбомным «сатирическим» рисункам, дан совершенный духовный образ.

воспитанность его глаза на канонических ценностях христианского и народного искусства, на его художественный язык, современный, новаторский по форме, но сущностно, не стилизованно сродненный с корневыми, зачастую очень древними традициями. Следует хотя бы тезисно обозначить возможные направления рассмотрения данной темы.

- «Соборное», «хоровое» устройство картин, вызывающее недоумение современников теснотой композиций. «Многоголобие», «многоликость» и «единое тело» как принцип композиционной организации.
- Монументальный, «фресковый» характер суриковских картин. В станковой форме Суриков более монументален, чем известные из современных ему настенные росписи.
- Цвет и свет. Ровное светолитие живописи. Отсутствие единого источника света и, как результат, отсутствие собственных и падающих теней, «уродующих», искажающих человеческий образ. Понимание «тени» как «санкиря», как слоя, наиболее удаленного от света. «Цветовой рельеф» как перевод на современный язык иконных «плавей» и стенописных приемов последовательного усиления цвета цветом. Тепло-холодная рельефность — основное формообразующее начало. Орнаментальность (недоумение современников — по теме трагедия, а картина «как персидский ковер»). Основание живописи — тонко разработанные цветовые гармонии, чуждые эффектов, — органическое продолжение выбранной русской культурой линии с конца XIV века.
- Отношение к человеческому образу. Лицо — лик. Отсутствие, за редким исключением, сильной жестикуляции. «Парсунность» построения портретов. Отсутствие навязанного авторского «психологизма». Тема —

красота и достоинство человеческого естества.

- Подчинение рисунка цветовой форме. Рисунок подобно прориси скрыт под цветом. Сопоставимость структуры эскизов работе знаменщика над геометрией формата.
- Перевод сложившихся иконографических форм в «авторскую» композицию. Предстояние — как одна из основных композиционных форм суриковской живописи. Корреспондирование через пространство (рыжебородый стрелец — Петр) как форма храмового композиционного построения («Благовещение» на алтарных столбах). «Иконостасность» построения картины «Утро стрелецкой казни». Традиции изображения «воинского одоления» и «Покорение Сибири Ермаком». Мотивы иконографии «Преображения» в картине «Переход Суворова через Альпы».
- Отсутствие всех форм «физиологизма в смысле и форме».

Творчество Суриков, его наследие, его высказывания стали своеобразными камертонами, по которым может и должна периодически самонастраиваться русская живопись и культура, если желает продолжить свое самобытное существование. Еще раз следует объяснить — многочисленность, а иногда и противоречивость суждений о Сурикове — это свидетельство способности его гения раскрываться разными, именно в конкретное время нужными смыслами. Думается, что в наше время, драматично поставившее вопрос о самом продолжении русской государственности и самобытности культуры, правомерно решиться на рассмотрение духовных оснований и духовных смыслов творчества Сурикова в надежде и расширить понимание суриковской «цельности» и укрепиться в уверенности дальнейшего органичного продолжения родовой культуры.

ОБРАЗ «РУССКОГО РАЗБОЙНИКА» В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. СУРИКОВА. РАЗБОЙ И ПОКАЯНИЕ

Василий Иванович Суриков — один из гениально редких художников, через чье творчество русская жизнь осознает самоё себя. Ему был внятен «дух времени», дарована чуткость для личного переживания родового прошлого. Суриковское эпическое прозрение — одно из разъяснений великой «античной» драмы русского бытия. Многое открывается в безмолвии оставленного художником наследия, если помнить не только о его казачьем происхождении, но пытаться уразуметь, что же есть казачество — в реальности и идеале, для национального самосознания.

Каждый, кто обращается к творчеству В.И. Сурикова или же проявляет интерес к его жизненному пути, непременно упоминает о принадлежности художника к сибирскому казачеству¹. Хотя существуют сомнения в продуктивности такого рода исследований, тем не менее для них есть серьезные основания. Во-первых, сам художник ревниво оберегал, по-пушкински хранил «культ предков», ценя свое происхождение от «хорошего казачьего рода», пришедшего в Сибирь с Ермаком, во время поездки на Дон искал свои фамильные корни. Во-вторых, современники хотели видеть Сурикова «казаком», а в начале XX века те из них, кто был склонен к символизму, и вовсе мифологизировали образ художника, подводя его под «скифский» канон, зачастую не понимая сущностные черты творчества живописца, действительно порожденные его генетической сословностью.

Трудно подвергнуть сомнению, что изучение образа жизни русского дворянства, купечества, мещанства, разночин-

ной интеллигенции полезно для понимания творчества художников, вышедших из этих социальных слоев. К сожалению, по отношению к казачеству подобная заинтересованность (за исключением этнографических исследований) не была проявлена в должной мере. Суть наследия, оставленного нам Суриковым, можно лучше понять, если не ограничиваться констатацией фактов его биографии², а задаться вопросами: чем же было казачество в русской жизни, какие черты характера, нормы поведения и представления о смысле жизни были обязательны для каждого относящего себя к этому сословию (правильнее использовать термин «состоянию») Российской империи?

Судьба российского казачества изначально трагична. На протяжении тысячелетия, со времен протоказачьих сообществ Киевской Руси, мы видим постоянное стремление государства поставить казачество на регламентированную службу и такое же постоянное отстаивание казаками права на «служение без холопства», пусть «с травы и воды». Именно эта неизбывная кровнородственная борьба, своего рода основной нерв русской жизни, во многом предопределила трагедийность отечественной истории. Государственники, естественно, видят в казачестве мятежную, раз-

рушительную силу. Позволю из многочисленных возможных цитат привести слова П.Б. Струве: «Носителями... противогосударственного "воровства" было как в XVII, так и в XVIII веке "казачество". «Казачество" в то время не было тем, чем оно является теперь: не войсковым сословием, а социальным слоем, всего более далеким от государства и всего более ему враждебным. В этом слое были навыки и вкусы к военному делу, которое, впрочем, оставалось у него на уровне организованного коллективного разбоя»³. В свою очередь, внутри казачества у его историографов и идеологов складывалась традиция перечисления государственных «вин», послужившая обоснованием сепаратизма в революционном XX столетии.

С начала XIX века наряду с реальной историей казачества и с его своеобразным внутренним устройством формируется литературный, художественный миф о нем как о среде абсолютной свободы и воли, порождающей необузданные поступки⁴. Следует отделять «литературные» представления от подлинно народных, дошедших до нас

в преданиях, песнях, обрядах. В мемуарах второй половины XIX века немало свидетельств испуганности нарождающегося либерального сознания образом казака «с серьгою и темным ухом» (В. Хлебников), с одновременным желанием поиграть с пугающей, непонятной и притягательной силой. Для выбранной темы важна устойчивая связь «казаков» с «разбойниками», и все вышесказанное — предельно краткий обзор, необходимый как фон для размышления об особом понимании Суриковым темы «русского разбоя».

Народное сознание, закрепленное в предании, породило собственное понимание правды событий, ценя, прежде всего, правду вольного поступка. Зафиксированный исследователями и реально бытующий, пусть в виде руины, свод исторических, прежде всего казачьих, былин, песен, преданий охватывает всю русскую историю без изъятия — от Киевской древности до событий начала прошлого века. Не случайно донские войсковые старшины в конце XVIII века специально приказывали собирать песни и предания как свидетельства давних «государевых служб» взамен погибших архивов⁵. Суриков не единожды подчеркивал, что о многом волновавшем его душу и становившемся темой картин он слышал в детстве, вспоминая позднее «как сон», и лишь после написания картин читал в книгах, документах, радуясь, что все «верно угадал». В своих притчевых рассказах художник особо выделял значение предания, хранящего истину не столько в знании, сколько в переживании. Для понимания воспитания в казачьей среде обратимся к редкому свидетельству из записок знаменитого донского генерала Якова Петровича Бакланова: «...А у меня не было охоты к учению, и я по целым дням и ночам вертелся в казармах среди казаков, с жадностью слушал об отвагах предков наших по Азовскому и Черному морю, об Азовском сидении и о разных

³ *Струве П.Б.* Интеллигенция и революция // Вехи: сб. ст. о русской интеллигенции: Из глубины: сб. ст. о русской революции. М, 1991 (приложение к журналу «Вопросы философии»). Далее — *Струве*.

⁴ Отчасти это связано с ролью казачества в «наполеоновских» войнах, с «западной» мифологией казачества, подчеркивавшей «звероватые» черты нового «нашествия Азии» и т.п. Параллельно в русской культуре формируются более искусственные в своей реальности мифологии «свободы» — «цыганская» и «кавказская».

⁵ «В XVIII веке донские казаки начинают проявлять большой интерес к своей собственной истории. Однако в это время не было ни одного сочинения, которое хотя бы кратко излагало эту историю. Среди казаков распространялись различные легенды, "одни другим противоречащие, одни других нелепее". Во второй половине XVIII века некоторые старшины стали собирать казачьи песни, предания, документы и на их основе составлять записки по истории своего края. Известно, что такие записки готовили генерал-майор Д.М. Мартынов, подполковники С.М. Себряков и П.И. Рябинин, войсковой старшина А.П. Альбаков и есаул А.И. Протопопов». Цит. по ст.: Н. Коршиков, В. Королев. Историк Дона В.Д. Сухоруков и его «Историческое описание земли Войска Донского» // Дон. 1988. № 4. С. 143; *Гавриляченко Е.Э., Гавриляченко С.А.* История России в казачьей песне // Казачество Великое, бесстрашное. СПб.: изд. «Славия», 2008. С. 385–392.

¹ И.В. Суриков к моменту рождения сына служил губернским регистратором и на военной службе в отличие от близких родственников не состоял. После упразднения в 1871 году Енисейского казачьего полка Суриковы были приписаны к «мещанскому обществу».

² Небезынтересно параллельное сравнение «детских» воспоминаний В.И. Сурикова и И.Е. Репина, воспитанного в среде, помнившей о подавленной казачьей вольности.

эпизодах в последующие войны новыми поколениями оказанных, и под эту гармонию нередко засыпал крепким сном»⁶. Подобная грозная «гармония» с рождения впитывалась Суриковым.

Детство занимает особое место в воспоминаниях художника. Большинство знавших Сурикова пересказывают примерно одни и те же, вероятно особо значимые, истории. Их сюжеты — детское бесстрашие и юношеское молодечество, грозившие гибелью; суровость повседневного быта с реальными разбойниками, реальными казнями и своеобразной справедливостью. Одним словом, Суриков сызмальства прошел все инициации казачьей среды. Даже в самые страшные моменты глаз художника подмечал красоту. М.А. Волошин, видимо, достаточно точно записал один из его рассказов: «Мощные люди были. Сильные люди духом. Размах во всем был широкий. ...А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили... Палачей дети любили... Они перед толпой по эшафоту похаживали, плечи расправляли. Геройство было в размахе. Вот я Лермонтова понимаю. Помните, как у него о палаче: "Палач весело похаживает..." ...Вот теперь скажут — воспитание! А ведь это укрепляло. И принималось только то, что хорошо. Меня красота всегда в этом поражала, — сила. Черный эшафот, красная рубаха — красота! И преступники так относились: сделал — значит, расплачиваться надо. И сила какая бывала у людей: сто плетей выдерживали, не крикнув. И ужаса никакого не было. Скорее восторг»⁷. Не из подобных ли переживаний, дошедших до нас в виде рассказов-притч, проистекает особая чуткость Сурикова к проблеме физиологизма в искусстве, его нежелание использовать чрезмерную аффектацию, липкую «венозную» кровь, разделение неизбежных жизненных реалий и натурализма их отображения в искусстве.

Если обратиться к народному пониманию противогосударственного «воров-

ства», зафиксированному в песнях-старинах, преданиях, то можно выделить несколько основных и обязательных черт. Во главе — *воля поступка, рождающегося из стремления к «правде», но предчувствующая вину и несправедливую оскверненность исполнением, заранее признающая обязательность и неизбежность искупления вины вольного поступка через казнь*. Казнь — неременное условие — «сделал — отвечать надо». Без нее, в случае физического спасения, исчезает великий трагический смысл. Казни обязательно предшествует покаяние перед «миром», мольба о прощении (но не физическом помиловании), обращенная ко всем, кроме властителей, победителей, по отношению к которым осужденный более прав уже своей поверженностью, казнимостью. Подобные взаимоотношения воли — вины — покаяния — казни — не некая условность поэтического сознания, закрепленного в былине (старине), песне, думе, притче. Именно так ведут себя и так чувствуют знаменитые «русские разбойники» в реальной, документированной истории. Правда, в русской «разбойной» истории есть одна вечная возможность положительного исхода — искупление вины кровью через подвиг (сюжет от Ермака до штрафных батальонов прошлого века). Но и на этом пути обязательна гибель.

В авторской культуре, будь это наука или профессиональное искусство, обычно присутствует либо односторонняя, «партийно-пристрастная» оценка русских бунтов и смут, либо позитивистский, бестрепетный объективизм. Редко кому удастся пережить, перечувствовать неизбежность столкновения разных

^[1] Бакланов Я.П. Моя боевая жизнь // Русская старина. 1871. Т. 3. С. 1–15.

^[2] Максимилиан Волошин // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1977. С. 176. Далее — Волошин.

^[3] А.С. Пушкин — Л.С. Пушкину, ноябрь 1824 // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. XIII. С. 121.

правд. А.С. Пушкин, ужаснувшись самодержавному произволу Петра I, отказался писать его историю, а Степана Разина, несмотря на кровавую, ужасающую канву связанных с ним событий, назвал «единственным поэтическим лицом русской истории»⁸. Объективную «Историю Пугачева» он дополнил «Капитанской дочкой», положив в ее основу тему милости. Суриков (неслучайно наиболее чуткие современники ставили его рядом с Пушкиным), кажется, прикоснулся ко всем возможным изводам темы разбоя и покаяния в «Утре стрелецкой казни», «Меншикове в Березове», «Покорении Сибири Ермаком», «Степане Разине», в эскизах к «Красноярскому бунту» и «Пугачеву».

О чем первое эпическое полотно Сурикова? О неизбежностях русской жизни, о бунтах «бессмысленных и беспощадных», о разбое, о тяжести государственной руки, о вине и покаянии. Сам художник подсказал код к прочтению его переживания истории: «Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»⁹. Из хорового многоголосия картины «Утро стрелецкой казни» основной звучит тема покаяния, облекающаяся в форму канонического предстояния. Центральная фигура — склоняющийся в «деисусном» поклоне-молении стрелец со свечой, повернувшийся спиной к царю, возвышающийся над окружаю-

щими, кладущий поклоны «на четыре стороны», прощающийся с миром («матерью — сырой землей») и кающийся перед народом московским, но не перед властью¹⁰. Известно, что стрельцы вели себя в бунте разбойно. Один из исторических источников, которым пользовался Суриков, — дневник секретаря австрийского посольства И.Г. Корба, — полон сообщениями о расправах над стрельцами. Суриков не следует точно за событиями, избегает мучительства («кто видел казнь, тот ее не нарисует») и выбирает тему прощания. Корб сообщает: «...сотня осужденных в небольших московских телегах... ждали смертной казни. Для каждого преступника телега, при каждой телеге солдат. Не было там священника, чтобы преподать духовную помощь, как будто бы осужденные не были достойны того религиозного обряда: однако же каждый из них держал в руках восковую свечу, чтобы не умирать без освящения и креста»¹¹.

Горение свечей на дневном свету и белые смертные рубахи казнимых послужили первотолчком к нахождению средоточия изобразительной темы. Теплящаяся, догорающая, задуваемая солдатом, погасшая, еще дымящаяся и брошенная в грязь, оставшаяся памятью в родных женских руках — все эти свечи — образы последних, очищающих минут человеческой жизни. Над площадью стоит стон и рыдание, «подобные шуму вод многих», скрестились в поединке испепеляющие взгляды рыжебородого стрельца и царя Петра (действительно, композиционно острый, редко встречающийся в станковой картине прием корреспондирования через пространство, возможно воспринятый художником из храмовых росписей, окружающих алтарь). Как тут не вспомнить, вместе с Суриковым, казнимого, сказавшего Петру у плахи: «Отодвинься-ка, царь, — здесь мое место»¹² (именно так, по памяти, Суриков цитирует записки И.Г. Корба)¹³. Суриков не судит однозначно ни

^[4] Волошин. С. 183.

^[5] Тульцева Л. Семь свечей «Утра стрелецкой казни» // Родина. 1998. № 2. С. 84–87.

^[6] Корб И.Г. Дневник путешествия в Московское государство // Рождение империи. М.: Фонд Андрея Дубова, 1997. С. 182. Далее — Корб.

^[7] Волошин. С. 183.

^[8] У И.Г. Корба: «По окончании расправы его царское величество изволил ужинать у генерала Гордона, но был невесел и очень распространялся о злобе и упрямстве преступников. С негодованием рассказывал... о закоренелости одного из осужденных, который в минуту, как лечь на плаху, осмелился сказать царю, стоявшему, вероятно, слишком близко к плахе: "Посторонись, государи! Это я должен здесь лечь"» // Корб. С. 123.

стрельцов, ни Петра-царя. Ему внятен ужас кровнородственной борьбы — солдаты, ведущие приговоренных к смерти на казнь, отличаются от них лишь бритыми подбородками да иноземными мундирами. Для понимания трагедии важен единственный бездействующий, помещенный в центре полотна стрелец с автопортретными чертами художника. Суриков видит себя среди гонимых и казнимых, соотносясь с возвышающей крепостью последних минут человеческой жизни.

После «Стрельцов» уже задумывалась «Боярыня Морозова». «Но потом, чтобы отдохнуть, "Меншикова" начал»¹⁴. Что стоит за этими словами Сурикова, не совсем ясно. «Меншиков в Березове» — одна из самых драматичных, «шекспировских» по образной силе картин в мировой живописи. Попробуйте найти что-либо сопоставимое с трагизмом лица Марии Меншиковой? Многие, объясняющие сюжет «Меншикова», толкуют его мелочно — поверженный в прах кумир, страдающий от утраченного величия. Но не того масштаба личность Сурикова, чтобы удовлетвориться назидательством и морализаторством. Волнует вопрос: за что же «казним» Меншиков? Неужели за воровство, мздоимство, лихоимство, страсть к власти, фаворитизм... Но этого всегда так много в реальной жизни. И вряд ли такие грехи взволновали бы Сурикова. Ответ видится в самой последовательности написания «Меншикова» после «Стрельцов». В «Стрельцах» каются перед миром «разбойники», в «Меншикове» перед Господом кается их палач. В жизни Меншикова было абсолютно страшное — задор и холопство на крови. Обратимся еще раз к дневнику Корба. «Бояре и вельможи, находившиеся в Совете, на котором решена борьба с мятежниками, сегодня приглашены составить новое судилище: перед каждым из них поставили по одному преступнику: каждый из них должен был произнести приго-

вор стоявшему перед ним преступнику и после исполнить оный, обезглавив собственноручно виновного. Князь Ромодановский... принуждаемый его величеством, собственноручно рукой умертвил топором четырех стрельцов. Более жестоким явился Алексашка, хвастаясь тем, что отрубил 20 голов. Голицын был столь несчастлив, что неловким ударом значительно увеличил страдания осужденного... Сам царь, сидя верхом на лошади, сухими глазами глядел на всю эту трагедию и на столь ужасную резню такого множества людей; одно только сердило его — то, что у большей части бояр, не привыкших к должности, которую он на них возложил, тряслись руки, когда они принимались за дело»¹⁵. Не тряслись руки у Меншикова: «из всех бояр, крайне неловких палачей, один боярин отличился особенно неудачным ударом: не попав по шее осужденного, боярин ударил его по спине; стрелец, разрубленный таким образом почти на две части, претерпел бы невыносимые мучения, если бы Алексашка, ловко действуя топором, не поспешил отрубить несчастному голову»¹⁶. В дневных записях Ивана Желябужского сообщается, что для прекращения по просьбе иностранцев мучений колесованных стрельцов «по указу великого государя один из них застрелен из фузеи, а застрелил его преображенский сержант Александр Меншиков»¹⁷.

Особенность всех главных картин Сурикова — полифоничное слияние многочисленных сюжетных, смысловых партий. Несомненно, тема низвергнутого кумира поучительно напоминает о бренности славы и власти, но она лишь вторична рядом с темой грозно-

го, последнего суда мятущейся совести. Меншиков у Сурикова наказан страшной карой — мучениями детей. Угасает «царская невеста» Мария, младшая дочь, зябко кутаясь в шубку, читает церковную книгу, задумался сын, оставился направленный в глубину души взгляд Меншикова. Замечательная деталь — пробивающаяся грубая щетина на уже небритом лице ближайшего петровского сподвижника. По преданию, сосланный в глухой Березов исторический Меншиков первым делом отрастил бороду, вернув себе «образ человеческий», и в покаяние грехов срубил своими руками небольшую церковь. Как и в «Стрельцах», символом композиции становится потухшая свеча — образ погасшей человеческой жизни, а в углу композиции мерцает перед иконами огонек лампы, мерцает символом надежды — ведь спасся же евангельский разбойник, в последний миг уверовавший на кресте.

Вторая центральная тема первых картин Сурикова — тема «милости к падшим». Милости, но не помилования. Для понимания что есть «евангельский разбойник», «русский разбойник», важно уразуметь неразрывность непреодолимой воли поступка (античный «рок») — вины (вспомните суриковское «сделал — значит, расплачиваться надо») — обязательности казни с предшествующим молением о прощении, но не о помиловании. Суриков пришел к такому сложному пониманию через сибирскую жизнь с ее особым отношением к осужденным и ссыльным.

«Покорение Сибири Ермаком» своеобразно продолжает тему «разбоя» и «русского бунта», тему, волновавшую русских гениев — Пушкина, Лескова, Сурикова. Для правительства вольный казак — «вор», пока его сила направлена внутрь устроенного государства, но выброшенный вовне «разбойник» может стать героем, ведь только он может выжить, укорениться во враждебном,

иноязычном и иноверном пространстве, освоить и прирастить его. Одна из тем «Ермака» — искупление вины кровью, через подвиг. Но и на этом пути для обретения прощения и славы вечной обязательна гибель. Читая современных историков, только и скажешь словами Л.Н. Гумилева: и Ермак — разбойник, и Кучум — разбойник, и ничем они не отличаются от испанских конкистадоров. Не знаю, поют ли в Испании песни о Колумбе, Кортесе, Писарро, но в России Ермак — любимый, живущий в народной памяти герой.

Первые сибирские летописи, синодики по убиенным казакам скупы свидетельствами. Со временем летописи дополнились преданиями и на рубеже XVII–XVIII столетий Семеном Ремизовым были составлены «История Сибирская», в рукопись которой вплетены листы с фрагментами «Летописи Сибирской краткой Кунгурской». О характере труда говорит приписанный неизвестным читателем заголовок — «Житие Ермака как Сибирь взял с дружиною своею». Ремизов дополнил историю похода описанием чудес. Одно из них особенно важно для понимания суриковской картины. «Собрание ж вои, чюваши, казачьи орды, вогуличи, остяки и вси татарове, отпустивъ Кучюмъ из города своего с сыном своимъ Маметкуломъ по Тоболу навстрѣчу Ермаку. Сам жѣ учинивъ застѣку под Чюваши на Иртыше рѣкѣ. И грады окопнѣми укрѣпивъ, и на усть Тоболу крѣпкую стражу поставивъ.

Таковая высылка с царѣвичемъ Маметкуломъ стрѣтоша Ермака июля въ 21 день в Бабасанахъ на усть озера на Тоболѣ. И сразишася нещадно, и за руки взяшеся, тако сѣкущеся, яко конемъ по чрѣво бродити в крови ихъ и в трупѣ поганскомъ. И бишеся 5 дней, стояще, не пропуская стругомъ внизъ. Посемъ з богомъ казацы одолѣша и протчихъ прогнаша, и царевичъ бѣжѣ. И по явлению святителя Николы чюдотворца, дѣрзати повѣле, и поплыша внизъ.

¹⁴ Волошин. С. 185.

¹⁵ Корб. С. 100.

¹⁶ Корб. С. 184.

¹⁷ Желябужский И. Дневные записи // Рождение империи. М.: Фонд Андрея Дубова, 1997. С. 310.

И доплыша до усть Турбы, конецъ Долгаго Яру, июля въ 26 дѣнь на восходѣ солнца. И видеша бѣзчисленное бусурманское множество стояше, ждушѣ приходу Ермакова. Казацы жъ вси убоياшася и присташа к острову вышѣ Яру, размыслиша, помолишася святѣй троицѣ, пресвятѣй богородицѣ и всемъ святымъ с жѣланиемъ.

И по явлѣнню спаситѣлеву, его жъ образ, знамѣ любѣзное казакомъ, самовластна с мѣста и поиде преди вниз по левому берегу Тоболу рѣки, видѣвше Ермакъ и казацы единодушно за немъ прогрѣбоша по брѣгу тому. Погани жъ пустиша безчисленно стрел, аки дожда с горы на струги. И сие мѣесто, спасени богомъ, яко и власу их неврежѣдѣну бывшу, проплы. Егда жъ проплы, зная само на свое мѣсто ста.

В то время видѣша бусурманы вси, яко по берегу тому на облацех царь велий и прекрасный зело во свѣтѣ вѣлице и мнози вооружении воины лѣтяще на крылех и несущаго престолѣ его на плешу свою дивне; и грозяше имъ царь, в левой же обнаженный мечъ имущее на ня. О дивное чюдо божиимъ судьбамъ! По их же бусурманскимъ повѣстям, яко коим сильнымъ на даль стрѣляющимъ в него, таковым руце околевшее и луки их сокрушашася.

И се видевшее бусурманы, яко с казаками царь вѣлий и страшен грядет с вои на разорение и запустение ихъ, зѣлне убоياшася и ослабѣша, яко не помыслити, ни зрѣти на казаковъ за сие не могуше. И Кучюмови и сущимъ с нимъ возвѣстиша бывшее, и от сего видѣния Кучюмъ и бусурманы вѣлми убоياшася»¹⁸.

Суриков говорил: «А я ведь летописи не читал. Она (картина) сама мне представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать — вижу, совсем как у меня. Совсем похоже»¹⁹. Возможно, и не читал, но не мог не слушать столь любимые в Сибири рассказы о походе дружины Ермака или давнюю историческую песню:

И тут у них стала баталия великая
Со теми татарами котовскими;
Татары в них бьют со крутой горы,
Стрелы летят, как часты дожди,
А казакам взять не можно их.
И была баталия целой день,
Прибили казаки тех татар не мало
число.

И тому татары дивовалися,
Каковы русские люди крепкие,
Что ни едино убить не могут их:
Каленых стрел в них, как в снопики,
налеплено,
Только казаки все невредимы стоят;
И тому татары дивуются наипаче
того...²⁰

Исследователи «ремизовской» летописи подчеркивают ее во многом фольклорную основу. Суриков не следует строго «археологически» за известными источниками, и его «Ермака» можно смотреть, не зная деталей Сибирской эпопеи. Но как усложняется переживание смысла и композиционного строя картины, если помнить предание. Суриковский Ермак, командно выбросивший вперед руку, окруженный облаком пороховых дымов, пронизанных огненными стрелами выстрелов, небесное ратование стягов с образами Спасителя, Николы Можайского, предводителя небесного воинства — Архистратига Михаила — все это удивительно напоминает трактовку ратного одоления («угловые композиции») в иконах, лубках, летописных миниатюрах. В таком контексте не случайным видится выбор иконографии знамен и хоругвей.

^[18] Ремезов Семен Ульянович. История Сибирская. Летопись Сибирская краткая Кунгурская // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга вторая. М.: «Художественная литература», 1989. С. 555.

^[19] Волошин. С. 189.

^[20] Садовень В.В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. М.: Госуд. изд-во «Искусство», 1955. С. 312. Приведенный текст — перевод части прозаического рассказа исторической песни «Ермак взял Сибирь» из «Сборника Кириши Данилова». См.: Древние российские стихотворения собранные Киришею Даниловым. М.: Изд-во «Наука», 1977. С. 68, 259, 437.

Зная, с какой тщательностью (не исключавшей заблуждений современной ему науки) Суриков собирал материал, учитывая его общение с московскими историками, можно предполагать знакомство со знаменитой реликвией — не подвергавшемуся сомнению в XIX веке, хранившемуся в Кремле и отсутствующему в картине геральдическому «знамени Ермака». Суриков, языком реалистического искусства, не соблазняясь историческим символизмом, не впадая в грех стилизаторства, отображает одновременно и реальность событий, и реальность чуда, обращается к архаическим мотивам «ратования знамен», к победе, даруемой не силой, а Божьим промыслом.

Небезынтересно вернуться к предвещающему эпос «Покорения Сибири» «Взятию снежного городка». Сам Суриков, сказав Волошину: «Написал я тогда бытовую картину — "Городок берут"»²¹, односторонне направил внимание исследователей его творчества, хотя образ казака Стрижнева и яро идущий на преграду конь — образы отнюдь не бытовые, а «героические». Облик Стрижнева абсолютно идентичен героям эпопеи, запечатленным в «Покорении Сибири Ермаком». Взятие городка, кулачные бои и им подобное удалство разыгрывались как «драмы» и обычно сопровождались воинскими, историческими песнями, придававшими игре надбытовой смысл. Видимо, не случайно Александр Иванович Суриков повез брата в с. Ладейское с целью построить настоящий «городок» и заказать его взятие. Почти за полтора столетия до Сурикова именно здесь показывали исследователю Сибири академику Иоганну Гмелину исконную «сибирскую забаву».

^[21] Волошин. С. 188.

^[22] Волошин. С. 188.

^[23] Волошин. С. 188.

^[24] Тепин Я.А. // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1977. С. 205.

Даже в холстах «Переход Суворова через Альпы» и «Посещение царевной женского монастыря» можно усмотреть отблески «казачьей» темы. Конный казак на дальнем плане «Суворова» напоминает о том, что полководец высоко ценил иррегулярные войска и даже советовал императору Павлу I назначить командиром русского корпуса в Швейцарии казачего генерала Ф.П. Денисова вместо А.М. Римского-Корсакова, чье поражение от Массена под Цюрихом обесценила итоги Швейцарского похода.

Что касается «Царевны», то Суриков во время общения с Волошиным в 1913 году практически сразу после завершения картины показал ему этюд головы «девушки с сильным скуластым лицом»²¹, сопровождая комментарием: «вот царевна Софья какой должна 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...»²³. Творя идеальную «вечную женственность», Суриков и в этом случае думал о «русском бунте», думал эпически, сравнимо с толкованиями первопричины Троянской войны. Через сорок лет В.А. Луговской дочеканит эту тему в поэме «Как человек плыл с Одиссеем».

В трагические времена государственного перелома и смуты Суриков пишет и в 1906 году выставляет ставшую своего рода завещанием картину «Степан Разин». Интересно сравнивать созданные другими мастерами почти одновременно с Суриковым исторические картины с близкими, а иногда одними и теми же сюжетами. Можно проследить своеобразную хронологию, подмеченную Я.А. Тепиным по отношению к Сурикову, но более верную по отношению ко времени, на которое пришлось его творчество: «В 80-х годах в его картинах искали демократических идей, в 90-х годах — исторической правды, а наше время видит в Сурикове живописца чистой крови»²⁴. Именно (или примерно) так менялся со-

временный художнику «исторический жанр» — от социальности к реминисценциям, от документирующих сюжетно-исторических картин к картинам на расплывчато-историческую тематику. Сам же Суриков каноничен и малоподвижен, он вне «тенденций» и в силу этого обречен на недопонимание.

Собственно, первая задумка-эскиз к «Разину» был набросан еще в 1887 году. Более десяти лет в душе художника шла сложная работа, сюжет очищался от расхожей фабульности и обретал сущность размышлений о мятежной судьбе России. И что совсем необычно, после трех лет труда, уже показав картину на XXXV Передвижной выставке, Суриков вновь и вновь обращается к ней, вплоть до 1910 года переписывает холст, мучительно пытается ухватить что-то ускользающее из образа. В это же время разрабатываются эскизы к «Красноярскому бунту», замышляется «Пугачев». Какие же ответы так упорно, сосредоточенно искал Суриков?

К рубежу веков стало модным общим местом обращение к разбойному удалству. Искусство запестрело «Разиными», «Кудеярами» и т.п. Так проявлялись и умеренная, либеральная, противогосударственная фронда народившегося «третьего класса», и богемная игра с пугающей, темной и тем притягательной разбойной силой. Еще раз обратимся к статье П.Б. Струве: «В событиях смуты начала XVII века... с поразительной силой и ясностью выступает неизмеримое значение государственного и национального начал. С этой точки зрения особенно важен момент расхождения и борьбы государственных, земских элементов с противогосударственными, казачьими... И вторая волна социальной смуты XVII в., движение, связанное с именем Стеньки Разина, стоившее множества жертв, бессмысленно-жестокое, совершенно "воровское" по своим приемам, так же бессильно, как и первая волна, разбилась о государственную мощь.

В этом отношении пугачевщина не представляет ничего нового, принципиально отличного от смуты 1598–1613 годов и от разиновщины...

Пугачевщина была последней попыткой "казачества" поднять и повести против государства народные низы. С неудачей этой попытки казачество сходит со сцены как элемент, вносивший в народные массы анархическое, противогосударственное брожение. Оно само подвергается огосударствлению, и народные массы в своей борьбе остаются одиноки, пока место казачества не занимает другая сила. После того как казачество в роли революционного фактора сходит на нет, в русской жизни зреет новый элемент, который — как ни мало похож он на казачество в социальном и бытовом отношении — в политическом смысле приходит ему на смену, является его историческим преемником. Этот элемент — интеллигенция. Идейной формой русской интеллигенции является ее *отщепенство*, ее отчуждение от государства и враждебность к нему. <...> Для интеллигентского отщепенства характерны не только его противогосударственный характер, но и его безрелигиозность»²⁵.

В приведенной цитате современное Сурикову стремление понять и объяснить происхождение и суть сотрясающих государство смут. Суриков же не столько стремится к пониманию, дидактическому разъяснению, а, став свидетелем первой русской революции, по-пушкински чувствует, переживает ее смысл. А.С. Пушкин в «Истории Пугачева» передает удивительные слова Емельяна Пугачева на первом допросе: «Богу было угодно <...> наказать Россию через мое окаянство»²⁶. Вспомнимся в картину! В мощном размахе весел, на восходе

^[1] Струве. С. 152–154.

^[2] Пушкин А.С. История Пугачева // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. Т. VII. М.: Изд-во «Правда», 1981. Гл. 8. С. 80.

выходит на волжскую стремнину казачий струг. За кадром остается и ночной разгул, и пресловутая персидская княжна, брошен хмельной кубок, слышится песня, может быть, «Шумка» — казачий вариант разбойной «Не шуми, мати — зелена дубрава», тяжело задумался атаман. О чем песня? О чем дума? О мятежной непреодолимой воле, о неизбежной казни, о бунташном прошлом, длящемся в будущее. Сохранились фотографии Сурикова в казачьих одеждах XVII века, которые он использовал в работе над «Разиным». Долго не давалось лицо атамана, его образ, вобравший в своей статике весь сюжет картины. Знаяшая художника в последние годы Г.А. Ченцова вспоминала: «Ему долго не давалось выражение глаз Степана. Он все искал какую-то "точку". Раз как-то в три часа утра он разбудил нас и шепотом в щель сказал: "Нашел я точку-то!" И потребовал, чтобы утром же мы пришли смотреть глаза Степана»²⁷. Сурикову вняты пушкинские строки: «Над вымыслом слезами обольюсь», и поэтому он еще раз придает герою картины собственные портретные черты.

По воспоминаниям Я.А. Тепина, в 1906 году, оказавшись в Ростове Великом, Суриков задумывает «Пугачева». Трудно однозначно ответить, что послужило первотолчком к замыслу — случайная встреча в харчевне с мужиком, «страшно» похожим на Пугачева, или же «подлинное изображение бунтовщика и обманщика Емельки Пугачева», хранившееся (и ныне хранящееся) в Белой палате Ростовского музея церковных

древностей. До нашего времени дошли «Мужской портрет» 1909 года («Портрет есаула») и выполненный в Ростове в 1911 году графический эскиз, близкие исторической иконографии Пугачева. Е.В. Ким предполагает возможность написания портрета с есаула Н. Сизова — командира стоявшей в Ростове Ярославском для поддержания общественного порядка полусотни 1-го Донского казачьего генералиссимуса князя Суворова полка²⁸. Интересно, что мужик «своим дерзким поведением возмутил художника <...> и Суриков, оскорбленный разбойничеством, оставил идею Пугачева, которого представлял не разбойником, а революционером»²⁹, а портрет 1909 года написал с верного «Царю и Отечеству» казачьего офицера. Суриков не мог не понимать отражения родовой судьбы казачества, прошедшего путь от вольного служения к служению по присяге после подавления разинского восстания, к петровскому упразднению вольностей в судьбе каждого казака. Шутливые, на первый взгляд, пушкинские строки при посылке Д.В. Давыдову истории пугачевского бунта объясняют коллизию:

Вот мой Пугач; при первом взгляде Он виден — плут, казак прямой; В передовом твоём отряде Урядник был бы он лихой³⁰.

Следующий за суриковским эпос М.А. Шолохова даст новую и одновременно вечную картину тектоники русской жизни, роковой неизбежностью кроющей казачью судьбу.

Художник радовался, что его картинами интересуются и понимают их «армяки», осознает (пусть и в причудливой форме) их значение «армия». У него от волнения ссохлось горло, когда государь Александр III разбирал по лицам «Боярыню Морозову». Не всё понимали, находили многочисленные ошибки лишь те (в воспоминаниях современников значительное количество примеров), кто, назвав себя русской интеллигенци-

^[3] Ченцова Г.А. // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1977. С. 283. Далее — Ченцова.

^[4] Ким Е.В. В.И. Суриков в Ростове Великом. Сообщения Ростовского музея. Выпуск XV. Ростов, 2005. С. 376–400. Далее — Ким.

^[5] Кеменов В. Образ Пугачева в творчестве В.И. Сурикова // Искусство. № 3. 1962. С. 53–55. Цитата по Ким.

^[6] Пушкин А.С. — Д.В. Давыдову при посылке истории пугачевского бунта // Пушкин А.С. Т. II. С. 291.

ей, присвоил непосильное право судить и оценивать русскую жизнь и историю. Знаково, что для Струве «казачество» открывается лишь одной, «воровской» стороной, подводящей к теме интеллигенции. Для темы «Суриков и казачество» важна и вторая сторона. Казачество и колеблет (Ермак на Волге, казаки, поддерживающие самозванцев в Смуту XVII века, Феофилакт Межаков, Разин, Пугачев), и создает (воссоздает) национальную государственность (Ермак в Сибири, землепроходцы, атаман (Феофилакт Межаков?), положивший саблю на грамоту галицкого дворянина и силой стоящих за ним казачьих отрядов определивший избрание на царство Михаила Федоровича Романова, и многие иные сюжеты, в том числе современные Струве и до которых Суриков не дожил лишь один год). Сурикову внятна «цветущая сложность» (К.Н. Леонтьев) подобных трагических взаимоотношений, и в своем творчестве он никогда не фальшивит по отношению к их переживанию народным сознанием. Его «авторство» канонично, продолжает традицию. Кстати, многие «ошибки» Сурикова — знаменитая теснота, «несоразмерность» фигуры Меншикова, форма в картинах «как персидский ковер», не должная соответствовать трагедии, — все подобные недоумения окружающих — лишь свидетельство оторванности от начальных ценностей русской культуры (к примеру, если для Репина лубок, икона — варварство, то для Сурикова — первоисточник понимания формы и смысла).

Статья Струве в «Вехах» — ключ для объяснения творчества большинства художников рубежа XIX–XX веков, в основном ощущавших отторжение от современной им государственности и не умевших (или не желавших) видеть в ней исторический смысл. Достаточно воскресить в памяти работы Репина («Какой простор!», 1903; «17 октября 1905 года», 1907; «Черноморская вольница», 1908), отклики В.А. Серова, М.В. Добужинского

и многих других на события 1905 года, перечесть некоторые свидетельства, подобные письму Репина А.П. Ланговому (от 11 января 1905 года) — «Невозможно, чтобы европейски образованный человек искренне стоял за нелепое, потерявшее всякий смысл в нашей сложной жизни самодержавие»³¹, и при этом вспомнить сказанное Суриковым: «Я на Александра Третьего смотрю, как на истинного представителя народа»³², обратить внимание на некоторые поступки Сурикова — от кажущейся чудачеством отсылки фрака князю Щербатову³³ до выхода из Товарищества передвижников — и можно решиться обозначить тему противостояния Сурикова всем формам либерального мироощущения — от анекдотически-бытовых до сущностно-значимых. Отсутствие «холопского» подчинения общим мнениям, отстаивание собственного достоинства даже от мнимых посягательств, особое отношение к монархии (почтение лишь к личности монарха, но не к челяди), чинопроизводству, наградам, к воинской истории, к свободному от интеллигентской рефлексии «противлению злу силой» — всё это «родовые» черты вольного казачьего сословия.

В искусстве Суриков дает образ поведения русского человека в последние, решающие моменты жизни, когда вера, крепкое стояние остаются последними, единственными даже в преддверии гибели. Самодостаточно одинокое творчество Сурикова во многом противостоит «тенденциям» современной ему культуры, обращено к изначальным ценностям русского бытия, сохранявшимся даже в XIX веке прежде всего в «предании» как в особой форме самосознания, во многом

противоположной «книжному» знанию, ценящей прежде всего слитость смысла и переживания в свернувшемся времени. Творчество Сурикова одновременно возникновению «первой фольклорной волны», оказавшей зримо значительное влияние на всю государственно-политическую, социальную внешность пореформенной России³⁴. От современников, создававших «русский стиль», Сурикова отличала сродненность с народной традицией, понимание ее сущностных смыслов, а не только фольклорно-этнографической яркости.

Как от вехи к вехе проходится длинный путь, так от картины к картине пе-

релистывается история жизни великого художника. В его жизни главным было творчество. Мы лишь случайно и мало знаем о фабуле его жизни, он весь растворился в совершенстве своих творений. Скончался Василий Иванович Суриков 6 марта 1916 года, уйдя одновременно со столь им любимой старой Россией. П.П. Кончаловский в письме к брату художника сообщил о последних предсмертных днях: «Но духом был все время крепок, и когда ему хоть немного становилось легче, просил ему рассказывать, и сам вспоминал казаков: «Какие, говорит, были кондовые люди, славно умирали»³⁵.

³¹ И.Е. Репин — А.П. Ланговому, 11 января 1905 года // Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952.

³² Волошин. С. 187.

³³ Ченцова. С. 286.

³⁴ Гавриляченко Е.Э. Фольклорные волны в культуре России и «молодежное фольклорное движение» 1980–2000 гг. Дис. ... канд. культурологии. М., 2008.

³⁵ Произведения Василия Сурикова в Музее-усадьбе художника в Красноярске / Автор текста и составитель Е. Безывестных. Красноярск, 1997. С. 65.

И.Е. РЕПИН — В.И. СУРИКОВ. БЛИЗКИЕ — ДАЛЕКИЕ

При всех неприязнях к культурологии, решаешься, не в силах удержаться от социоантропологических исследовательских соблазнов, на акцентацию зафиксированной в мемуарах и воспоминаниях неявной полемики между И.Е. Репиным и В.И. Суриковым, на корректную конфликтность их взаимоотношений, сущностную для понимания тектонических процессов в жизни и культуре пореформенной России. Процессов, которые можно трактовать как «первое национальное возрождение» в череде волновых переустройств, обозначающих «выбор пути»¹. Цивилизационная изоляция России после унижительного поражения в Крымской войне, инициировавшая «великие реформы», перевела дотоле умеренную полемику западников со славянофилами о возможности особого «русского пути» в реальность кардинальных социокультурных трансформаций, следствием которых явились и «русский стиль», как идеократическая концепция, и одновременное творчество писателей-композиторов-художников — совокупно фиксируемый «русский» вклад в европейский культурный контекст (если пользоваться терминами XIX столетия, то в «европейский концерт») с явно проявленным доминантно консервативным (в контрасте с позитивистским линейным прогрессизмом) обличьем.

Идеологическая перенапряженность времени сфокусировалась на понятии «народ», демонстрируя невозможность его цельного понимания, следствием чего стали разновекторные толкования истории и современности, разнополюсное прогнозирование и проектирование будущего, осознанное формирование институций, на государственном и частно-инициативном уровне реализующих иде-

ократические концепты, примером чему явилось создание государственного Русского музея и частной Третьяковской галереи. Очевидная дезавуация казавшейся ампирно-совершенной «уваровской триады» привела к многочисленным интерпретациям в узко инструментальных целях понятия «народ» в диапазоне от роднических до государственнических концепций, с многочисленными ветвлениями славянофильских и контрастных либерально-прогрессистских идей, почвенничеством, включая и идеализацию «народа-богоносца». Собственно народ, прежде всего крестьянство, мало подозревавший о многочисленно противоречивом исследовательстве-экспериментаторстве, темной мощью смут и революций начала XX столетия сокрушил все формы социальной проектности. История России второй половины XIX — начала XX века, запутанная в обилии теоретических трактовок, более точно «переживается» через современную ей культуру, через неясность дельфийских видений, прозрения, речения редких художников, которым было дано улавливать хтонический гул подспудных сотрясений, облекая темноту пророчеств в зримую, слышимую, читаемую форму. Именно поэтому важным представляется непрерывное толкование наследия гениев этой эпохи, ставших через творчество теми камертонами, по которым настраивается самобытность и са-

модостаточность национальной культуры, проверяется отзывчивость и чуткость следующих поколений к начальным ценностям русской жизни.

Плутарховская традиция усвоения истории через обращение к биографиям конгениальных пар, при кажущейся ныне исчерпанности и подавленности социополитическим и социоэкономическим детерминизмом, впрочем достаточно популярная в XIX веке, сохраняет некую «художественность», естественную при обращении к судьбам живописцев. Если согласиться, что вольтово напряжение пореформенной эпохи заряжено конфликтной разнополюсностью традиционализма (консерватизма) и прогрессизма (либерализма), то достаточно естественными выглядят пары Достоевский — Толстой, Достоевский — Суриков (что отмечали чуткие современники, к примеру М.В. Нестеров)², Толстой — Репин (чему помогает обширная мемуаристика и эпистолярное наследие), Репин — Суриков. Пары-символы удостоверяют мощь влияния времени потрясений на личности и мощь влияния личностей на формование обличья эпохи.

Биографии Репина и Сурикова, сравнимые по близости происхождения, образования, начального становления, фиксируемых влияний (Л.Н. Толстой), выбора творческой социализации (Товарищество передвижников) и последующего охлаждения, свидетельствуют не только жизненную фабулу, но и сущностный конфликт «разделившейся России», конфликт почвенно-консервативного традиционализма и почвенно-революционного либерализма (истоки которого мучительно искали в XIX столетии, находя в «неверном» выборе веры и цивилизацион-

ного пути, в расколе народной цельности в XVII веке, в петровской европеизации).

Решимся утверждать, что парность сравнений изначально предполагает конфликтность не столько бытовую, занимательно анекдотичную, сколько идеократическую, исключаящую однозначности правоты одоления, плодотворящую конфликтность («цветущую сложность» по К.Н. Леонтьеву). Зачином к теме «Суриков — Репин. Близкие — далекие» могут служить слова Репина, откликнувшегося на смерть Сурикова: «Я хотел определить Сурикова как художника. <...> В искусстве, как и в жизни человечества, установились два типа, два течения: эллинское и варварское. И художников по их натурам, также придется разделить на эллинов и варваров.

Эллины со своим искусством представляют гармоничное, цельное, изящное явление. Ритм, красота, спокойное сочетание линий, красок, форм — все вместе, распределенное в меру, с аристократическим вкусом очаровывает нас, и душа наша отдыхает от этой изящной пластики. <...> Другой тип искусства, для краткости, назовем варварским (в смысле понимания древних греков, для которых все, что не входило в область Эллады, считалось варварским).

Разумеется все малокультурные народы были варварами. <...>

У нас представители варварского начала: лубки, иконы и произведения живых, но еще неокультурных сил природного гения. К таковым можно отнести *Перова*, к таковым же, по своей натуре, принадлежит и *Суриков*.

Натура страстная, живая, с глубоким драматизмом: от творил только непосредственно, выливая себя; он не мог подчинить свои силы никакой школе, никаким канонам. И лица, и краски, и линии, пятна, светотени — все в нем было своеобразно, сильно и беспощадно по-варварски.

А искусство он горячо любил, более всего на свете. И послушать, как он рассуждал о нем, — можно было решить,

¹ Гавриляченко Е.Э. Новая фольклорная волна и молодежное фольклорное движение // Науч. альманах «Традиционная культура». М., 2007. № 4. С. 11–22; Гавриляченко Е.Э. Фольклорная волна как индикатор социокультурных процессов в российском обществе // Традиционная народная культура в социокультурном пространстве региона: проблемы сохранения и развития. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Белгород, 2007. С. 69–74.

² Воспоминания М.В. Нестерова / Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Вступит. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн. Составл. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. С. 228 (далее — Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике).

что он эстет аристократ. Он понимал все и глубоко и верно ценил»³.

Помимо выделенных Репиным — «варварство», «иконы», «лубки», «Перов», «Суриков», — для себя отметим проговорки: «аристократизм», «культурность», как важные для дальнейшего ключевого обсуждения сути, природы и родовых черт интеллигенции (имея в виду значимость для обсуждения диагностики П.Б. Струве).

Сосредоточимся на нескольких темах плодотворной конфликтности («цветущей сложности») в диаде Репин — Суриков:

1. Отношение к родовому происхождению (казачество).
2. Отношение к традиционным ценностям (икона, лубок, образ поведения).
3. Толстой. Реальные отношения с Толстым, вскрывающие средоточие полемики.
4. Отношение к монархии, государственности, к личности императора Александра III.
5. Интеллигенция и революция. Понимание, переживание «бунташной» сути России. Неинтеллигентная консервативность большинства художников (в широком значении слова), воспринимаемых как «русские» в мировом культурном контексте и желающих таковыми быть.
6. Отношение к физиологизму в искусстве (И.Е. Репин, В.И. Суриков, Л.Н. Толстой, И.Н. Крамской, В.В. Верещагин). Испытание физиологических пределов воздействия на зрителей.
7. Принципиальное расхождение трактовки связи формы и содержания; отношения к слову-смыслу; к техничности исполнения.

Набор точек бифуркации мог бы быть и иным. Но позволим себе обратиться к обозначенным. Не единожды прозвучало в исследовательских кругах указание на исчерпанность изучения связи творчества Сурикова с казачеством⁴, не говоря уже о неясной, мало кого заинтересовавшей связи с сословием И.Е. Репина. С этим можно было бы легко согла-

ситься, если бы не одна парадоксальная тема, затронутая П.Б. Струве, придающая новые акценты к пониманию начального революционного «русского века».

Осознавая, сколь важны для творчества психофизика и ощущения встроенности в социум, пунктирно обратим внимание на принципиальное подчеркивание Суриковым вольности происхождения, вольности поступков и чувство угнетенности, затравленности, оскорбленности, которое постоянно испытывал сын военного поселенца Репин и изживал всю последующую жизнь через культивирование «интеллигентности», «аристократизма», «культурности»⁵. Основу воспоминаний Сурикова, записанную М. Волошиным, как, впрочем, и другими немногими близкими, составляют события детства, которые старый художник, видимо, любил пересказывать, доводя до притчевого совершенства. Вольные, дерзкие поступки родственников, отстаивавших любые попытки умаления чести, «боевые» инициации малолеток, не единожды грозившие реальной гибелью, закаляли не только тело-дух, но и представления о «достоинстве». Суриков был не прочь демонстрировать «неинтеллигентность». У него никогда не возникало желания поменять сапоги на модные штиблеты; предпочитая казакин, соглашаясь с неизбежностью «сюртука», не признавал «фрак»; любил посмущать кондовостью манер юных знакомых девиц. Последние известные слова великого живописца о казаках: «Какие, говорит, были кондовые люди, славно умирали»⁶.

³ Опубликовано в «Биржевых ведомостях» № 15434 от 11 марта 1916 г.

Воспоминания И.Е. Репина / Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 227–228.

⁴ Алленов М.М. Василий Суриков (альбом). М., 1996. С. 25; Карпова Т.Л. Открытые проблемы изучения творчества В.И. Сурикова // В сб.: В.И. Суриков. Близкое былое. Ред.-составитель Т.Л. Карпова. М.: ГИИ, 2009. С. 184.

⁵ Репин И.Е. Далекое близкое. Л.: «Художник РСФСР», 1986. С. 29–32 (далее — Репин И.Е. Далекое близкое).

⁶ Произведения Василия Сурикова в Музее-усадьбе художника в Красноярске / Автор текста и сост. Е. Безызвестных. Красноярск, 1977. С. 65.

Иное детство у слабого, болезненного, «отмоленного» Репина. Странно искать истоки конфликтности во внутреннем «здоровье», но все же что-то мерещится в воспоминаниях о первой встрече: «Он взглянул на меня так холодно в упор, что я сразу охладел к нему. Я уже тогда написал "Бурлаков", "Воскрешение дочери Иаира", и явно демонстративный взгляд мне, столь известному тогда не только в академическом коридоре, но и дальше его, показался обидным. Но, кажется, он малоинтеллигентен [выдел. авт.], подумал я для успокоения своего любопытства к восходящей новой звезде, и сам не искал с ним знакомства»⁷. К чести Репина в его словах о Сурикове всегда звучит итоговая высокая оценка, но при этом под сурдинку ощущается признание суриковского превосходства, вплоть до охлаждения, кажется наступившего после того, как Репин встал на колени в попытке уговорить войти Сурикова в состав преподавателей реформированного Высшего училища при Императорской Академии художеств⁸. При этом не следует переоценивать репинскую экстравагантность, вполне соответствующую моде времени, со знаковым падением ниц московского городского головы Н.А. Алексеева перед бывшим приказчиком отца, правда, в отличие от Сурикова, удовлетворившегося преклонением и ставшего меценатом.

Оставляя в стороне фабульную занозистость, обратимся к сущностному — отношению к традиционным начальным ценностям русской жизни, культуры, па-

мтяуя о репинском отнесении к варварству «икон» и «лубков» (сразу же всплывает детское суриковское воспоминание о том, что все дома в Бузиме были украшены самыми «лучшими лубками»)⁹. Репина, судя по всему, мало трогала эстетика народной культуры, хотя он часто и непосредственно к ней обращался. Его больше интересовали веяния и номинации европейских салонов. Сурикова, готового поклониться совершенству тележного колеса, народному узорочью, выводившего свой колористический дар из матушкиного умения сложно подобрать «тона» в вышивке гладью¹⁰, с достаточной справедливостью можно отнести к основателям «русского стиля», правда не укладывавшегося в его романтизированные рамки.

У Репина и Сурикова был иконописный опыт. О своей работе в иконописных артелях Ильи Ефимович вспоминал со снисходительным умилением, с удовольствием подчеркивая, что быстро достиг виртуозной мастеровитости и «изящества» письма, вполне позволявших претендовать на первенство среди иконописцев чугуевских окрестностей. Известна история написания иконы Суриковым и совет священника больше этим не заниматься. Важнее, какими глазами взглянул на свое раннее творение состарившийся мастер: «А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь ее видел. Брат говорил: "А ведь икона твоя все у того купца. Поедем смотреть". Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и красными пятнами. Очень хорошо. Ее у купца хотел в красноярский музей купить. Ведь не продал. Говорит: "Вот я ее поновлю, так еще лучше будет". Так меня прямо тоска взяла»¹¹. В этом малом свидетельстве фундаментальное, воспитанное П.П. Чистяковым суриковское убеждение: есть колорит — есть картина, нет колорита — нет картины, а также редкий, подсмотренный у иконописцев прием знаменовать цветовой строй ком-

⁷ Воспоминания И.Е. Репина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 224.

⁸ Воспоминания М.А. Рутченко // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 246–247.

⁹ Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 175.

¹⁰ Воспоминания А.Я. Тепина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 197.

¹¹ Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 179.

позиции «синькой» и «брусникой», примером чему — ряд слегка иллюминированных суриковских эскизов к некоторым основным картинам.

Но все же за этими опять же фабульными сюжетами скрывается нечто большее — отношение к вере, проявившееся уже в работе над большими конкурсными академическими программами¹². Репин не видел смысла в заданной теме. Ему после «Бурлаков» и их успеха открылось понимание сути искусства, исключавшей искреннюю религиозность. Не будем приводить и его резких антицерковных высказываний. Дальнейшие обращения Репина к религиозным сюжетам скорее следует рассматривать в рамках умеренно фрондирующей социальной позиции художника. «Воскрешение дочери Иаира» удалось, выделилось среди других конкурсных холстов¹³ лишь после того, как Репин зримо вспомнил смерть своей любимой сестры Устиньки и всю атмосферу прощания. Иное у Сурикова, неподдельно желавшего отразить порыв мученичества первых веков христианства, горячность веры, правда огорчаясь в старости: «Заданную мне картину "Апостол Павел проповедует Евангелие императору Агриппе" я писал с увлечением, совершенно не замечая того, что и она мне чужая и я ей чужой»¹⁴. Главное в сказанном — *не замечая*. Позднее, в кризис после смерти жены, в «Исцелении слепорожденного» [1888] и последней, итожащей жизнь работе «Благовещение» [1914] он напрямую обращается к Евангелию, желая высказать сущностное и осозная, по крайней мере по отношению к последнему холсту, свое художническое поражение, говоря зятю П.П. Кончаловскому, указывая на отвернутый уголок стоявшего в рулоне «Благовещения»: «Нужно смотреть, Петя, как не надо писать. Картину видно по маленькому куску, хороша она или плоха»¹⁵.

В отношении к вере, возможно, кроется и разность отношений к Толстому, безусловно значимых для обоих художников. Но прежде чем обратиться к триа-

де Репин — Толстой — Суриков, следует отметить, что «иконность» как система видения и формообразования пронизывает структуру всех основных эпических суриковских полотен: «иконостасность» «Стрельцов»; угловые «иконные» сосредоточения смыслов в «Меншикове» и «Морозовой»; лубочный протограф «Боярыни Морозовой»¹⁶ и ее пророчески аскетичный образ, родственный многообразию проповеднических ликов Иоанна Предтечи, вплоть до ивановского; иконно-лубочная структура «Ермака» с мотивом «ратования» хоругвей, ореолом пороховых дымов и карающей, мечущей стрелы выстрелов рукой атамана; парафразы к фигурам смятенных апостолов из многочисленных иконных изводов «Преображения» в «Суворове», склонность к композиционной форме «предстояния».

«Не могу не вспомнить опять, что в то время нас обогревало великое солнце жизни — Лев Толстой. Он часто захаживал то ко мне, то к нему. И я, еще со Смоленского бульвара, завидев издали фигуру Сурикова, идущую навстречу мне, в условленное время — вижу и угадываю: "он был".

– Ах, что он сегодня мне говорил!.. — кричит Василий Иванович. И начинался тут бесконечный обмен всех тех черточек великого творца жизни. Он невзначай бросает их, глядя на работы еще малоопытных художников. Он чувствовал, что сердца их прыгали от счастья, почувяв, как живую, трепещущую частицу

¹² Гавриляченко С.А. Духовные истоки творчества В.И. Сурикова // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 6. Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт. М., 2002. С. 270–280.

¹³ Верещагина А.Г. О конкурсе на золотую медаль первого достоинства // В сб.: Суриков В.И. Близкое былое. Ред.-составитель Т.Л. Карпова. М.: ГИИ, 2009. С. 29.

¹⁴ Воспоминания С. Глаголя // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 213.

¹⁵ Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 288.

¹⁶ Иткина Е.И. Старообрядческая картинка как неизвестный прототип композиции картины В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» // В сб.: Суриков В.И. Близкое былое. Ред.-составитель Т.Л. Карпова. М.: ГИИ, 2009. С. 80–87.

их единственных наблюдений проникательного знатока жизни, и это располагало не скупиться»¹⁷. Оставляя в стороне, видимо, не свойственное Сурикову «ах!» и не отредактированную К.И. Чуковским репинскую восторженную глоссолалию, попытаемся реконструировать, что лежит между несомненным желанием общения с «великим старцем», искус которого испытали многие современники, и поступком Сурикова, сохранившимся в свидетельстве И.Э. Грабаря: «Он вам никогда не рассказывал, как он Толстого из дому выгнал? А очень характерно для него. Жена его помирала в то время. А Толстой повадился к ним каждый день ходить, с ней о душе разговоры вел, о смерти. Так напугает ее, что она после целый день плачет и просит: "Не пускай ты этого старика пугать меня". Так Вас. Ив. в следующий раз, как пришел Толстой, вверху лестницы на него: "Пошел вон, злой старик! Чтобы тут больше духу твоего не было!" Это Льва Толстого-то... Так из дома выгнал»¹⁸. Возможно, Сурикова, создавшего культ наблюденности, утверждавшего, что если бы писал ад, то в нем бы сам сидел¹⁹, насторожило и раздражило ежедневное «этюдирование» Толстым расставания души с телом. Да и беседовал он со Львом Николаевичем, в отличие от жаждавшего откровений и поучений Репина, зачастую о точно подмеченном. К примеру, Суриков фиксирует: «Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливали? Там у одного, когда в яму свалили, плечо зашевелилось. Я его спрашиваю: "Вы это видели, Лев Николаевич?"

Говорит: "По рассказам". Только, я думаю, видел: не такой человек был. Это он скрывал. Наверное, видел»²⁰.

Суриков не склонен был принимать настоятельные советы искренне желавших (Поленов, Толстой, Репин) придать его творчеству «злободневность». Он мог испытывать свою убежденность, идя одиноким путем, или прислушиваться к знатокам, в частности к консультациям И.Е. Забелина. По предельно кратким свидетельствам об общении Сурикова и пространным — Репина с Толстым, учитывая известный толстовский искажающий парафраз цитаты о патриотизме, можно решиться утверждать, что Репин, как и большинство «прогрессивных» современников, модернизировал историю, видя в исторической живописи обилие остросоциальных, фрондирующих контекстов и подтекстов. Не склонный к аллюзиям, Суриков писал непрерывную «народную» историю, историю, свободную от рефлексии, историю, как вечно «античную» драму русского бытия. Объясняя «Переход Суворова через Альпы», Суриков отмечает: «Но главное в картине — движение. Храбрость беззаветная — покорные слову полководца, идут. Толстой очень против был»²¹. Против были многие, даже близкие А.С. Пушкину современники после того, как появились «Бородинская годовщина» (1831) и «Клеветникам России» (1831). Видимо, Суриков, как и Пушкин, не страдал интеллигентской «странной любовью» к отчизне. Краткие свидетельства искрами, лишь на мгновение и фрагментарно позволяют прояснить темноту реконструируемого. В заключение лишь обозначенной темы, позволительно привести бесхитростное свидетельство Г.А. Ченцовой: «Не принимая философии Толстого, Суриков любил его романы»²². Толстой, Репин и родственные им по духу деятели прогрессистской культуры торили дорогу «новому», не боясь накликать бурю. Иное ведал и воплощал погрузившийся в историзм неизбывной русской судьбы, ища и найдя

¹⁷ Воспоминания И.Е. Репина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 225.

¹⁸ Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 189–190.

¹⁹ Там же. С. 189.

²⁰ Там же. С. 177.

²¹ Там же. С. 188.

²² Воспоминания Г.А. Ченцовой // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 278.

ключ к ее пониманию в «бунташности», Суриков.

Кратко следует остановиться на отношении двух художников к монархии и государственности, ограничившись параллельным цитированием.

Репин: «Невозможно, чтобы европейски образованный человек искренне стоял за нелепое, потерявшее всякий смысл в нашей сложной жизни самодержавие»²³.

Суриков: «Я на Александра III смотрю, как на истинного представителя народа. <…> Грандиозное что-то в нем было»²⁴.

Воспоминания К.И. Чуковского сохранили первую реакцию Репина на монумент Александру III работы Паоло Трубецкого: «Репин присутствовал на торжественном открытии этого памятника и в ту минуту, как увидел его, закричал:

— Верно! Верно! Толстозадый солдафон! Тут он весь, тут и все его царствование»²⁵.

Суриков, не соглашаясь с трактовкой образа императора в московском памятнике А.М. Опекушина, также подмечает «солдафонское», только с обратным знаком, помня коронационное торжество и как возвышающийся над всеми могучий государь откидывал каблуками мантию. Зоркий взгляд зафиксировал, что сапоги были не опекушинские, не солдатские²⁶. В качестве наблюдения над нравами, позволительно отметить, что Суриков и рубля не заработал на дворцовых паркетах, в отличие от Репина, многожды писавшего представителей царствующей династии, вплоть до образцово-эталонного портрета Николая II, подлежавшего тиражированию.

Несомненный, особый интерес представляет, как наиболее чуткие художники предчувствовали надвигающийся катастрофический век. Позволительно воспользоваться статьей Струве, ключевой в сборнике «Вехи» (1909), не предугадавшей, но диагностировавшей причины общественной революционной перевозбужденности. Собственно, выделим два

фрагмента, имеющих отношение к нашей теме. Определяя казачество как природную «воровскую» антигосударственную силу, основной источник периодических «смут», фиксируя, что с «поражением «пугачевщины» народные массы в своей борьбе остаются *одиноки*, пока место казачества не занимает другая сила. После того как казачество в роли революционного фактора сходит на нет, в русской жизни зреет новый элемент, который — как ни мало похож он на казачество в социальном и бытовом отношении — в политическом смысле приходит ему на смену, является его историческим преемником. Этот элемент — интеллигенция. <…> В облике интеллигенции, как идейно политической силы в русском историческом развитии, можно различать постоянный элемент, как бы твердую *форму*. <…> Идейной формой русской интеллигенции является ее *отщепенство*, ее отчуждение от государства и враждебность ему. <…> Для интеллигентского отщепенства характерны не только его противогосударственный характер, но и его безрелигиозность. Отрицая государство, борясь с ним, интеллигенция отвергает его мистику не во имя какого-нибудь другого мистического или религиозного начала, а во имя начала рационального и эмпирического»²⁷.

Суриков в разгар первой революции пишет, выставляет, затем вплоть до 1910 года мучительно переделывает «Степана Разина» (1906–1910), задумывает «Пугачева», эскизирует «Красноярский

бунт». Он по-пушкински, через себя (автопортретность Разина) переживает «русский бунт бессмысленный и беспощадный», видит его место в вечной череде потрясений, проживаемых, «играемых» через народную историко-разбойную песню, через предание²⁸. Современники восприняли суриковское полотно как «злободневное», как один из «буревестников» для «жаждущих бури». Репин буквально через год выставляет «Черноморскую вольницу» (1908) (не смущаясь сравнением, в отличие от Сурикова как-то обронившего, что отказался от Грозного, так как его уже Репин написал)²⁹. Раньше появляются «Какой простор» (1903), позднее — программная картина «17 октября 1905 г.» (1907).

Подчеркнем еще одно различие: Суриков, связав себя с «Союзом русских художников», акцентирует, что с молодежью его роднит «краска», меняет многое в своей колористике и орнаментальности, упорно работает над формой, как единственной возможностью переживания смыслов. В сравнении с «Разиным» названные холсты Репина аффектированно декларативны и странным образом (ведь художник в них, видимо, не склонен к гротеску, шаржированию и окарикатуриванию персонажей) дают коллективный портрет либеральной перевозбужденной интеллигенции. «Акт 17 октября подействовал "отпьяняюще" на интеллигенцию Она вообразила себя хозяином исторической сцены»³⁰. Если применить диагностику Струве к деятелям культуры и искусства начала

XX века, то, несомненно, большинство окажутся интеллигентами. Пытаясь сократить цитирование, все же не удержимся: «Замечательно, что наша национальная литература остается областью, которую интеллигенция не может захватить. Великие писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Чехов не носят интеллигентского лика»³¹. Можно спорить о персоналиях, перетягивая в тот или иной «стан» (чем часто грешит «партийное» литературоведение), жалеть об очевидном упоминании корневого Н.С. Лескова, но, учитывая первичность высказываний Струве, при всех последующих изощренных интерпретациях, предлагаешь применить их к фрагментарным, ниже зафиксированным сюжетам в диаде Суриков — Репин.

Суриков пишет вечность, предстояние перед ней. Репина влечет сиюминутность. Репин виртуоз, Суриков мучительно творит форму (не случайно Репин считал возможным подтянуть Сурикова в «нетвердом» рисунке, для чего организовал знаменитые «среды», привлекавшие многих, но не Сурикова)³². Мало что зная о том, как писал Суриков, находим редкое свидетельство во внешне стороннем сюжете из воспоминаний Н.Б. Северовой о первом посещении его съемной квартиры-мастерской. Она описывает «холодную квартирушку и <…> пустые комнаты, в которых, бывало: сундук, два сломанных стула, вечно с продырявленными соломенными местами для сиденья, и валяющаяся на полу палитра, маленькая, весьма скупо замаранная масляными красками, тут же валявшимися в тощих тубиках. <…> Тоска до злобы сжимает мое сердце. Как же тогда другим, заурядным людям жить? <…> Человек в такой обстановке кажется жалок.

— А вот и мастерская моя. Пожалуйста, войдите.

Узкая небольшая комната… Железная кровать, гитара на гвозде. Не то писарь, не то денщик живет»³³. К чести

^[23] И.Е. Репин — А.П. Ланговому, 11 января 1905 г. // Ляковская О.А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1982. С. 398 (далее — Ляковская О.А. Илья Ефимович Репин).

^[24] Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 187.

^[25] Ляковская О.А. Илья Ефимович Репин. С. 403.

^[26] Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 187.

^[27] Струве П.Б. Интеллигенция и революция // Вехи. Из глубины. М.: Правда, 1991. С. 152–154 (далее — Струве П.Б. Интеллигенция и революция).

^[28] Гавриляченко С.А. Образ русского разбойника в творчестве В.И. Сурикова. М.: ГИИ — ГТГ, 2009. С. 120–137.

^[29] Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 184.

^[30] Струве П.Б. Интеллигенция и революция. С. 158.

^[31] Там же. С. 156.

^[32] Репин И.Е. Далекое близкое. С. 225–226.

^[33] Воспоминания Н.Б. Северовой // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 269.

изящной дамы, привыкшей к репинской, почти буржуазной достаточности, роскошествам ателье знаменитых современников, ее мнение изменилось, когда открылся заветный сундук, хранивший вперемежку древние парчовые ткани, узорчатые платы и, главное, снятые, не обрамленные этюды. В этой бытовой зарисовке скрыто редкое свидетельство о суриковской технике и приемах письма. Еще раз подчеркнем, Суриков не склонен к маэстрии (вспомним палитры в автопортретах И.Е. Репина, Ф.А. Малявина, А. Цорна), используя качественные краски, он, видимо, бережливо лишь трогал на палитре камертоны, не скупясь на предельную корпусность, нагруженность красочного слоя уже на холсте, что приводило к повышению цветности, доминирующей над валерностью, усиливало орнаментальность, «ковровость» монументализированных картин, приводило в моделировке к подчинению тона «цветовому рельефу» с его последовательной сложно нюансированной тепло-холодной послойностью.

Чуткость «духу времени», отразившаяся в формальных исканиях, позволяют исследователям связывать суриковское творчество не с групповыми течениями, а направлениями — «русским стилем», стилем модерн, подчеркивая при этом одинокость его пути³⁴. Репин с момента своего блистательного появления в русском искусстве принципиально не изменяется, несмотря на обильное экспериментаторство, обычно находящее аналоги в тогдашнем европейском мейнстриме. Различны позиции двух мастеров и по отношению к «внезапно» вышедшему на авансцену авангарду. Репин просто, часто справедливо, издевается над эксцессами, Суриков же видит формообразующие первопричины и возможность их проявления.

Во второй половине XIX века доминирующий мировоззренческий позитивизм породил разнообразные формы исследования-экспериментаторства

(«лягушки Базарова») над крайними пределами физиологизма. Очевидно Репина, Верещагина влекут «кровавые», модные в европейском искусстве сюжеты. Крамской портретирует жену у гроба скончавшегося сына. Примеры можно множить. Тем удивительнее суриковская однозначность: «кто видел казнь, тот ее не нарисует»³⁵. Любимая его притча, как по совету Репина пририсовал двух повешенных в «Стрельцах», а вошедшая нянька в обморок грохнулась. Суриков мастерски мифологизировал поучительность сюжетов-воспоминаний. Точнее, диалог с П.М. Третьяковым и его продолжение: «"Что вы, картину всю испортить хотите?" Да чтобы я, говорю, так свою душу продал!.. Да разве так можно? Вон у Репина в "Иоанне Грозном" сгусток крови, черный, липкий... Разве так бывает? Ведь это он только для страха. Она ведь широкой струей течет — алой, светлой. Это только через час она так застыть может»³⁶. Эти слова — редкий пример суриковской полемики с окружающим искусством, и выбран для нее единственный сопоставимо равный — Репин. «Вот посмотрите на этот этюд, — говорил он, показывая голову девушки с сильным скуластым лицом, — вот царевна Софья какой должна 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...»³⁷. Странно, Суриков, более кого-либо стремившийся к точности, упрекает Репина за достоверную некрасивость исторической царевны Софьи и найденную в реальности натуру — В.С. Серову и других

не очень красивых, вплоть до «толстой кухарки». В этой парадоксальности скрыт один из заветов Сурикова: «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»³⁸. «Дух времени», «мистика» государства и его истории, народное предание — вот основа суриковского творчества в отличие от мгновенных репинских рефлексий на социодинамику.

Для понимания репинского историзма достаточно краткого знания фабулы событий и нарративного опыта. Для проникновения в суть суриковской эпики приходится реконструировать связи со словом-смыслом, чему он изредка давал подсказки. «Стрельцы» — над площадью стоит стон и рыдание, «подобные шуму вод многих»; «Меншиков» — покаянный канон; «Боярыня Морозова» — «персты твои тонкостны и очи молниеносны. Кидаешься ты на врагов как лев»³⁹; «Ермак» — строки Кунгурской летописи, народные историческое песни, зафиксированные уже в сборнике Кирши Данилова; «Суворов» — «покорные слову полководца идут» — обращают к языковой яркости «Науки побеждать»; в «Разине» звучит раз-

бойная казачья песня, возможно, «Шумка» («Не шуми, мати зеленая дубрава»). Сурикову внятна иерархия слова, хранящего суть национального, зафиксированная адмиралом А.С. Шишковым в триаде литургия — историческое предание — народное слово. Именно через эту иерархию многое открывается в смыслообразности суриковского переживания и проживания родовой истории, «такой, какой нам Бог ее дал»⁴⁰, без модернизации и мечтаний о прогрессивных изменениях.

Из вольно-неполного набора приведенных примеров и их возможных интерпретаций решимся на вывод — русская культура второй половины XIX — начала XX столетия, не скудная на таланты, выделила Репина и Сурикова, ощущая их творчество как максимально всестороннее, мощное проникновение в суть и дух времени, позволяющее прочувствовать связи и разрывы с предшествующими традициями, увидеть кристаллизацию «национального» и стремление войти в мировой культурный контекст. Репин и Суриков — имена-камертоны, олицетворяющие мучительную раздвоенность русского сознания в постоянных колебаниях между «особым» и «общецивилизационными» путями развития.

³⁴ Нестерова Е.В. Картина В.И. Сурикова «Переход через Альпы» // В сб.: В.И. Суриков. Близкое былое / ред.-сост. Т.Л. Карпова. М.: ГИИ, 2009. С. 148–155; Голынец С.В. Суриков и неорусский стиль // Там же. С. 172–177.

³⁵ Воспоминания А.Я. Тепина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 201.

³⁶ Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 183–184.

³⁷ Там же. С. 188.

³⁸ Воспоминания М. Волошина // Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 183–184.

³⁹ Там же. С. 185.

⁴⁰ Из письма А.С. Пушкина — П.Я. Чаадаеву 19 октября 1836 г.) // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. М.: Правда, 1981. Т. X. С. 218–219, 336–337.

На стр. 66
В.И. Суриков
Покорение Сибири Ермаком. 1895
Фрагмент
© Государственный Русский музей

ООО «Издательство СканРус»
www.scanrusbook.ru
mikhail@scanrusbook.ru
ул. Ильинка, д. 4, Гостиный Двор
+7 (910) 001-14-19

ISBN 978-5-4350-0147-1



Гавриляченко
Сергей Александрович
Народный художник РФ.
Член-корреспондент РАХ.
Профессор, преподает
в МГАХИ им. В.И. Сурикова
и во ВГУКе
им. С.А. Герасимова.
Лауреат премии Ленинского
комсомола, лауреат премии
города Москвы в области
литературы и искусства



Оссовский
Сергей Петрович
Действительный член
Российской академии
художеств, член Президиума.
Заслуженный деятель
искусств РФ.
Руководитель персональной
мастерской современного
искусства в МГАХИ
им. В.И. Сурикова



Воронова
Ксения Александровна
Член-корреспондент
Российской академии
художеств.
Старший преподаватель
МГАХИ им. В.И. Сурикова,
декан факультета ДПО МГАХИ
им. В.И. Сурикова



Горячкин
Михаил Александрович
Старший преподаватель
МГАХИ им. В.И. Сурикова