



В.И. Суриков. Автопортрет. 1879. Холст, масло. 21,8x17,5.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

ВАСИЛИЙ СУРИКОВ

«ХУДОЖНИК ВНЕ ВСЯКИХ НАПРАВЛЕНИЙ»

Галина Чурак

В протоколе общего собрания членов Товарищества передвижных художественных выставок 27 февраля 1881 года, за два дня до открытия 9-й передвижной в Петербурге, записано: «Рассматривая состав выставки и найдя в числе экспонентов такие произведения как “Казнь стрельцов” молодого художника В.И. Сурикова... решили предложить... [Сурикову] звание и права члена Товарищества передвижных художественных выставок»¹. В тот же день И.Е. Репин сообщил П.М. Третьякову: «Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех. Все в один голос высказали готовность дать ей самое лучшее место; у всех написано на лицах, что она – наша гордость на этой выставке. <...> Могучая картина»². Это был первый отклик и оценка работы Сурикова. Действительно, картиной «Утро стрелецкой казни» молодой, ему только что исполнилось 33 года, выпускник Академии художеств, уроженец Сибири, не раскачиваясь и не примериваясь, «как гром грянул этим произведением»³.

Именно таким, решительным и даже дерзким, с ярко выраженной самостоятельностью предстает художник на «Автопортрете», написанном тремя годами ранее. На 9-й передвижной выставке «Стрельцы» Сурикова соседствовали с историческим полотном В.М. Васнецова «Бой скифов со славянами» (ГРМ), его же картиной-сказкой «Аленушка», пейзажами И.И. Шишкина, А.К. Саврасова и привлечшим особое, даже шумное внимание и вызвавшим горячее обсуждение портретом М.П. Мусоргского работы И.Е. Репина. «Стрельцы» Сурикова не потерялись среди произведений, определивших на десятилетия основное направление отечественного изобразительного искусства. На многие годы с этого момента творческая жизнь Сурикова была тесно связана с передвижниками. Его имя и работы стали одним из самых значимых художественных явлений в истории Товарищества. На традиционной групповой фотографии участников выставки 1881 года Суриков впервые оказался в тесном передвижническом сообществе. Между двумя пейзажистами – художавым Е.Е. Волковым и могучим И.И. Шишкиным – он обращает на себя внимание шапкой густых темных

волос, стриженных «в скобку», и кряжистой фигурой. «В наружности его – простой, народной, но не простонародной и не крестьянской, чувствовалась закалка плотная, крутая. Скван он был крепко – по-северному, по-казацки. Лоб широкий, небольшой, скошенный одним ударом, нос короткий, сильный, словно стесанный»⁴ – так, выбирая неординарные эпитеты и сравнения, описывает внешность Сурикова Максимилиан Волошин, знавший художника несколько позднее, но главная характеристика его личности и в зрелые годы оставалась той же беспримесно цельной, что и в молодости. «Такие цельные натуры, как Суриков, крайне редки и даже для нас удивительны», – оценивал его уже в 1890-е годы В.М. Васнецов⁵. С передвижниками складывались не только формальные отношения, скрепленные уставом объединения.

В Москве, куда Суриков переехал после окончания Академии художеств в 1877 году, сложилось содружество мастеров – В.М. Васнецова, В.Д. Поленова, И.Е. Репина, составивших круг наиболее близких товарищей, с которыми он делился своими замыслами, показывал им все стадии работы над «Стрельцами» и даже поначалу последовал совету импульсивного Репина «повесить» одного-двух стрельцов на пустующих виселицах. Однако затем понял: это не его ход. Суриков всегда оставался самостоятельным в своих решениях.

Центром московской художественной колонии стали дом С.И. Мамонтова и его подмосковное Абрамцево. В зимнюю пору наиболее часто сходились в особняке «неумного Саввы». Летом Суриков изредка приезжал в Абрамцево, впитывая особую атмосферу содружества. В лето 1885 года Васнецов уговаривал Сурикова присоединиться к нему для совместной работы в Киеве, во Владимирском соборе. Не желая связывать себя никакими обязательствами, Суриков не принял этого предложения. Каждый его шаг в творчестве отмечен особой ответственностью и безупречной честностью перед своими созданиями.

Еще один московский дом, владельцем которого был близок художник, – дом Третьяковых, куда он приходил, чтобы вместе с Павлом Михайловичем пройти по картинной галерее; гостил Суриков

и в Куракине, на летней даче Третьяковых. Оба дома были тесно связаны с мастерами, создававшими в те годы содержательную суть передвижничества.

Цельность натуры Сурикова более всего выражалась в его произведениях, никого не оставлявших равнодушным, вызывавших обильную волну критики. Начало положила картина «Утро стрелецкой казни». Тогда имя художника было новым для рецензентов, и они почти единодушно отмечали «необычность могучего таланта», его «оригинальность», в аналитических статьях признавали, что «после Сурикова работы Неврева (они тоже экспонировались на этой выставке. – Г.Ч.) в историческом роде кажутся бледными, раскрашенными безвкусно литографиями»⁶. Даже в конце 1880-х годов предлагались рецепты, как правильно писать произведения из русского прошлого. Витязи, гусяры, сокольничьи, рынды, бояре, красавицы в кокошниках должны были по-прежнему волновать воображение и возбуждать интерес публики к отечественной истории; подобные театрализованные сцены еще долго появлялись на академических выставках. Драматические сюжеты Сурикова выпадали из этого ряда. Неслучайно после окончания Академии художеств он ни разу не экспонировал свои картины в ее стенах.

Закованные в колоды и цепи стрельцы в сопровождении матерей, жен и детей свезены на Красную площадь. О противостоянии бунтарей и молодого Петра много писали в прессе еще при Сурикове. И тогда же интересовались: на чьей стороне сам художник, кому он симпатизирует – непокорной массе стрельцов или преобразователю Петру? Художнику ставилась в вину неясность его позиции. Сходное безнадежное противостояние никогда не могущих прийти к согласию сторон Суриков видел в большом полотне В.Г. Перова «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1881, ГТГ)⁷. Он знал эту накаленную страстями картину по коллекции Третьякова, ценил в ней, в отличие от постановочно-описательных исторических работ, подлинную правду истории и беспощадность ее движения, но Сурикову был чужд суховато-жесткий язык живописи произведения. Художник понимал и другой полный нравственно-го страдания диалог – в картине «Петр I



допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, ГТГ) с неразрешимым вопросом: кто прав из героев Николая Ге? Ведь автор приглашает и зрителя размышлять над вечными проблемами: кто виноват и в чем истина? Герои и других картин Сурикова, воплощавшие в себе драматическую историю России, в той или иной форме будут задавать эти вопросы.

К моменту появления картины Сурикова Василий Перов, один из основателей Товарищества, у которого взаимоотношения с объединением передвижников не всегда были простыми, вышел из него. С Николаем Ге Суриков встречался на многих передвижных. Творческие проявления их индивидуальностей различны. Но глубокие сходства героев полотен обоих жи-

вописцев найдут неожиданные внутренние соприкосновения. То же можно сказать о многих единомышленниках Сурикова по Товариществу. При внутренней идеологической близости ядра передвижников творческие проявления каждого были очень разными. Несомненно, Суриков занимает сугубо индивидуальное место не только в передвижничестве, но в целом в русской и прежде всего – в исторической живописи. Художником «вне всяких направлений и кружков» назвал его Александр Бенуа задолго до окончания творческого пути мастера. Тем не менее, «вслушиваясь» в приглушенно звучащий хор стрелецких голосов, жен и детей, мы одновременно слышим и звучание суриковско-го соучастия в их судьбах, его сострадания

В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Холст, масло. 218x379. Государственная Третьяковская галерея. Москва

и его сочувствия. Тема сострадания человеческому горю столь близка сущностному содержанию передвижничества, что именно это составляло силу жизненной правды их произведений и спланивало творческое многоголосие Товарищества. Ведь в позе, движении преображенца, поддерживающего стрелца, которого он же ведет на казнь, прочитывается та нота жалости к несчастным и страдающим, что из века в век живет в народной среде. Две эти фигуры вобрали в себя печаль, боль и слезы, внеся

в большое полотно лирическую ноту. Она наряду с трагедией отчетливо будет звучать и в других созданиях художника.

1880-е годы, когда Суриков так определенно занял свое место среди передвижников, являлись наиболее успешной порой их истории. Именно тогда содержательный характер передвижных выставок определяли обращенные к «животрепещущей жизни» картины И.Е. Репина, национальную фольклорную тему заявляли полотна В.М. Васнецова, у В.Д. Поленова русский пейзаж соединился с европейским интересом к пленэрности. В эти же годы с захватывающим интересом ожидали на выставках ТПХВ неординарные, новаторские пейзажи Куинджи. Старший из передвижников Николай Ге стремился к разрешению глубинных философско-этических проблем в своих произведениях. Именно в недрах передвижничества не только утверждалась реалистическая традиция в лучших ее проявлениях, но и вырабатывались новые формы взаимоотношений художника и реальности. На пути этих поисков Суриков был обращен к постижению специфики русского характера, его проявлению в прошлом и осмыслению глубинных событий отечественной истории, сдвигающих тектонические пласты народной жизни.

Даже в «семейной» драме Александра Даниловича Меншикова прочитываются события большой русской истории. Через два года после «Стрельцов» Суриков представил зрителям на 11-й передвижной 1883 года картину «Меншиков в Березове». Крушение личной судьбы графа, князя Священной Римской империи, генералиссимуса, «полудержавного властелина» гениально соединено художником с общеисторическим российским контекстом эпохи реформ, послепетровских заговоров, разрушения частных жизней и несбывшихся надежд. Далеко не каждый из современников Сурикова мог ощутить силу этой, по словам Нестерова, наиболее «шекспировской драмы по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим»⁸.

Появление картины, как и первой, «Утро стрелецкой казни», вызвало разногласия. Одни толковали ее как сентиментально-семейное событие, другие относили Сурикова к группе «отщепенцев-художников», таких как Ярошенко, Репин,

у которых «тенденция возвышается до степени общественного скандала»⁹, имея в виду «Крестный ход в Курской губернии». Именно это полотно Репина явилось главной мишенью критиков 11-й передвижной. Если сюжет картины Сурикова не вызывал нареканий в критических обзорах, то ее живописное и техническое исполнение представляли для их авторов «истинный курьез». Художника упрекали в неграмотной композиции, отсутствии перспективы, приблизительности рисунка, сумрачности красок, к которым «словно подмешана сажа». Рецензенты часто сходились на том, что если бы на выставке не было картин К. Маковского, А. Харламова (оба художника экспонировали женские и детские «головки»), исторической картины М.П. Клодта «Марина Мнишек с отцом под стражей», итальянских пейзажей Ф. Бронникова, то разве публика пошла бы смотреть передвижников – Репина, Сурикова, Ярошенко?

Умный и проницательный Крамской говорил Сурикову, что картина его «или... гениальна, или он с ней еще недостаточно освоился. Она его и восхищает и оскорбляет своей... безграмотностью – ведь если ваш Меншиков встанет, то он пробьет головой потолок»¹⁰. Глубоко чтимый Суриковым П.П. Чистяков писал своему бывшему любимому ученику: «Не пренебрегайте перспективой комнаты, выправьте, насколько это для Вас возможно»¹¹.

Один из наиболее частых упреков в адрес суриковских картин – неточность рисунка. Зритель ожидал увидеть отточенный рисунок, условные красочные «созвучия», но «дерзость» суриковской живописи и «неправильность» формы никак не укладывались в привычные лекала академических канонов. В каждой из своих исторических композиций Суриков шел не от рисунка, а от формы, ее пластики, ощущая целостность ее существования в пространстве.

Одна из особенностей Сурикова – художника, творца – заключалась в том, что он не писал ни больших или малых картин, ни портретов на заказ, а работал лишь над тем, что требовали его художественная фантазия, его вдохновение. И это объясняет, почему суриковские произведения экспонировались далеко не на всех передвижных. Мастер годами «вынаши-

вал» свои картины. Появление каждого нового полотна становилось событием передвижной выставки с участием Сурикова. И хотя картины ритмично следовали одна за другой, но замыслы их и образы часто рождались внутри предшествующих работ. Заканчивая «Утро стрелецкой казни», художник уже думал о «Боярыне Морозовой». Первый эскиз к ней исполнен в 1881 году. Собранный и внешне сдержанный, имевший драгоценный талант глубокого сосредоточения на работе, Суриков не отвлекался на новые, жившие в воображении замыслы, пока не завершал окончательно предыдущую картину.

«Боярыня Морозова» появилась на 15-й юбилейной выставке Товарищества в 1887 году.

Восьмидесятые годы – это героическая пора в истории ТПХВ. Каждую выставку с нетерпением ждали зрители, художники и критики. Как разноречивы были мнения современников! Передвижная всякий раз поражала чем-то новым. «Боярыня Морозова» делила интерес к себе с большим по размеру полотном В.Д. Поленова «Христос и грешница» (1888, ГРМ). В этих картинах выразились два разных взгляда художников на мир, различные концепции проявления главной сути человека. Материально ощутимый образ исторической трагедии у Сурикова и философско-нравственная дилемма у Поленова. Каждый из мастеров по-своему стремился постичь основные тайны мироздания и личности человека. На этой же выставке Репин в портрете В.М. Гаршина (Метрополитен музей, Нью-Йорк) погружался в глубины психологического состояния одного из самых нравственных и совестливых русских писателей, а И.М. Прянишников показывал «Спасов день на Севере», несколько запоздало продолжая традицию «хоровых» картин



В.И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Холст, масло. 169x204. Государственная Третьяковская галерея. Москва



В.И. Суриков. *Покорение Сибири Ермаком*. 1895. Холст, масло. 285x599.
© Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

1870-х годов. Важно и то, что в экспозицию впервые были включены произведения молодых художников – С.В. Иванова, И.С. Остроухова, А.М. Васнецова, К.К. Первухина¹². Внутри этого десятилетия словно собиралось все лучшее, чем вошли передвижники в отечественное искусство, но в недрах объединения уже раздавались иные голоса. Полотна Сурикова оказались на этом перекрестье. «Боярыню Морозову» также можно отнести к «хоровым» картинам¹³. Но она несла в себе не только новые выразительные, но и новые изобразительные качества. Народная драма с отчаянием, верой, надеждой разворачивается на большом полотне. Как и прежние произведения, картина являет полное единство глубокого драматического содержания и красоты живописи, ее расточительной щедрости.

Первое место на выставке критики отдавали картине Поленова «Христос и грешница», а о работе Сурикова писали как бы между прочим: «Другая, тоже большая историческая картина Сурикова “Боярыня Морозова”, хотя и собирает перед собою немало публики, но вызывает весьма разнообразные суждения»¹⁴. Разброс мнений, кажется, не имел границ, но наиболее решительная критика сводилась к осуждению реализма картины без малейшей идеализации толпы и главной героини – Морозовой. Отказывали Сурикову и в историчности произведения, ставя в вину слишком современный облик московской толпы. Если сменить старинные одежды московского люда XVII века на костюмы XIX столетия, то, по мнению критиков, зритель узнал бы городскую толпу сегодняшних улиц и рынков. Да, художник находил своих героев в странниках под Абрамцевом, ему позировали старообрядки на Рогожской заставе, он увидел стрелецкого бунтаря на Ваганьковском кладбище и говорил, что и в его родне в Красноярске было немало таких же «сарафаниц». Но творческой волей Сурикова на холсте происходило чудо преображения обыденного, примелькавшегося. При разности чувств каждого персонажа все вместе они воссоздают не единичное событие ушед-

шего прошлого, но целую эпоху. Так же как «Стрельцов», затем «Меншикова» и «Боярыню Морозову» крепко хулили за тесноту, отсутствие воздуха, неточность рисунка. Подобные упреки Сурикову стали общим местом критических отзывов. «Уплотнение», сознательное «сжимание» перспективы – продуманный композиционный ход мастера. Он стремился уйти от иллюзорности в передаче пространства. В «Боярыне Морозовой» этот прием соединяется еще с одной художественной задачей: передать общую красоту полотна, его декоративность, или, как определял это качество Александр Бенуа, «ковровость» картины, приближающейся к гобелену. Суриков предвосхищает принципы, которыми будут руководствоваться живописцы следующего поколения, многое воспринявшие из опыта замечательного мастера.

«Боярыня Морозова» завершила своеобразный триптих Сурикова 1880-х годов. На смену этой художественной эпохе шла другая. Колористический полифонизм «Морозовой», вобравший в себя красочное «мешаво» холодной палитры русской зимы, сменяется единым цветовым потоком и «суровым», «густым» звучанием живописи в самой значительной картине

1890-х – «Покорение Сибири Ермаком». Грандиозные по масштабности полотна мастера наступивших двух десятилетий обретают новые художественные качества. Как и предшествующие работы, «Покорение Сибири Ермаком» далеко не всеми было признано выдающимся произведением. Здесь вновь проявилась та индивидуальная особенность, что не принимала критика в великом триптихе Сурикова: некорректность рисунка, живописной пластики, колорита. Нагромождение людей, лодок, лошадей, оружия, когда все смешалось в одну сплошную массу, – это стало реальным воплощением детских воспоминаний и всегда живших в нем почти осязаемых ощущений о юношеских боях «красноярских Фермопил». Репин, у которого детские воспоминания также рождали картинные образы, стремившиеся к воссозданию на холстах, убедительно выразил свое восприятие суриковского полотна: «Впечатление от картины так могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка. Все это уходит как никчемное, и зритель ошеломлен этой невидальщиной. Воображение его потрясено, и чем дальше, тем подвижнее становится живая каша существ, давящих друг друга»¹⁵.



В.И. Суриков. *Боярыня Морозова*. 1887. Холст, масло. 304x587,5.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Активная, даже брутальная, фактурность живописного мазка заставляет вспомнить восхищение Сурикова от «вспаханных и пробороженных» холстов Тинторетто. Значимость рисунка уходит на второй план: колышущаяся масса людей заполняет весь холст, и он словно начинает «дышать» их напряжением, и в живописной ткани картины проявляется свойство, которое художник определял как «могота формы». В этом Суриков близок к Н.Н. Ге, с его идеей «живой формы», и ученику П.П. Чистякову из следующего за Суриковым поколения – М.А. Врубелю, исповедовавшему «культ глубокой природы».

Суриков видит, как многое меняется в художественном решении картин его товарищей-передвижников: И.Е. Репин в 90-е годы исполняет пленэрно-притягательные портреты дочерей и одновременно создает грандиозный по художественно-пластической и психологической задаче холст «Заседание Государственного Совета» (1903, ГРМ); В.М. Васнецов пишет тоже в своем роде «ковровый» исторический портрет «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897) и историко-былинную картину-панно «Богатыри» (1898) (оба – ГТГ). В творчестве молодого поколения происходят свои трансформации. «Девочка с персиками» (1887) и «Девушка, освещенная солнцем» (1888) у В. Серова уступают место «Похищению Европы» (1910) (все – ГТГ) и блистательно решенным историческим сценам из жизни Петра Великого. Живописные поиски в рядах передвижников меняют свои векторы. Суриков не остается в стороне. Для него эти задачи не отстраненно-внешние, а продиктованные логикой собственного творческого развития, живым интересом и реакцией на то, чем дышит в искусстве молодежь. Мастер всегда был связан с ней, Василию Ивановичу оказывались близки самые смелые преобразования в художественной жизни, которые он наблюдал. «Краски – это моя моральная связь с молодежью... И молодежь ценю за верность краске», – утверждал Суриков¹⁶. Именно поэтому представители новой живописной школы признавали Василия Ивановича своим. Он ищет иные, чем прежде, изобразительные средства, композиционные решения и цветовые созвучия.

«Степан Разин» (1906, ГРМ) – эпическое в своей целостности и органичное по задаче полотно, в котором Суриков соединяет трагический образ Разина с лирической интонацией пейзажа. Художник экспонировал его на 35-й выставке ТПХВ 1907 года. Сильно изменился состав передвижной. Он был пестрым и мало походил на «боевые» экспозиции 1880-х. Из прежних, близких Сурикову единомышленников – Васнецова, Репина, Поленова – в выставке участвовал только последний. Лишь пейзажи молодых живописцев (С.Ю. Жуковского, А.С. Степанова, В.К. Бялыницкого-Бирули, отчасти М.М. Гермашева) и импрессионистические работы Н.Д. Дубовского вносили свежее дыхание в залы. Суриков остро чувствует новые художественные тенденции, и они выявились в «Степане Разине»: бессобытийность сюжета соединилась с лапидарной монументальностью форм, активную роль приобрел пейзаж, придав поэтическое звучание давно минувшему. Картина стала последним произведением, которое Суриков экспонировал на передвижной. Со следующего, 1908, года свою выставочную жизнь он связал с Союзом русских художников, объединившим молодое поколение прежде всего московских живописцев.

С.П. Дягилев, яркий представитель искусства России рубежа веков, выделяет в передвижнической истории три крупных имени: Суриков, Репин, Васнецов, сумевших с наибольшей убедительностью выразить национальное самосознание. «Это та группа, которая определила течение всей современной русской живописи... Путь указан, и разносторонний»¹⁷.



В.И. Суриков. Степан Разин. 1906. Холст, масло. 318x600.
© Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. М., 1987. С. 217.
- ² Письма И.Е. Репина. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.-Л., 1946. С. 47.
- ³ Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 2012. С. 371.
- ⁴ Волошин Максимилиан. «Средоточье всех путей...». М., 1989. С. 350, 351.
- ⁵ В.М. Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М., 1987. С. 83.
- ⁶ Всемирная иллюстрация. Т. 25. 1881. № 634. Цит. по: Кеменов В.С. В.И. Суриков. Историческая живопись 1870–1890. М., 1987. С. 175.
- ⁷ П.М. Третьяков приобрел картину В.Г. Перова в 1882 году и разместил ее в одном зале с работами Сурикова. При перевеске в галерею после смерти Третьякова Суриков заботился, чтобы картина Перова экспонировалась наилучшим образом.
- ⁸ Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 86.
- ⁹ Цит. по: Кеменов В.С. Указ. соч. С. 281.
- ¹⁰ Нестеров М.В. Указ. соч. С. 86.
- ¹¹ Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 145.
- ¹² Правление ТПХВ допустило их к участию только на правах экспонентов.
- ¹³ Этот термин еще в 1870-е годы ввел В.В. Стасов.
- ¹⁴ Кеменов В.С. Указ. соч. С. 383.
- ¹⁵ Василий Иванович Суриков. Письма... С. 226.
- ¹⁶ Евдокимов И.В. В.И. Суриков. М., Л., 1940. С. 208.
- ¹⁷ Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. М., 1982. Т. 1. С. 85.

Ключевые слова: В.И. Суриков, Товарищество передвижников, реализм, отечественная история, «Утро стрелецкой казни», художественная критика, новая живописная школа.