

ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ОСНОВАНА В 1757 ГОДУ



СИБИРСКИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
МУЗЕЙ

КНИГА 12

ОБЩЕСТВЕННЫЙ  
БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД  
«ВОЗРОЖДЕНИЕ ТОБОЛЬСКА»

2021

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ОТДЕЛЕНИЕ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ВЛАДИМИР БОЛЬШАКОВ

ГАЛЕРЕЯ  
РУССКОЙ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ  
ЖИВОПИСИ





ГЕНИАЛЬНОМУ РУССКОМУ ХУДОЖНИКУ  
ВАСИЛИЮ ИВАНОВИЧУ СУРИКОВУ  
ПОСВЯЩАЕТСЯ

В настоящей работе автор ставит задачу осмысления судеб Русской цивилизации через анализ не только исторических фактов, но и живописных произведений русских художников. Эта книга – размышления о том, какое влияние оказывала русская историческая живопись на гражданское самосознание в имперский период русской государственности. Хотя за всю историю развития русской живописи было создано немало произведений на исторические темы, обладающих несомненными художественными достоинствами, только картины Василия Сурикова, по мнению автора, вдохнули жизненную правду в историческую живопись, дав простор творческому исканию подлинной исторической правды и новых живописных приёмов реалистического искусства.

Книга В.И. Большакова «Галерея русской исторической живописи» будет полезна не только специалистам, но и широкому кругу читателей. Она написана простым и ясным языком и служит важнейшей сегодня задаче народного просвещения.

ББК 85.143(2=411.2)51  
УДК 7.034(470+571)

Б 79

Большаков, В.И.  
Галерея русской исторической живописи / Владимир  
Большаков. – Серия: Сибирский художественный музей.  
Кн. 12. – Tobольск: Издательский отдел ТРОБФ  
«Возрождение Tobольска», 2021.  
544 с. : 740 ил.

ISBN 978-5-98178-133-9



Предисловие	9
Введение	13

## СВЕТСКАЯ ЖИВОПИСЬ НА РУСИ

Основы развития славянских народов	22
Истоки современной живописи	29
Миф о призвании варягов	33
Начало Академии художеств	41
Москва – Третий Рим	73
«Битва народов» в живописи	83
Русский романтизм	91
Итальянский романтик в России – Карл Брюллов	95
Хранитель российского академизма – Фёдор Бруни	109
Александр Иванов и его творческое завещание	115
Москва – средоточие русской культуры	130
Новый взгляд на живопись	133
Кривое зеркало русской революции	143
Славянофилы и западники	150
Тропинин – портретист русской души	155
Федотов и древняя столица	163
Народничество и «направленство»	169
Крамской и передвижники	177
Репин – вечный странник	183
Меценаты и коллекционеры	189
Историко-бытовая живопись	199

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ СУРИКОВ. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Детство и юность	211
Столица. Академия	223
Петровские реформы	240
Поездка в Минусинск. Вновь в Сибирь	245
Окончание Академии	249
Эпоха Великих реформ	258
Самостоятельная жизнь	261

### ВДОХНОВЕННЫЙ ПЕВЕЦ РУССКОЙ СМУТЫ

Стрелецкое войско и стрелецкие бунты	270
Освещение стрелецких бунтов	283
Утро стрелецкой казни	291
Меншиков в истории России	332
Зарождение замысла картины	334
«Гвардейская» монархия	336
Картина «Меншиков в Берёзове»	347
Придворная интервенция	360
Новое «призвание»	365
Раскол Русской церкви как эхо европейской Реформации	370
Боярыня Морозова	378

### СУМЕРКИ ИМПЕРИИ

Россия накануне крушения	440
Поздний Суриков	444
Генеральский бунт	496
Живопись на рубеже веков	499
«Мир искусства»	513
Духовно-нравственный смысл русской смуты XX века	532
Заключение	534
Благодарение	541
Post scriptum	543



par M. le Ch. De Lorraine.

VUE DE I



Мстиславо Евангелие  
Создано не позднее 1117 г. в Новгороде



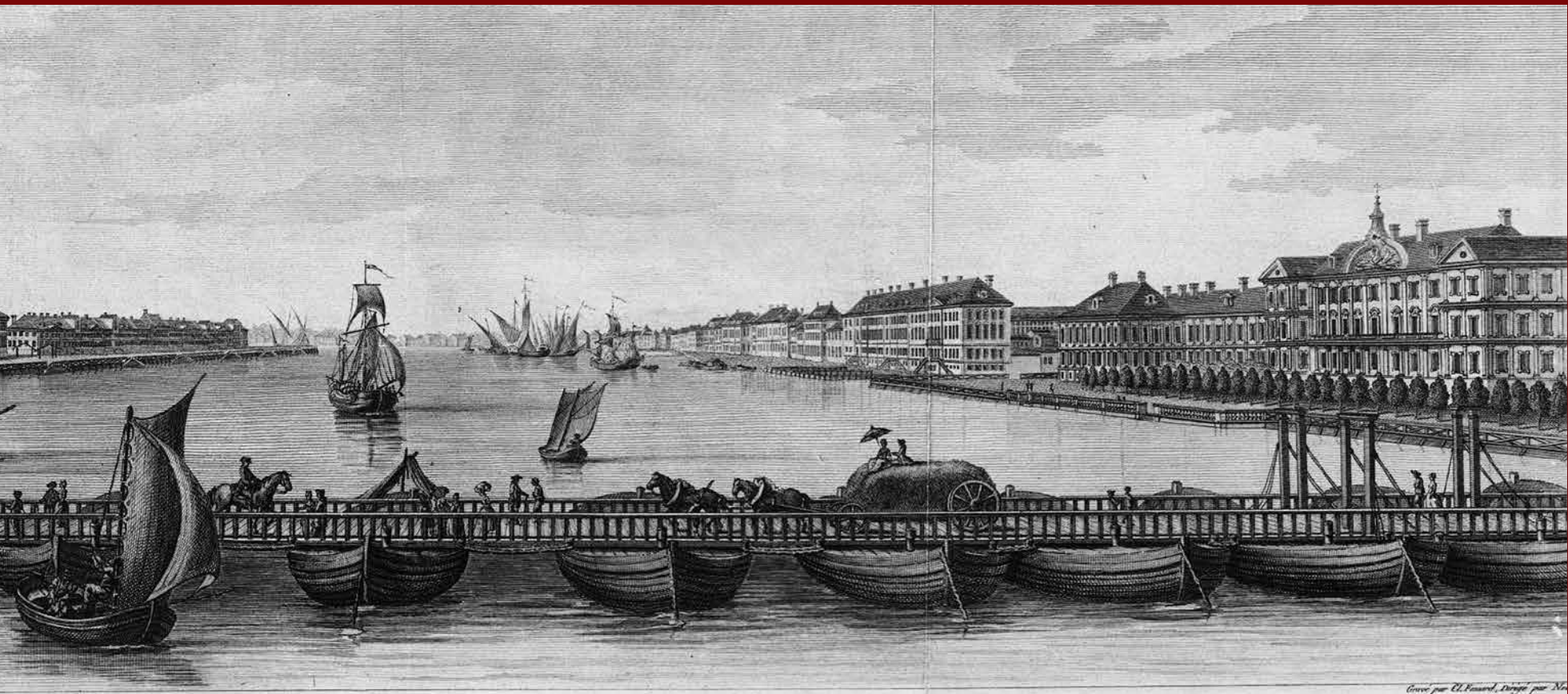
Гуслицкая певческая рукописная книга  
Конец XVII – начало XVIII в.



Лицевое Евангелие Успенского собора. Евангелист Матфей  
и его символ – Ангел. А. Рублёв. 1390-е гг.







LA NEVA,

*Gravé par El. Faucher, Dessiné par N. Ponce*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга – размышления о том, какое влияние оказывала русская историческая живопись на формирование гражданского самосознания в Российской империи. Хотя за всю историю развития русской живописи было создано немало произведений на исторические темы, обладающих несомненными художественными достоинствами, только с появлением картин Сурикова стала очевидной ущербность подходов рассудочного классицизма и эмоционального романтизма к трактовке событий исторического прошлого. В книге В.И. Большакова «Галерея русской исторической живописи» убедительно показано, что самой яркой личностью в развитии русской исторической живописи стал В.И. Суриков. Он был человеком своего передвижнического времени, но стоял каким-то одиноким феноменом среди всех русских художников. Суриков сделал в исторической живописи то, что в области психологического романа сумел сделать Ф.М. Достоевский, в музыке – М.П. Мусоргский, в театре – С.П. Дягилев. Искусство Сурикова вдохнуло жизненную правду в историческую живопись. Оно вывело его из тупика бесплодного академизма и модернизма, дав простор творческому исканию подлинно исторической правды и новых живописных приёмов реалистического искусства.

Понятно, что на протяжении всего своего существования историческая живопись зависела – может быть, более, чем пейзаж или портрет, – от официальной политики в области искусства. Разумеется, среди тех, кто в Академии художеств и при дворе «управлял» русской живописью и русскими художниками, были и те, кто все усилия употребил на то, чтобы воспитать

1  
 Андрониково Евангелие  
 1-я четверть XV в.



1

2  
 История о Казанском царстве  
 1564–1565 гг.



2

«своих», преданных чиновничьему миру художников. Но «пристраивались» лишь посредственности, подлинно русские художники всегда были прибежищем чистых и благородных идей, верно служили «истине, добру и красоте».

Действительно, нравственно-воспитательная роль исторической живописи всегда была чрезвычайно велика, хотя понимали её в разные эпохи по-разному. Со второй половины XIX века реалистическая историческая живопись развивает его эстетически, обогащает знаниями, учит рассуждать, видеть исторические корни современных явлений. Через эстетическое наслаждение – к просвещению, вот, в сущности, лозунг второй половины XIX века.

И сегодня, по мере роста национального самосознания русского общества и развития исторической науки, всё больший интерес будет проявляться к творчеству В.И. Сурикова, потому что он, по мнению автора книги, с которым можно согласиться, не был понят и по достоинству оценён ни его современниками, ни художественной критикой. А творческие неудачи в последние годы его жизни привели к некоторому даже забвению. Хотя сразу после ухода из жизни В.И. Сурикова в 1916 году многие его именитые современники поделились своими воспоминаниями. И всё же необходимо сегодня по-новому взглянуть на роль и место русского гения не только как отдельного художника, но и в контексте русской школы живописи. Сегодня пора наконец задать себе вопрос: а знаем ли мы прежде всего те мысли, которыми Суриков хотел поделиться с нами через свои произведения? Почему он выбрал для своих картин именно эти сюжеты из русской истории? На что хотел открыть нам глаза и от чего нас предостеречь? В чем тайна его гениальных прозрений?

Конечно, талант Сурикова не смог бы получить столь мощное самовыражение, если бы не вызревал в благодатной среде, где долгие десятилетия формировалось то, что мы объединяем понятием «русское реалистическое искусство». Поэтому в своей книге В.И. Большаков обращает внимание на таких художников, как Фёдор Рокотов

и Дмитрий Левицкий, Владимир Боровиковский и Орест Кипренский, Карл Брюллов и Александр Иванов, Василий Тропинин и Павел Федотов, Алексей Венецианов и Николай Ге, П.П. Чистяков и А.К. Саврасов, И.Е. Репин и В.М. Васнецов, как и на тех художников, которые впоследствии выросли на творческих откровениях Василия Сурикова.

Обращение в книге В.И. Большакова «Галерея русской исторической живописи» к творчеству В.И. Сурикова сегодня важно ещё и потому, что историческая картина практически исчезла как жанр с выставок современного искусства, а значит, и умирает традиция её создания. Из искусства ушёл самый духовно наполненный жанр. А ведь именно поэтому в старых академиях мира на первом месте стояло обучение умению создавать произведения на исторические и религиозные темы во всём многообразии нравственного, художественного и религиозного опыта человечества.

Суть европейской модернизации, идущей от новой научной парадигмы эпохи Просвещения, помимо идей эмансипации человека, просвещения и утверждения научного мировоззрения, содержала ещё и идею программы тотального проекта, устанавливающего единственно правильное жизнеустройство, будь то изобразительное искусство, архитектура среды, организация городского пространства, архитектура жилища, социума и самого сознания. Была поставлена глобальная задача – построить идеальный город, идеальное общество, создать новую модернистскую культуру, а главная задача – модернизация человека. Современная глобализация лишь выводит эти задачи на новый уровень.

Советский коммунистический проект, реализовав себя в градостроительстве и архитектуре, социальной и культурной жизни, в воспитании нового человека и в политической практике, показал все прелести жизни в бесчеловечном макете, реализованном в натуральную величину. С конца 1920-х годов в России утверждается принцип социалистического реализма. Идедность становится главной определяющей силой в художественном творчестве, но, несмотря на сильное



3

влияние идеологии, продолжал работать Михаил Нестеров, создавались произведения искусства молодых авторов.

С распадом СССР соцреализм не ушёл бесследно. Сегодня мы столкнулись с экспансией ложной культуры, с «культурным ширпотребом», и должны противопоставить ей культуру истинную.

Столетие со дня ухода В. И. Сурикова из жизни должно было прогреметь подобно удару в набатный колокол, который может разбудить дремлющее русское национальное самосознание и обратить наши взоры к традиционным ценностям, сложившимся в течение нашей тысячелетней истории. Не прогремело! А это важно особенно сегодня осознать преемственность современного подлинно реалистического искусства по отношению к классическому совершенству античного искусства и эпохи Возрождения, что не исключает новые подходы и новые технологии, позволяющие языком современной жизни передавать особенности эстетических переживаний.

Только в сочетании традиционализма и новаторства можно утвердить в сознании современных молодых людей коренное значение исторических связей с предшествующей жизнью России, своего народа.

Книга В.И. Большакова «Галерея русской исторической живописи» написана ясным и простым языком, служит важнейшей сегодня задаче народного просветительства и будет полезна не только специалистам, но и широкому кругу современных читателей. Новый ракурс в рассмотрении русской исторической живописи и творчества ярчайшего её представителя, Василия Ивановича Сурикова, представляется весьма актуальным, и книга В.И. Большакова «Галерея русской исторической живописи» должна вызвать читательский интерес.

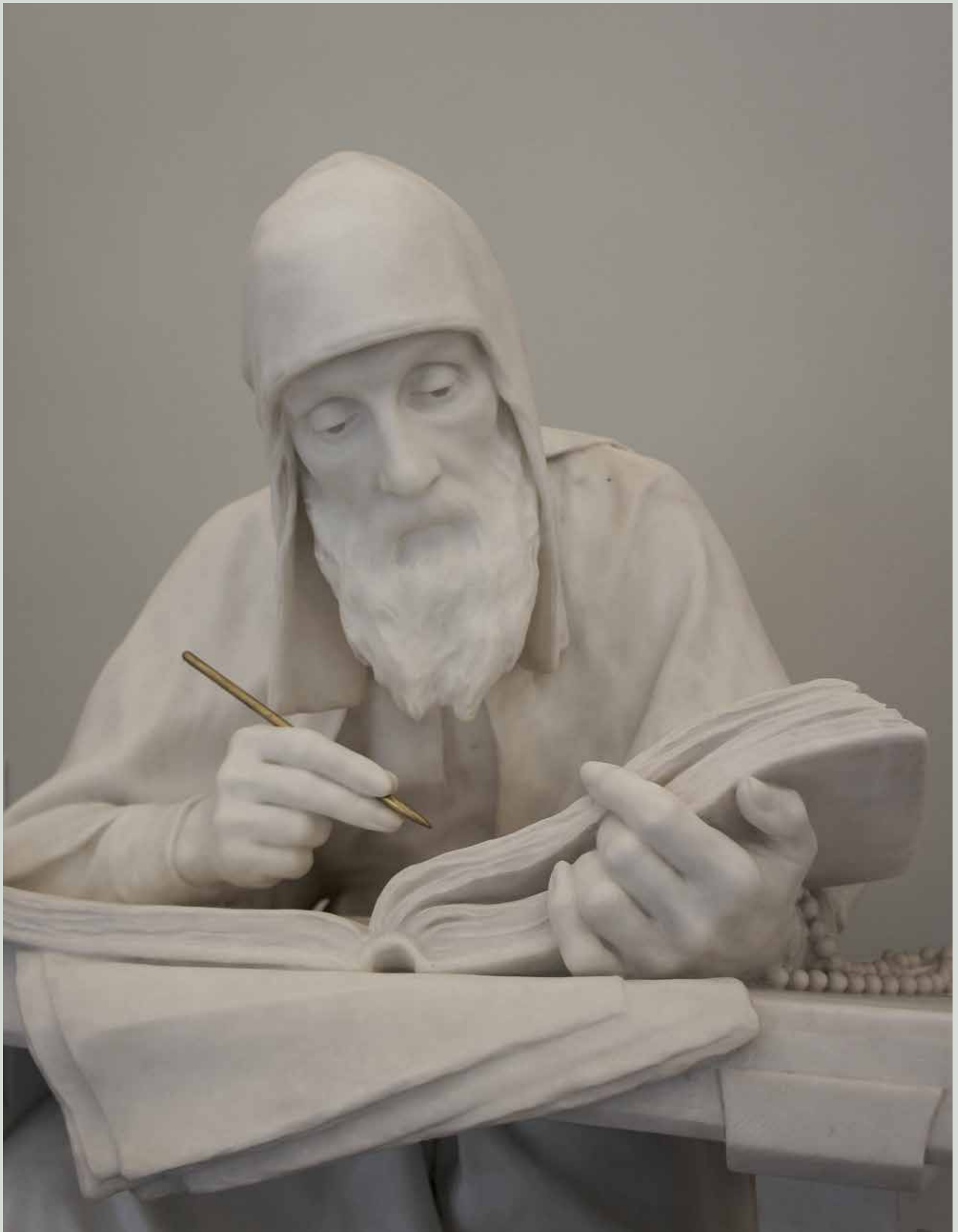
А.И. Рожин  
Искусствовед, академик,  
член Президиума Российской академии художеств,  
главный редактор журнала «Третьяковская галерея»



4

3  
Апостол. Конец XV в.

4  
Сборник сочинений Максима Грека.  
Догматическое сочинения  
«Исповедание православной веры». XVIII в.



## ВВЕДЕНИЕ

Так уж повелось у нас в России, что собственную историю мы изучаем не по документам, а по историческим романам, кинофильмам и живописным картинам. Как выглядел на самом деле «полудержавный властелин» Меншиков, не имеет значения – все его знают по гениальному полотну Василия Сурикова «Меншиков в Берёзове»; детали военных баталий Отечественной войны 1812 года мы узнаем по романам Л. Толстого; убивал или нет своего сына Иван Грозный – история свято хранит тайну, но по «приговору» Репина он оказался сыноубийцей. И любой школьник, видевший гениальное творение Александра Иванова, вам расскажет, как на самом деле выглядел Иоанн Креститель, хотя никакого прижизненного портретного описания его не осталось. Попробуем и мы с вами поразмыслить о судьбе России, взглядываясь в страницы этой книги, словно проходя по залам галереи русской исторической живописи. Быть может, это поможет нам открыть глаза на наше подлинное, а не вымышленное прошлое и прозреть своё будущее.

Говоря о русской школе исторической и религиозной живописи, нам надо во всём многообразии материала увидеть, прочувствовать наиболее заметные вехи русской школы художественного творчества, обратив особое внимание на работы самых ярких представителей русского искусства.

Как отмечает А. Верещагина, в Древней Руси не было ни бытовой, ни портретной, ни исторической живописи в современном понимании этих терминов, а была иконопись, стенопись и миниатюра с присущей им строгой системой условных приёмов изображения. Поэтому утверждение европейских светских начал в изобразительном искусстве произошло относительно безболезненно и органично,

не вызвав столь ожесточённого сопротивления, которое встретили другие новшества Петра. Новые сюжеты, новые герои заняли своё место на свободном социально-культурном пространстве, куда вместо условных приёмов иконописания вошёл тот изобразительный язык, на котором в то время изъяснялись все европейские народы<sup>1</sup>.

В начале XVIII века самым распространённым видом искусства стала гравюра, своевременно отражавшая актуальные события. Живопись стремилась к тому же, восприняв европейские приёмы и нормы и наращивая светское направление.

А это прежде всего портреты, которые стали уверенно входить в моду, а также мифологически-аллегорические композиции. Так постепенно сформировалось жанровое разнообразие светской живописи: портретная, батальная, позднее натюр-мортная и пейзажная<sup>2</sup>.

Собственно исторической живописи с реальными историческими сюжетами в это время мы почти не знаем, пишет А. Верещагина, её место прочно занимала батальная живопись<sup>3</sup>, даже сами портреты нередко изображались на фоне сражений, а главный герой – это прежде всего воин или полководец. Причем тогда все, а прежде всего печатное слово и живопись, должны были прославлять петровские победы. Если окинуть мысленным взором путь, пройденный исторической живописью до революционных бурь 1917 года, поражает разнообразие художественного языка, различие в понимании композиции, рисунка, колорита, тона и т. п., но при этом художники всегда стремятся к предельной, доступной их эпохе силе выразительности, всё время ищут новые изобразительные средства.

### Нестор-летописец

М.М. Антокольский  
Мрамор. 161×102×97. 1890 г.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> См.: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. Л., 1973. С. 5–6.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 7.

<sup>3</sup> См.: Там же.



**Портрет царицы Марфы Матвеевны**  
Школа Оружейной палаты  
Холст, масло. 89 x 70. 1681–1682 гг.  
Государственный Русский музей

**Царевна Софья Алексеевна**  
Автор неизвестен  
Холст, масло. 119 x 100  
1700 г.  
Государственный Русский музей



**Царь Иоанн V Алексеевич**  
Автор неизвестен  
Холст, масло. 127 x 100,5  
Конец XVII в.  
Государственный Русский музей



**Царь Алексей Михайлович**  
С гравюры К. Мейсена  
Холст, масло. 126 x 95.  
Конец XVII в.  
Государственный Эрмитаж

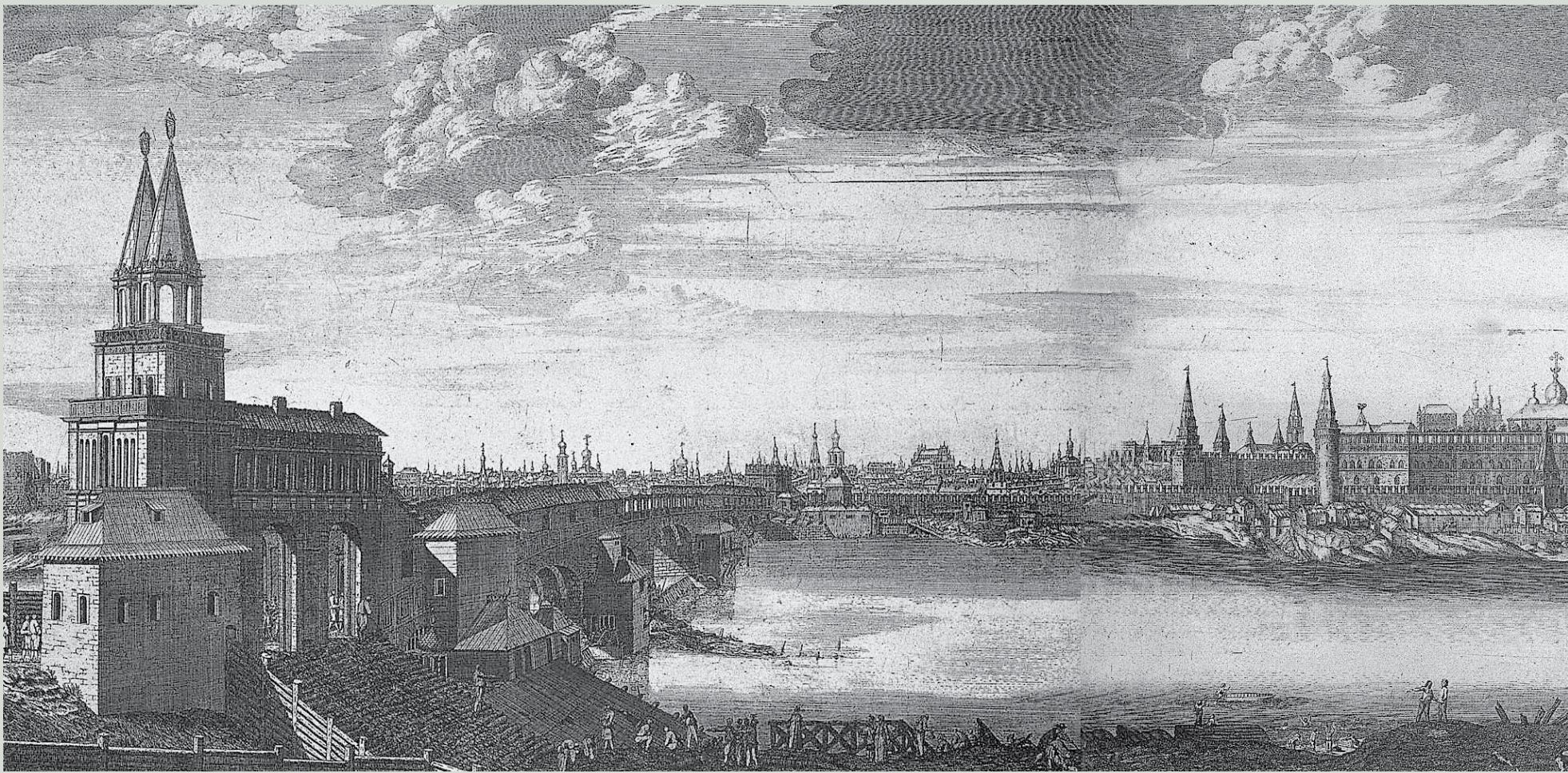
В начале XVIII столетия, когда в России только ещё начинало складываться жанровое многообразие, историческим называли некий почти универсальный жанр, включавший в себя батальные, религиозные, мифологические и аллегорические композиции и очень редко – собственно исторические. Дальнейшее размежевание внутри исторической живописи, по мнению исследователей, и приводит к тому, что во второй половине века возникают как самостоятельные ветви историко-бытовая картина, исторический пейзаж и исторический портрет. Абсолютно чёткого разграничения здесь, естественно, не могло быть. Взаимовлияние и взаимопроникновение были столь велики, что порою, особенно в конце века, бывает трудно отнести картину к точно обозначенной разновидности исторической живописи<sup>4</sup>.

Академия художеств стала оплотом исторического жанра, который в середине XVIII века не только существенно развился, но и занял лидирующие позиции. Вобрав в себя главенствующую прежде батальную живопись, а также мифологическую и религиозную, историческая живопись породила отдельный подвид, относящийся к исторически важным фактам современности, – «деяния» царствующих особ (например, путешествие Екатерины II и т. п.).

На протяжении всего существования историческая живопись зависела, может быть, более, чем пейзаж или портрет, от официальной политики в области искусства. Разумеется, среди тех, кто в Академии художеств и при дворе управлял русской живописью и русскими художниками, были и такие, кто все усилия употребил на то, чтобы сделать из исторической живописи верноподданную петербургской бюрократии, воспитать «своих», почтительно преданных художников. Но «пристраивались» лишь посредственности. Подлинно русская историческая живопись всегда слыла прибежищем чистых и благородных идей, честно служила «истине, добру и красоте». Если говорить об исторической живописи в подлинном смысле этого слова, то надо признать, что XVIII век был лишь подготовкой к тому, чтобы в следующем столетии это направление русской живописи заиграло всеми своими самобытными красками. Поэтому в начале XIX века понятие исторической живописи подверглось дальнейшему переосмыслению. Батальная живопись становится настолько специфической, что отделяется от своей «матери и сестры» – живописи собственно исторической. Обособливается и религиозная живопись. В XIX веке, по мере роста национального самосознания русского общества и по мере развития исторической науки, менялось понимание исторической ценности

<sup>4</sup> См.: Мамырина Н.С. Специфика исторической картины как жанра станковой живописи // Мир науки, культуры, образования. 2007. №1 (4). С. 75.





**Панорама Москвы от Каменного моста до Швивой горки**

П. Пикар и гравёры Московской Оружейной палаты  
Резцова гравюра. 242×71. 1707–1708 гг.  
Государственный Эрмитаж



**Алексей Михайлович  
в «большом наряде»**

Автор неизвестен  
Холст, масло. 117×94. 1682 г.  
Государственный исторический музей



**Фёдор III**

(старший брат царей Ивана V и Петра I)  
Автор неизвестен  
Холст, масло. 83×70. Конец XVII в.  
Государственный Эрмитаж

каждого явления как прошлого, так и настоящего. Историческими называли теперь общественно значимые события современности, прежде всего те из них, что имели исторические последствия для всей страны. Соответственно, и картины, глубоко отражающие эти события, приобретали черты историзма.

Здесь надо заметить, что у историков искусства русское искусство XIX века пользовалось повышенным вниманием и по объёму публикаций представлено наиболее полно. И в то же время львиная доля всех этих исследований проводилась в условиях либо открытого попирания, как, например, в советский период, духовных основ русской народной жизни, либо их искажённого восприятия в так называемый синодальный петербургский период. Поэтому, хотя столь пристальное внимание исследователей могло бы свидетельствовать о высокой степени изученности явления, вопрос духовно-сокровенного взгляда, раскрывающего Промыслительное понимание истории, при этом либо не рассматривался вообще, либо интерпретировался без учёта главной в данном случае цивилизационной составляющей анализа и толкований художественных произведений. И сегодня эти проблемы «по инерции» остаются на периферии внимания даже специалистов.

Нравственно-воспитательная роль исторической живописи всегда была чрезвычайно велика, хотя понимали её в разные эпохи по-разному. Если в XVIII и в начале XIX века классицистическая жи-

вопись в соответствии с этическими требованиями просветителей воспитывала зрителя на примерах благородных поступков героев прошлых веков, исторические живописцы романтического стиля (направления) стремились к тому же, хотя их герой был эмоционально активнее, духовно богаче, чем рассудочный герой классицистов<sup>5</sup>, то к середине XIX столетия наиболее заметной чертой искусства стало нарушение стилевой определённости, которое мы видим в работах самых ярких представителей той эпохи – К.П. Брюллова, А.А. Иванова, П.А. Федотова, В.А. Тропинина.

Стилевые качества произведения всё больше зависят не от общепринятых академических норм, а от нравственной позиции автора, определяя его творческую судьбу и во многом формируя оригинальность его живописной манеры.

Поэтому обстоятельства личной жизни и социальной среды оказывают здесь гораздо более сильное влияние на развитие художественного процесса, чем это было в предыдущую эпоху.

Со второй половины XIX века историзм становится важнейшей особенностью реалистических полотен, воспроизводящих не только прошлое, но и настоящее. Но при этом невольно стираются границы жанров в искусстве и историческая живопись универсализируется, объединяя в себе всё лучшее, что есть в живописном искусстве.

<sup>5</sup> См.: Мамырина Н.С. Специфика исторической картины как жанра станковой живописи. С. 75.





Дело в том, что искусство и творчество можно рассматривать как разновидность священнодействия в её культурно-историческом и эстетическом измерении, которое, формируя культовые аспекты изобразительного искусства, раскрывает через видимые образы сокровенное содержание духовной жизни. При этом художественная деятельность и творчество, как форма воздействия на людей, форма их поведенческого и межличностного общения, проявляется как таинство универсальной формы богообщения, воспроизведение и средство усвоения благодати. Таким образом, «реалистическая историческая живопись второй половины XIX века открыла новые пути контакта со зрителем. “Воспитание примером” остаётся и здесь, но гораздо важнее становится другой путь нравственного воздействия на человека. Историческая живопись развивает его эстетически, обогащает знаниями, учит рассуждать, видеть исторические корни современных явлений. Через эстетическое наслаждение – к просвещению, вот, в сущности, лозунг второй половины XIX века. Отсюда обилие социальной, научной, психологической, художественной информации, обилие параллелей с самой злободневной действительностью, какие имела реалистическая историческая живопись»<sup>6</sup>.

И в этом смысле самой важной вехой в развитии исторической живописи стал В.И. Суриков. Он – человек своего передвижнического времени, но стоит каким-то одиноким феноменом среди рус-

ских художников. Суриков сделал в исторической живописи то, что в области психологического романа сумел сделать Ф.М. Достоевский, в музыке – М.П. Мусоргский, в театре – С.П. Дягилев.

До Сурикова один лишь А.А. Иванов стремился показать психологическое состояние группы людей и отдельных её членов в важнейший, сокровенный момент истории всего человечества. Но у Иванова это был народ «вообще», более всего напоминающий жителей Палестины, Суриков же проник в суть русского национального характера, показал русский народ и его роль в главные, судьбоносные периоды отечественной истории. «Дух народный никогда не погибает без следа», – считал великий русский мыслитель А.С. Хомяков, но подлинное проникновение в глубины народной жизни наступает лишь в последней четверти XIX века, с появлением таких харизматических художников, как В.И. Суриков, В.М. Васнецов или М.В. Нестеров.

Обращение к творчеству В.И. Сурикова сегодня особенно важно, потому что, как известно, историческая картина практически исчезла как жанр с выставок современного искусства, а значит, и умирает традиция её создания. Из искусства ушёл самый духовно наполненный жанр. А ведь именно поэтому в старых академиях мира на первом месте стояло обучение умению создавать произведения на исторические и религиозные темы во всём многообразии. Исторический живописец должен знать историю, в совершенстве владеть рисунком, колоритом и умением связывать фигуры в единое



**Иоанн V**  
Автор неизвестен  
Холст, масло. 127 x 100,5. 1696 г.  
Государственный Русский музей



**Пётр I**  
Автор неизвестен  
Холст, масло. 1725 г.  
Государственный Русский музей

<sup>6</sup> Мамырина Н.С. Специфика исторической картины как жанра станковой живописи. С. 75.



Сражение во время Северной войны, произошедшее вблизи деревни Лесная 9 октября 1708 г. Николая де Лармессен по оригиналу Пьера-Дени Мартена-младшего 1722 г.

целое; понятие исторической картины неразрывно связано с умением организовать пространство, планы; обязывает знать архитектуру, владеть мастерством пленэра, способностью передать психологическую связь персонажей, а в России ещё нужно и особое чутьё исторической правды.

И хотя бесспорно, что центральное место в русской исторической живописи принадлежит Василию Ивановичу Сурикову, ярчайшему художнику не только русского, но и мирового искусства, мы, однако, продекларировав это, ни на шаг не приблизимся к пониманию его места и роли в мировой живописи вообще и в русской исторической живописи в частности. Действительно, имя Сурикова широко известно не только в России, но и во всём мире. Едва ли кто-то из русских живописцев может оспорить пальму первенства его признания: практически всем известны его шедевры «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Берёзове», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы». Издано множество книг и альбомов, живут полнокровной жизнью музеи на родине живописца, а последние юбилейные торжества своего знаменитого земляка превращены красноярцами в общенациональные праздники.

Сразу после ухода из жизни В.И. Сурикова в 1916 году многие его именитые современники поделились своими воспоминаниями, позднее внутренний мир семьи Суриковых был трогательно и талантливо описан внучкой художника Н. Кончаловской, и после выхода посвящённых творчеству В.И. Сурикова фундаментальных трудов авторитетного советского искусствоведа В.С. Кеменова, казалось бы, тема исчерпана. И всё же необходимо сегодня по-новому взглянуть на роль и место русского гения не только как отдельного художника,

но и в контексте русской школы живописи. И здесь весьма оправданно даже употребить выражение «неизвестный Суриков». И вот почему: как справедливо отмечали многие авторы, В.И. Суриков не был понят и по достоинству оценён ни его современниками, ни художественной критикой, ни в среде живописцев, хотя его талант и особое положение в кругу художников-передвижников были вынуждены признавать все. А творческие неудачи в последние годы его жизни привели к некоторому даже забвению. Весьма показателен тот факт, что, когда в 1916 году во время заседания Красноярской думы пришло известие о кончине В.И. Сурикова, все выслушали это известие с невозмутимым спокойствием, не прервали заседания и никому не пришло в голову хотя бы почтить его память вставанием и минутой молчания.

И всё же кончина столь известного живописца вызвала первую, пока робкую, волну публикаций. Однако тогда были тревожные революционные годы, когда было осмеяно и извращено всё, на чем держалась в веках земля Русская, поэтому трудно было ожидать в работах тех лет трезвого и взвешенного анализа исторических судеб героев суриковских картин. И лишь к десятилетию кончины великого живописца (1926 год) впервые заговорили о невозможной утрате, понесённой русским искусством. Была организована юбилейная выставка его работ сначала в Русском музее, а год спустя в Третьяковской галерее; вышла целая череда воспоминаний его современников.

Следующая волна интереса к творчеству В.И. Сурикова связана с празднованием столетия со дня его рождения. В 1948 году издаются книги, посвящённые творчеству гениального мастера, которые, однако, не стали заметными событиями в культурной жизни страны. Страна тогда жила другими



**Полтавская баталия**  
Пьер-Дени Мартен-младший  
1726 г.

заботами: вновь стал подниматься на свет Божий застарелый лозунг о варварстве русских.

Очередной всплеск исследовательской активности вокруг имени В.И. Сурикова действительно обязан интересу, проявленному к творчеству великого живописца академиком В.С. Кеменовым, который не только глубоко знал предмет своего исследования, но, будучи высокопоставленным и влиятельным советским искусствоведом, авторитетом своего высокого положения поднял на должный уровень вопрос о роли и значении В.И. Сурикова как великого мастера исторической живописи и подлинно национального русского художника. Однако труды В.С. Кеменова неизвестны широкому кругу читателей. Прежде всего потому, что, проведя подробнейшее исследование творческого метода В.И. Сурикова, скрупулезно измерив до деталей все углы поворотов саней, равно как и самой боярыни Морозовой и других элементов, раскрывающих тайны композиционного метода построения его картин, В.С. Кеменов превратил этот труд в узкоспециальный. А чрезмерное насыщение марксистско-ленинской риторикой сегодня отталкивает большинство читателей от этой, безусловно, ценной работы. И когда узнаешь у В.С. Кеменова, что он ставит на один уровень с боярыней Морозовой Софью Перовскую, Веру Фигнер и Веру Засулич\*, то становится не просто грустно, а очень больно за автора, но, вероятно, в те годы по-другому писать было невозможно.

Существует довольно распространённое мнение, что первым историческим живописцем у нас был В.Г. Шварц. Оно верно лишь отчасти. Действительно, Шварц сделал попытку увидеть красоту жизни допетровской Руси, но дальше этого он не смог пойти. Персонажи его картин оставались людьми какого-то другого мира, отдалённого от современ-

ников непреодолимыми преградами исторических событий и эпох. Суриков же соединил различные эпохи русской истории единой нитью человеческих судеб.

Он необычайно тонко чувствовал внутреннюю связь между настоящим и прошлым, между современностью и историей. Суриков был наделён особым даром исторического «угадывания»: в потоке современной ему жизни он умел безошибочно подмечать, улавливать и открывать те явления, человеческие типы, предметы быта, которые сохранили на себе печать прошлого, и по этим отдельным чертам и признакам воссоздавал целую историческую эпоху. Это дарование Сурикова многие исследователи вполне обоснованно связывали с запасом впечатлений, полученных им смолоду в условиях старинного сибирского быта. Но сибиряков много, а Суриков – один. В чем тайна его гениальных прозрений?

Суриков не довольствовался поверхностным впечатлением, он «зрил в корень», в какую бы глубь веков ни погружало нас его искусство. Проблемы, которые он ставил и решал на своих исторических полотнах, были обусловлены современной ему жизнью, но он также работал и в назидание будущей России. Несомненно глубокая связь между современной действительностью, в гуще которой жил Суриков, и его историческими полотнами, посвящёнными событиям XVI, XVII и XVIII веков, но так же несомненна и глубокая духовная связь между миром Сурикова и теми заветами, которые он оставил нам своими гениальными творениями.

Суриков обращался к истории России не как иллюстратор, а как художник-мыслитель, стремящийся понять Промысел Божий в отношении России и Русской цивилизации; нащупать незримые

\* У всех в памяти было бесстрашие и самоотверженность участниц движения революционного народничества – Софьи Перовской, Веры Фигнер, Веры Засулич и других передовых женщин России 70–80-х годов, чья борьба против царской власти завершалась тюрьмой, ссылкой, смертной казнью. Суриков в «Боярыне Морозовой» не «осовременивает» историю, он воссоздает Древнюю Русь XVII века.  
КЕМЕНОВ В.С.  
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ СУРИКОВА.  
М., 1963. С. 278

\* Насколько глубоко и основательно Суриков изучал историю, можно судить по таким косвенным фактам: когда он, уже будучи маститым художником, путешествовал по Испании вместе с П.П. Кончаловским, то, по воспоминаниям последнего, Суриков, оказавшись в вагоне, где царила особенно дружная, почти семейная атмосфера, заметив в конце вагона католического священника, стал через весь вагон перекликаться с ним фразами на латыни, естественно, по памяти. Излишне здесь задавать риторический вопрос, кто из нас сохранил в памяти не только фразу по латыни, но хотя бы одну оду Ломоносова.

НИКОЛЬСКИЙ В.В. В.И. СУРИКОВ.  
ТВОРЧЕСТВО И ЖИЗНЬ.  
М., 1918. С. 11

связи, соединяющие наше прошлое с современной действительностью. «Ничего нет интереснее истории, – говорил сам Суриков. – Только читая историю, понимаешь настоящее»\*.

Говоря о миссионерской роли В.И. Сурикова, здесь важно заметить, что главные его работы связаны с переломной эпохой от Древней Руси к Новому времени, отмеченной церковной реформой Алексея Михайловича и светской реформой Петра I, последствиям которых и посвятил Суриков свои первые три большие исторические картины: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и «Меншиков в Берёзове». Своеобразное отражение событий в картинах живописца даёт возможность правильнее понять их истинное содержание и показывает, как вдумчивое наблюдение за современной жизнью помогло Сурикову по-новому осмыслить историю России, которую он видел как историю реальной жизни её народа, его жизненных устремлений и страданий, подвигов и заблуждений. Это дало картинам Сурикова великую силу реалистической правды, подлинный историзм и вместе с тем актуальность, не имеющую ничего общего с «осовремениванием истории». Однако его подход не имеет ничего общего и с народничеством, и с выросшей на его почве обличительной живописью, равно как с попыткой противопоставить интересы простого народа другим сословиям. Суриков делил русских людей не по классовому или сословному признаку, а по любви к исторической России и готовности жертвовать ради неё.

Вот почему сегодня пора наконец задать себе вопрос: а знаем ли мы не только детали композиционного поиска Сурикова, но и прежде всего те мысли, которыми он хотел через свои произведения поделиться как со своими современниками, так и с нами, живущими уже в наше столь же тревожное и беспокойное время? Какое место он занимает в русской исторической живописи? Почему

он выбрал для своих картин именно эти сюжеты из русской истории? На что хотел открыть нам глаза и от чего нас предостеречь? Что смог он узреть в многовековой толще русского народного бытия? В чем его подвиг не только как непревзойдённого мастера колорита и композиции, но и как великого гражданина России?

Конечно, талант Сурикова не смог бы получить столь мощного самовыражения, если бы не вызревал в благодатной среде, где долгие десятилетия формировалось то, что мы объединяем понятием «русское реалистическое искусство». Такие имена, как Рокотов и Левицкий, Боровиковский и Кипренский, Карл Брюллов и Александр Иванов, Василий Тропинин и Павел Федотов, Алексей Венецианов и Николай Ге, П.П. Чистяков и А.К. Саврасов; И.Е. Репин и В.М. Васнецов, – все эти яркие и самобытные самоцветы русского искусства стяжали славу русской школе живописи, навеки вписали свои имена в мировую культуру и поныне озаряют нам путь высокого подлинно художественного творчества, как и все те художники, которые впоследствии выросли на творчестве В.И. Сурикова.

Действительно, картины Сурикова составили особую эпоху в развитии мирового искусства, ибо в них впервые реализм явил свою созидательную силу, придав подлинный, действительный смысл исторической живописи. Его картины, воскресившие в совершенных художественных образах события исторического прошлого, необычайно проникновенны и действуют на зрителей с неотразимой, захватывающей силой. Но чтобы объяснить эту силу воздействия исторической живописи Сурикова, надо сделать попытку осознать собственную историю вне рамок идеологического догматизма, а это, в свою очередь, возможно только при углублённом размышлении об исторической живописи в неразрывной связи её с русской историей, чем мы с вами и займемся.

СВЕТСКАЯ  
ЖИВОПИСЬ  
НА РУСИ

«



ткуда есть пошла Русская земля?» – вот тот самый вопрос, который не давал покоя мыслителям древности и через летописца Нестора донныне продолжает увлекать своей таинственностью лучшие умы России. Все великие народы, по крайней мере их корневые истоки, в равной степени древние. Нет молодых народов, есть лишь молодые или мало живущие цивилизации. К подобного рода цивилизациям в последние столетия упорно пытаются отнести славяно-русскую.

Несмотря на весь примитивизм, точнее сказать – простоту и естественность древности, наши предки создавали и, передавая из поколения в поколение, умножали свою самобытную культуру. Никак нельзя согласиться с утверждением, что у древних руссов и праславян сравнительно поздно сформировалась своя государственность. Известная нам из школьных учебников русская государственность X и XI веков не может получить начало только со второй половины IX века<sup>1</sup>. «Нет, такому цветущему состоянию, – писал Д.И. Иловайский, – бесспорно, предшествовал долгий период постепенного развития». История рассказывает нам об образцах древнейшей государственности лишь в тех случаях, когда были созданы могущественные империи, претендующие на роль мировых, или о тех, которые оказались завоеванными этими последними. Наши пращурьы мировую империю древности не создали, но не потому, что не смогли, а просто потому, что к этому, очевидно, не стремились. У них генетически, как в древнейшие времена, так, впрочем, и в последующие, отсутствовало стремление подчинить себе силой оружия или иного принуждения другие племена и народы. С другой стороны, они не попали и в списки завоеванных народов, хотя нередко славяно-руссы сдерживали завоевательные амбиции всемирных монархий, но, как правило, в союзе с другими племенами, поэтому история называет их то скифами, то сарматами, то даками, то гетами.

Нашествия в Европу с древнейших времён и до XIII века включительно азиатских кочевников: киммерийцев и скифов, сарматов и гуннов, аваров и половцев, печенегов и татаро-монголов – действительно, на многие десятилетия совершенно изменяли облик Восточной Европы. Но не следует забывать, что в этих нашествиях уничтожались главным образом поселения на открытых пространствах – в Дикой степи. Поселения в лесистых и горных местностях, топких болотах оставались часто недоступными для кочевников. Эти местности если и попадали под иго кочевников, то зависимость их бывала большей частью экономической: выплата дани, поставка красивых девушек в гаремы и юношей в войска и т. д., не вызывая как правило, изменения состава населения, языка, культуры и традиционного уклада жизни.



# ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ



Приём шведского посольства царём  
Алексеем Михайловичем  
Рис. Э. Пальмквиста. 1674 г.  
Иллюстрированный отчёт  
шведского военного разведчика  
инженер-капитана Эрика Пальмквиста

<sup>1</sup> См.: Большаков В.И. Грани русской  
цивилизации. М., 1999. С. 31.



Скифский золотой гребень  
из Крымской коллекции  
Золото. Курган Солоха  
IV век до н.э.  
Государственный Эрмитаж



Золотые монеты скифов  
Золото. Курган Солоха  
IV век до н.э.  
Государственный Эрмитаж



Две парные подвески  
Золото. Курган Куль-Оба  
IV век до н.э.  
Государственный Эрмитаж





Кочевники нередко воевали не столько с земледельцами (потому что нуждались в результатах их труда), сколько между собой. В итоге все пришельцы рано или поздно либо откатывались назад в силу политических катастроф (как, например, гунны), либо растворялись в местном населении (например, авары). Единственные примеры уцелевших пришельцев – венгры (угры) и болгары (булгары), плотно осевшие по Дунаю и перешедшие от кочевания к оседлому образу жизни. Лишь в XIII веке Чингисхану удалось объединить все кочевые племена от дальней Монголии до Донской степи в единое государство и создать могущественную империю, но и то ненадолго.

В современной топонимике Балкан можно встретить следы турок, греков и других народов, но славянские географические названия явно преобладают, хотя многие из них изменили свою фонетику согласно правилам языка победителей, сохранив лишь славянскую основу. Можно встретить славянские названия и в Средней Европе, где ими пестрит вся Германия, тем более что процесс германизации там славян известен совершенно достоверно.

Все славянские племена на Балканах, равно как и племена других этнических корней, были столетиями подчинены то Элладе, то Риму, то Византии, нося разные географические имена: иллирийцы, македонцы, фракийцы.

Славянские народы представляли собой самобытную цивилизацию. Как пишет А.С. Хомяков, «в отличие от агрессивных цивилизаций скотоводов-кочевников, славяне с древних времён хотя и занимались скотоводством, вероятно, одними из первых стали культивировать земледелие, не оставляли охоту и рыбную ловлю и с глубокой древности на Руси занимались сбориением мёда. Плодородная земля, пронизанная плотной паутиной рек, богатых рыбой и служащих одновременно водными транспортными артериями, – такова картина Древней Руси». Ещё В.О. Ключевский обращал внимание на тот факт, что ни одна другая особенность нашей страны «не оказала такого разностороннего, глубокого и вместе с тем столь заметного действия на жизнь нашего народа, как эта речная сеть европейской равнины». Способ самоорганизации славян проистекал из тех же природных особенностей. Л.А. Тихомиров писал: «У нас “брели врозь”, куда кто хотел – небольшими семьями. Хотя они и разрастались на новом месте, но и там все желающие уходили врозь. Посему у нас главную силу получил отец семьи, домовладыка, а не родовой патриарх. В свою очередь, эти домовладыки, сходясь из разных мест на новой территории, естественно спланивались в общину, которая столь же характерна для русского племени, как “задруга” для сербского». Однако «необходимость защиты от внешних врагов вынуждала наших предков рано формировать элементы государственности. Равнинный характер страны создавал огромные трудности для её защиты от внешних вторжений, и в то же время её легко было захватить врагам. Захватив природные узлы равнины, подчинив себе её торговые пути и жизненно важные центры, можно было нарушить единство страны,

**Красная площадь**  
Празднование Вербного воскресенья  
Олеарий. Гравюра из книги  
«Voyages du Adam Olearius»  
1727 г.



**Вятичи**  
Территория Московской области  
Реконструкция по черепу М.М. Герасимова



**Тиара Чайтафарна**  
Принадлежала скифскому царю Сайтаферну III в. до н.э.  
Лувр

**Бляшка. Всадник Керкинетида**  
Скифское золото  
Чеканка. Курган Куль-Оба  
400–350 гг. до н.э.  
Государственный Эрмитаж



**Гривна с фигурами всадников на концах.** Деталь  
Скифское золото  
Курган Куль-Оба. IV в. до н.э.  
Государственный Эрмитаж



**Футляр для стрел**  
Чертомлыкский горит  
Чеканка по золоту  
Курган Чертомлык  
IV в. до н.э.



**Кубок шаровидный с рельефными изображениями сцен из скифской жизни**  
Золото. Чеканка  
Курган Куль-Оба  
400–350 гг. до н.э.

цельность и полноту её жизни и подчинить себе её население. Такими природными узлами страны, её нервными центрами были устья рек и водоразделы, волоки между различными речными сетями, а также броды через крупные реки. Обладатель таких узлов земли оказывался чаще всего хозяином положения»<sup>2</sup>.

Как говорил о древних руссах историк Д.И. Иловайский, из всех способностей, которыми природа щедро наделила славяно-русское племя, наиболее драгоценными являются, конечно, его предприимчивость, мужество и способность созидания. Древние руссы отличались способностью не только самоорганизовываться на основе лучших традиций своих предков, но и не отталкивать другие народы, а собирать их вокруг себя, развивая при этом в себе лучшие черты своих соседей – скифских, готских, финских и угорских племён, мигрировавших через земли Древней Руси, порой причиняя значительный ущерб её государственности и национальной самобытности.

Главная ветвь русского племени давно утвердилась на среднем течении Днепра, к северу от его порогов, в краю, поэтически описанном Д. Иловайским как обильный цветущими полями, рощами и текучими водами, в удалении от южных степей, слишком открытых вторжению кочевых народов. В этом краю оно построило себе крепкие города и положило начало государственному быту с помощью своих родовых князей. Здесь Русь развила свою способность к государственной жизни. Отсюда движимые своей предприимчивостью русские купцы и боевые дружины постепенно распространили свою объединительную деятельность на родственные им племена восточных славян.

Как верно подмечает исследователь, главное, поворотное событие нашей многовековой истории – принятие христианства. Обращение великого князя Владимира от греховной жизни завоевателя к святости, чудо его прозрения по выходе из купели, крещение в водах Днепра сразу всего народа Древней Киевской Руси, уничтожение им языческих капищ, низложение истуканов, упразднение языческих культов – явление очень значимое в истории как христианства, так и Руси. Однако, вероятно, будет ошибочным представлять двухцветную картину нашего исторического бытия: всё, что после крещения, – свет; всё, что до крещения, – беспросветная тьма, дикость и зверство. И действительно, многие учёные отмечали привлекательные черты древних славян, подчёркивая, что они не знали ни хитрости, ни обмана, хранили древнее простодушие и простоту нравов. С пленными, оставшимися в живых, наши предки обходились дружелюбно, назначая им определённый срок рабства, по истечении которого пленник мог, по выбору, либо покинуть бывших хозяев, либо остаться с ними жить на равных правах, как вольный человек. Свято соблюдаемый обычай гостеприимства делал славянские земли безопасными для путешественников. Купцы тем охотнее посещали славян, что среди них не было ни воров, ни разбойников, хотя выгодной торговли в славянских землях ждать не приходилось – суровые воины не знали роскоши и не ценили золота.

Да, на Руси было язычество со всеми свойственными ему дикостями, но было оно не более бесчеловечным, чем, например, в Древней Греции или Древнем Риме. А народный языческий колорит впоследствии стал изящным украшением, обогатил и сделал неподражаемой русскую православную культуру, свидетельствуя тем самым о красоте и гармонии многоцветной палитры народного быта древних славян.

<sup>2</sup> Гуляев С.Б. Влияние современных СМИ на процесс социокультурной динамики. Автореферат. М., 2008. С. 11.



**Вятичанка**  
Скульптурный портрет. VIII в.  
Территория Московской области  
Реконструкция по черепу М.М. Герасимова



**Скифский царь Скилур**  
Реконструкция по черепу М.М. Герасимова

**Бляшки. Лучники**  
Скифское золото



**Чаша с изображением скифов**  
Курган Гайманова могила.  
Серебро. Позолота. Чеканка.  
Вторая половина IV в. до н.э.





# Истоки современной живописи



**Пётр I в Полтавской битве**  
И.Г. Таннауэр  
1724–1725 гг.  
Государственный Русский музей

С XVIII до начала XX века живопись прошла долгий путь. В свое время Петром в Россию были приглашены весьма заметные художники: гравёры Шхонебек и Пикарт, скульпторы Шлютер, Растрелли и Пино, живописцы Таннауэр\*, Каравак, Тарсиа и Пильман, архитекторы Леблон, Микетти, Маттарнови, целая плеяда превосходных резчиков, ткачей, токарей и проч.<sup>1</sup> В итоге их деятельности уже к 20-м годам XVIII века русская придворная жизнь приобрела вполне европейский облик.

«Крупнейший русский портретист И. Никитин, любимый художник Петра»<sup>2</sup> наряду с иностранными живописцами также работал над «Полтавской баталией». Он выполнил ее для Летнего дворца «живописным самым добрым художеством против картины, писанной во Франции»<sup>3</sup>.

Именно в это время в светской живописи Нового времени резко изменился способ изображения. Отошли в прошлое условные иконописные приемы. Им на смену пришли правила европейской живописи, стремящейся к адекватному воспроизведению видимого мира, на основе законов прямой перспективы.

\* «В 1718 году И.Г. Таннауэру, приглашенному Петром в Россию, было предложено написать «Полтавскую баталию», и почти одновременно заказ исполнить такой же сюжет получил другой художник, также приглашенный Петром, – Каравак. Кроме них, Пётр поручил двум известным европейским художникам – Пьеру Дени Мартену-Младшему и Жану Марку Натье – исполнить картины, отражающие победы, одержанные в Северной войне. Первый из них, работая во Франции по материалам, присланным из России, написал четыре большие картины (которые послужили «моделями» для шпалер) и «четыре малые» с теми же сюжетами. Одновременно с его картин были сделаны гравюры и посланы в Петербург». Это и стало началом батальной живописи.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. ОЧЕРКИ РУССКОЙ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ  
XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА. Л., 1973. С. 8

<sup>1</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М.: Арт-Родник, 1997. С. 13.

<sup>2</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 8.

<sup>3</sup> Успенский А. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913. С. 129. (Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 8).

Но не только реальная глубина пространства, перспективные сокращения предметов и изменение интенсивности цвета предметов по мере их удаления отличают эти работы. Здесь «по сравнению с батальными сценами в искусстве Древней Руси» основная масса сражающихся перестала быть одним фоном, она словно бы пришла в движение и «обретая право собственного голоса, заставила зазвучать пушки, крики команд, топот коней, стоны упавших людей. Наличие реальных деталей, обилие отдельных батальных групп на втором и третьем планах превратили фон баталии в занимательное зрелище, хотя в какой-то степени отвлекали от главного героя»<sup>4</sup>.

«Почти везде в баталиях начала XVIII века Пётр и его свита занимают первый план холста, они крупнее всех остальных действующих лиц. Особенно акцентирована фигура царя. К нему направлено движение свиты, он – центр этой группы. Его указующий жест обращён в сторону движущихся войск, как бы направляя и организуя их. За группой Петра, почти до самого горизонта, обычно расположены войска. Такое соотношение в изображении участников битвы, войска и полководца, при котором всё внимание художник обращает на того, кто руководит сражением, вполне отвечало нормам тогдашних исторических взглядов на роль личностей, вершивших ход истории. Это соответствовало и общеевропейским правилам батальной живописи»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Верещагина А. Г.  
Художник. Время. История. С. 8.  
<sup>5</sup> Там же. С. 8–9.



«В этом смысле очень показательна картина “Куликовская битва”, едва ли не единственная из известных нам живописных баталий, сюжет которой не связан непосредственно с событиями Свейской войны», хотя «до сих пор не затухают споры о том, кто же писал картину: называют имя И. Никитина, А. Матвеева, но, несомненно, писал ее русский художник, вероятно взяв за первооснову гравюру Антонио Темпеста “Победа израильтян над амалекитянами”»<sup>6</sup>.

«О подлинном историзме этих военных сцен вряд ли можно говорить. Они слишком парадны, чтобы быть до конца правдивыми. Они откровенно служат целям восхваления дела Петра, и нет в них места для настоящей исторической правды о том непростом и трагичном времени»<sup>7</sup>.

«Так делает свои первые шаги историческая живопись, пока, в первой трети XVIII века, как живопись батальная, по существу – европеизированная, но еще очень тесно связанная с традициями древнерусских баталий. И подобно тому как в петровское время не было ещё исторической науки, но зато все исторические знания служили современности, так и совсем ещё молодая историческая живопись лишь прославляла величие свершавшегося»<sup>8</sup>.



**Куликовская битва**  
Предположительно И. Никитин либо А. Матвеев

<sup>6</sup> Там же. С. 9.

<sup>7</sup> Там же. С. 10.

<sup>8</sup> Там же.



**Полтавское сражение**  
А. Ф. Зубов  
Гравюра резцом. 56,5×137,5. 1715 г.  
Государственный Эрмитаж





# МИФ О ПРИЗВАНИИ ВАРЯГОВ



**Лицевой летописный свод  
Ивана Грозного. Царь-книга**  
XVI в. (предпол. 1568–1576 гг.)  
Государственный исторический музей

**Нестор Летописец**  
В.М. Васнецов  
1885–1896 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Заморские гости**  
Н.К. Рерих  
Холст, масло. 85×112,5. 1901 г.  
Государственная Третьяковская галерея

В течение многих столетий основополагающим историческим источником по истории Руси служил летописный свод, и лишь к XVIII веку относятся первые попытки создания систематизированного свода отечественной истории. Но даже первый собиратель древних рукописей Татищев сетовал, что уже при Алексее Михайловиче существовала Тайная канцелярия, опасаясь которой «писать не смели или написанное истребляли».

Позже, в XVIII веке, основоположниками академической русской исторической науки стали немцы. К тому времени были уже заложены начала норманнской теории. Немецкие профессора, естественно, укрепили своим авторитетом теорию, которая льстила их национальному чувству. К тому же, столкнувшись с дикой, неграмотной Россией, они были убеждены, что так было и прежде, и не стремились узнать, что представляла собой на деле Киевская Русь и в какую бездну нищеты и невежества она свалилась из-за нашествия и двухвекового владычества татар. Открытие в 1800 году написанного в XII веке «Слова о полку Игореве» было похоже на гром среди ясного неба: тогда никто не мог даже вообразить, что древняя русская культура





Похороны знатного руса. Фрагмент  
Г.И. Семирадский  
Холст, масло. 1884 г.  
Государственный исторический музей



**Баян**  
В.М. Васнецов  
Холст, масло. 1910 г.  
Государственный Русский музей

поднималась до таких высот. Естественно, что при такой скудости знаний о Древней Руси представления Шлецера, что наши предки были настоящими дикарями, были до известной степени обоснованны: судили по убогому настоящему, забывая о блестящем прошлом.

Последователи так называемой норманнской школы, господствовавшей в российской историографии, положили в основание русской государственности сказание о призвании варягов. «В целой исторической литературе, – писал Д.И. Иловайский, – наверно, ни одной легенде не посчастливилось, как этой. В течение нескольких столетий ей верили и повторяли её на тысячу ладов. Целый ряд почтенных тружеников науки потратил много учёности и таланта на то, чтобы объяснить, обставить эту легенду и утвердить её на исторических основаниях»<sup>1</sup>. Легенда о том, как три брата-варяга с дружиной, взяв с собой некое племя «Русь», пришли в древний Новгород, чтобы утвердить там порядок и сделать его своей столицей (но, сменив вскоре её на Киев, они пустились завоевывать неприступную столицу Византийской империи), не только завоевала умы российских мыслителей, но и самое главное – скрыла от нас героическую историю наших предков, лишила и до сих пор лишает нас своих питательных корней.

<sup>1</sup> Иловайский Д.И. О мнимом призвании варягов. М., 1871. С. 6.

**Северная идиллия**  
К.А. Коровин  
Холст, масло. 113×153. 1886 г.  
Государственная  
Третьяковская галерея





**Шлем со сценами битвы скифов**  
Приазовье. Донецкая область  
IV в. до н.э.



**Бляшка с изображением сцены побратимства**  
Курган Куль-Оба.  
Боспорское царство Золото  
IV в. до н.э.



**Поясная бляшка в форме лошади**  
Между Ордосом и Алтайским краем  
Позолоченная бронза. III–I вв. до н.э.  
Берлинский этнологический музей



**Гривна сарматской царицы**  
Конец I – начало II в. н.э.  
Ростовский краеведческий музей



**Крылатый лев**  
Экбатаны  
Золотое украшение  
V–IV вв. до н.э.



**Статуэтка в форме оленя**  
Скифское золото  
IV–III вв. до н.э.

Нельзя сказать, чтобы никто не протестовал против насаждения норманизма. Подобных попыток было немало и до революции, и в советское время. Одним из первых мысль о том, что Рюрик был славянином, высказал Герберштейн ещё в 1549 году, и с тех пор против норманизма высказывались В.Н. Татищев и М.В. Ломоносов, С.А. Геденов и Д.И. Иловайский, но все их голоса были заглушены давлением научно-педагогической имперской бюрократии. Сыграло свою роль и презрительное отношение российской интеллигенции к своим русским корням, не позволявшее ей проявить в этом вопросе нужную заинтересованность.

«Вплоть до второй половины текущего столетия, – писал в конце XIX века профессор Н.П. Загоскин, – учение норманской школы было господствующим и авторитет корифеев её – Шлецера со стороны немецких учёных, Карамзина – со стороны русских писателей, представлялся настолько подавляющим, что поднимать голос против этого учения считалось дерзостью, признаком невежественности и отсутствия эрудиции, объявлялось почти святотатством. Насмешки и упреки в вандализме устремлялись на головы лиц, которые позволяли себе протестовать против учения норманизма. Это был какой-то научный террор, с которым было очень трудно бороться»<sup>2</sup>.

Надо с сожалением признать, что и в рядах борцов с норманнской теорией не было полного единства. Они сходились только на том, что от неё надо отказаться, а по поводу позитивной программы существовали большие разногласия, причем порой выдвигались теории, доходящие до нелепостей. Не было, правда, единодушия и у сторонников норманнской теории: под варягами одни понимали шведов, другие финнов, третьи норвежцев, четвёртые германцев, но все эти версии не находили исторического обоснования.

В XX веке благодаря трудам советских историков Грекова, Тихомирова, Насонова, Третьякова, Мавродина, Левченко и исследователей русского зарубежья норманнская теория на научном поприще потерпела крах. Но хотя была обоснована и доказана её несостоятельность, об этом никому, кроме узких специалистов, практически неизвестно. И сегодня нет ни одной солидной работы, где в доступной и понятной широкому кругу читателей форме были бы изложены результаты исторических и археологических исследований XX столетия, опровергающих теорию норманизма. Несомненно, норманны были в Древней Руси, но были они здесь почти тем же, чем в Византии, то есть наёмною дружиной, хотя и более многочисленной и, соответственно, принимавшей большее участие в важных политических событиях. Наёмные варяжские дружины были в войсках русских князей.

<sup>2</sup> Загоскин Н.П. История права русского народа. Казань, 1899. Т. 1. С. 336.

По всему видно, что великокняжеский Киевский двор привлекал их своим богатством и блеском, чего варягам не доводилось видеть у себя на родине. Не из бедной, полудикой Скандинавии проникали тогда в Россию семена цивилизации, а, наоборот, из Руси в Скандинавию.

Если мы обратимся к уцелевшим памятникам русской словесности дотатарского периода, нас поразит следующий факт. Нигде в них нет даже намека на призвание варяжских князей. Летописный свод (или, как его удачно называют, летописная мозаика) дошёл до нас в списках, которые относятся ко второй половине XIV века; от Киевского периода не сохранилось ни одной рукописи летописного сборника. Естественно предположить, что легенда о призвании варяжских князей, выведившая начало Русского государства из Новгорода, – происхождения новгородского или, точнее сказать, является новгородской редакцией. В своем настоящем виде она была занесена в летописный свод не ранее второй половины XII или первой – XIII века, то есть не ранее той эпохи, когда Новгород достиг значительного развития. Это было время живых, деятельных сношений с Ганзой, то есть с германскими и скандинавскими побережьями Балтийского моря. Такая идея могла возникнуть уже при сыновьях честолюбивой и умной норманнской принцессы Ингигерды, супруги Ярослава. Тогда на Руси ещё живы были воспоминания о тесных связях Владимира и Ярослава с варягами, о храбрых варяжских дружинах, сражавшихся в их ополчениях. В XIII веке препятствий для внесения в летописный свод легенды о призвании варягов уже быть не могло: Киев, превращённый в пепелище, покинутый всеми, лежал в развалинах.



#### Скифская пектораль

Толстая могила.  
Днепропетровская область  
IV в. до н.э. Киевский музей  
исторических драгоценностей Украины

#### Бой скифов со славянами

В.М. Васнецов  
Холст, масло. 161,5×295. 1881 г.  
Государственный Русский музей



#### Три богатыря

В.М. Васнецов  
Холст, масло. 295,3×446. 1881–1898 гг.  
Государственный Русский музей

стр. 38–39





Barnes Collection  
New York, N.Y. Archives





# НАЧАЛО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Восшедшая на престол Елизавета Петровна видела едва ли не главной задачей своего царствования придание русской жизни ослепительного блеска. Поэтому, после забвения русской культурной жизни при Петре II и Анне Иоанновне, при Елизавете она пробудилась и ожила. Семена, посеянные Петром, стали давать хорошие всходы.

Согласимся с А. Бенуа, что со времени Елизаветы действительно начинается новый период русской истории. Любившая и ценившая роскошь царица не довольствовалась уровнем украшения придворной жизни мелких немецких дворов. Царствование Елизаветы, по мнению А. Бенуа, «было в художественном отношении для России почти то же, что царствование Людовика XIV для Франции»<sup>1</sup>. Под её непосредственным наблюдением построены или перестроены огромные дворцы в столице, её пригородах и других крупных городах, продолжает А. Бенуа, при ней воздвигнуты лучшие и роскошнейшие постройки стиля рококо в России: Екатерининский дворец, Смольный монастырь в столице, Андреевский собор в Киеве и многие другие. При ней же стали, в подражание царице, строиться на великолепный европейский лад русские магнаты: Строгановы, Воронцовы, Шуваловы, Шереметевы. Согласимся с А. Бенуа, что Петербург и окрестности его к концу её царствования получили совершенно иной облик.

## Императрица Елизавета Петровна

Луи Токке

Холст, масло. 81×66. 1756 г.

Государственная Третьяковская галерея

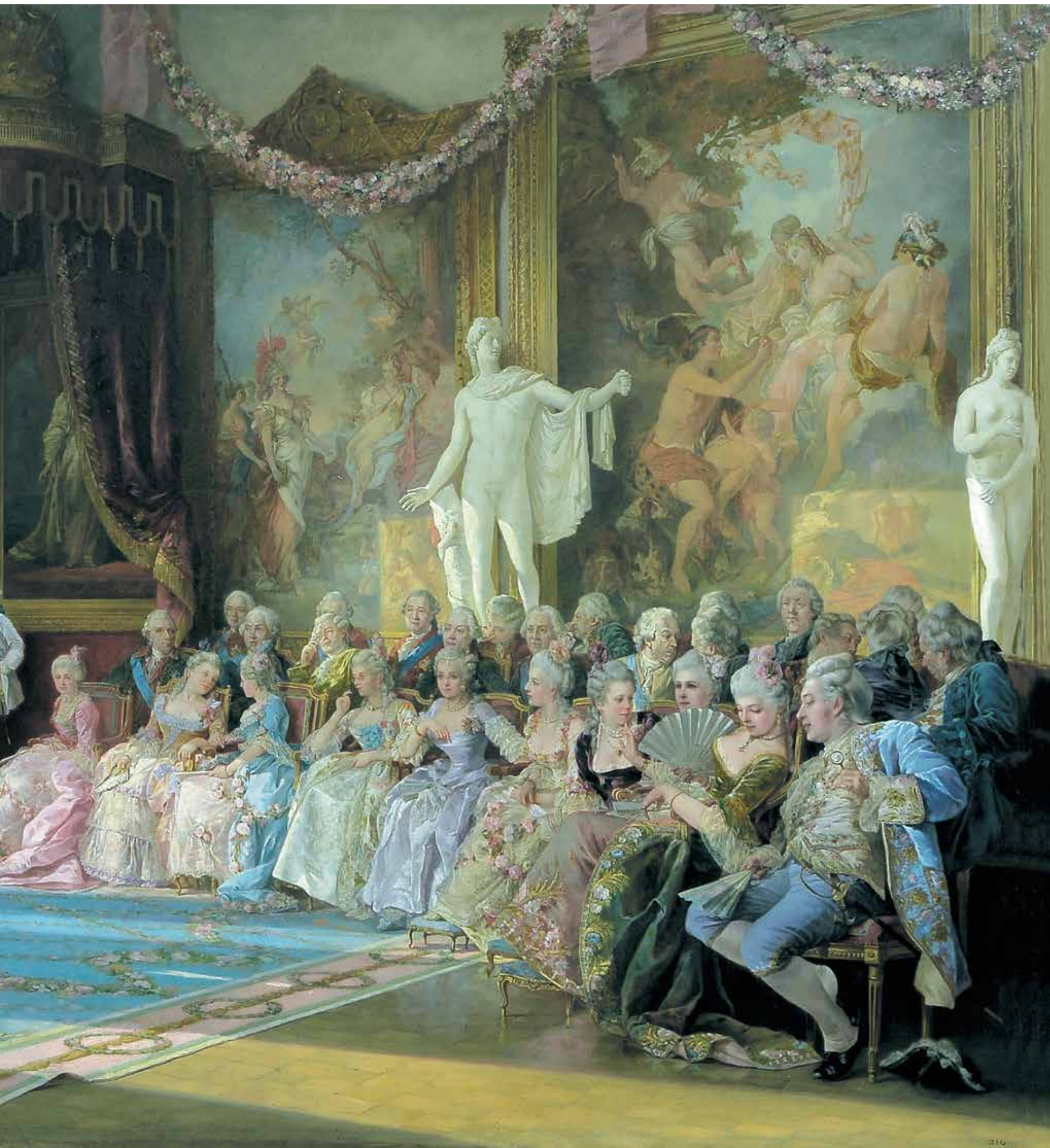
## Университетская набережная

Санкт-Петербург в 1850-х гг.

Литография Дациаро по рисункам художника А. Шарлемана, рис. 26

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 15.





Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года  
 В.И. Якоби  
 Холст, масло. 81×66. 1889 г.  
 Музей Российской академии художеств



**История Российская с древнейших времен**  
М.М. Щербатов  
1770 г.



**Древняя российская история**  
М.В. Ломоносов  
1766 г.



**История Российская**  
В.Н. Татищев  
1768 г.



**И.И. Шувалов**  
А.П. Лосенко  
Холст, масло. 1760 г.  
Государственный Русский музей



**И.И. Бецкой**  
В.Г. Худяков  
Холст, масло. 1864 г.  
Музей Российской академии художеств

«На всех попрощах появились истинно русские даровитые личности», и первым среди них был, конечно, И.И. Шувалов, с его неистовым желанием вернуть к жизни лучшие начинания Петра<sup>2</sup>.

«Известно, что середина XVIII века – время укрепления национального государства, время, когда вопрос о судьбах русской нации, размышление о её прошлом и естественное сопоставление с настоящим волновали тех, кто имел сердце, чтобы тревожиться, и ум, чтобы мыслить. Для русских людей, в памяти которых ещё живы были мрачные дни “бироновщины”, такие вопросы приобретали особую притягательную силу»<sup>3</sup>.

«В середине XVIII века происходит становление исторической науки как таковой. В свет выходят первые труды, созданные учёными: “Древняя российская история” М.В. Ломоносова (1766), первая часть первой книги “Истории Российской” В.Н. Татищева (1768), первый том “Истории Российской с древнейших времён” М.М. Щербатова (1770)»<sup>4</sup>. «Активизировалась деятельность Академии наук, в которой, во имя развития национальной науки и поддержки национальных кадров, выступал великий Ломоносов; в 1755 году был создан знаменитый центр подготовки отечественной интеллигенции – Московский университет»<sup>5</sup>.

Характерная особенность русской школы живописи Нового времени – её западная прививка на русский культурный корень. Живопись в России возникла не сама собой, вследствие потребности в ней общества<sup>6</sup>, а была привнесена волей власти, с благоговением и придыханием смотрящей на запад и стремящейся бездумно копировать эту жизнь. Вот почему было бы малопродуктивной задачей искать народной самобытности даже в лучших представителях русской школы XVIII века, слишком заметно было влияние приглашённых мастеров. Только при Елизавете стараниями графа И.И. Шувалова в 1757 году учреждается при Московском университете Академия художеств. Физически Академия находится в Петербурге и становится центром дворцовой и аристократической жизни. Однако ещё до её основания мы можем говорить о появлении ряда русских художников, что свидетельствовало о заметном расцвете русской культуры в середине 1750-х годов.

Шуваловская Академия просуществовала недолго – всего пять лет. Екатерина II, получившая власть в результате государственного переворота и убийства собственного мужа, в силу личной неприязни к основателю Академии поставила во главе её И.И. Бецкого, «имевшего при Дворе репутацию знатока педагогики»<sup>7</sup>. Бецкой же превратил Академию в подобие иезуитской школы, будучи приверженцем масонства, имевшего тогда значительное влияние при дворе. В 1764 г. по распоряжению Екатерины II Академия была реорганизована и превращена в закрытое учебное заведение.

В него входили подготовительное училище для малолетних (с 5–6 лет) и специальные классы, дававшие профессиональную подготовку. Реформирована была и вся система обучения: Академия была превращена в своего рода отделение воспитательного дома. Сюда «теперь стали приниматься малолетние дети, большей частью не успевшие ещё обнаружить какие-либо способности к искусству. “Генеральное учреждение о воспитании детей” Бецкого заменило им семейные ценности, а сама художественная часть образования окончательно была закреплена тем эстетическим формализмом, который сохранил за собой название академического классицизма»<sup>8</sup>. Русские гении, даже из привилегированных сословий, если и попа-

<sup>2</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 15.

<sup>3</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 17.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 16.

<sup>7</sup> Там же. С. 32.

<sup>8</sup> Там же. С. 33.



дали туда, то в значительной мере утрачивали свою гениальность и русскость.

Надо сказать, что академии в Европе существовали с конца XVI века, со времён братьев Карраччи, однако вначале они были вполне здоровой «реакцией против распущенного маньеризма позднего Ренессанса»<sup>9</sup>.

Это были художественно-образовательные заведения, имевшие благотворное влияние на развитие художественной техники. Там собирались «лучшие мастера своего дела», умевшие, придерживаясь всех правил старой школы, с известной сдержанностью и благоразумием сделать руками учеников, состоявших под попечением этих «мастеров своего дела», то, что потребует «начальство», то есть монарх и окружающий его двор<sup>10</sup>. Европейские академии тогда были действительно превосходными школами, будучи лишь хранителями традиций, но начисто лишёнными творческого горения, способного обнаруживать новые грани искусства.

Открытие памятников этрусской культуры и раскопки Помпей вызвали социально-культурную волну своего рода «второго возрождения» античного мира. Винкельмановские идеи заслонили весь

**Академия художеств и Румянцевский обелиск**  
К.П. Бегров  
Гравюра.  
1834 г.

**Устав Императорской Академии художеств**  
Г.И. Козлов, Н.И. Ветошников, И.А. Ерменёв,  
С.А. Панин и др.  
Пергамент, рукопись. 1764 г.  
Музей Российской академии художеств



<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: Там же.



01.  
**Владимир перед Рогнедой**  
 А.П. Лосенко  
 Холст, масло. 211,5×177,5. 1770 г.  
 Государственный Русский музей

**Владимир перед Рогнедой. Фрагменты**

- стр. 47. Владимир
- стр. 48. Рогнеда
- стр. 49. Диалог рук

культурный небосклон. Академии поначалу не принимают новое классическое движение, но постепенно становятся главными его апологетами. Слова «академия» и «классицизм» получают почти на столетие значение синонимов, аристократы уступают место новым законодателям моды художественного вкуса и художественных взглядов<sup>11</sup>, канонизировавших свои художественные учения и своё право безапелляционно решать все вопросы культуры. И эта монополизация художественного вкуса, проблематики представления о прекрасном насквозь пронизывает всё просвещённое общество, опьянённое предвкушением дурмана позитивизма.

В те годы в России признание Лосенко первым историческим живописцем XVIII века было «завоевано им самим и обусловлено его большой чисто профессиональной одарённостью»<sup>12</sup>. 1770 год – триумф картины Антона Лосенко «Владимир перед Рогнедой» (илл. 01). Сама императрица «всемиловнейшим своим посещением изволила удостоить г. Лосенко и с удовольствием и вниманием смотреть на производимую им живописную работу»<sup>13</sup>. Хронологически же эта картина Лосенко отнюдь не первая в его творчестве, и уж тем более не первая в русской исторической живописи XVIII века.

Лосенко показал «первое свидание князя с Рогнедой, в котором Владимир представлен победителем, а гордая Рогнеда пленницей»<sup>14</sup>. «Никто из предшественников Лосенко, работающих над историко-батальными композициями начала XVIII века, не ставил перед собою подобные психологические задачи. И уже одно это обстоятельство означало, что с Лосенко начинается новый этап в истории отечественной живописи»<sup>15</sup>. «В чем также сказался особый лосенковский подход к исторической теме, – это в стремлении автора картины облагородить»<sup>16</sup> своего героя, наделять европейским рыцарством образ Владимира,

<sup>11</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 33.

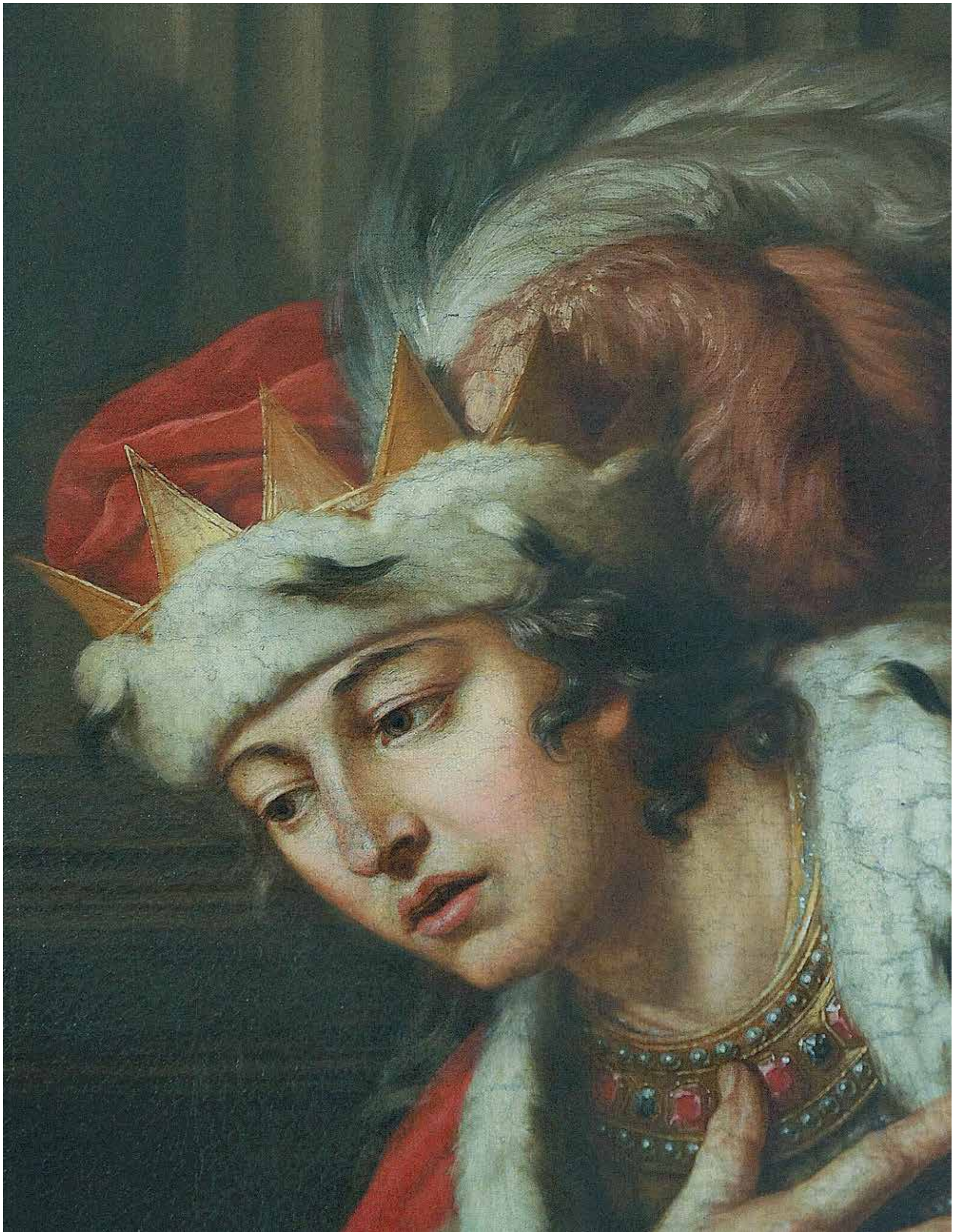
<sup>12</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 11.

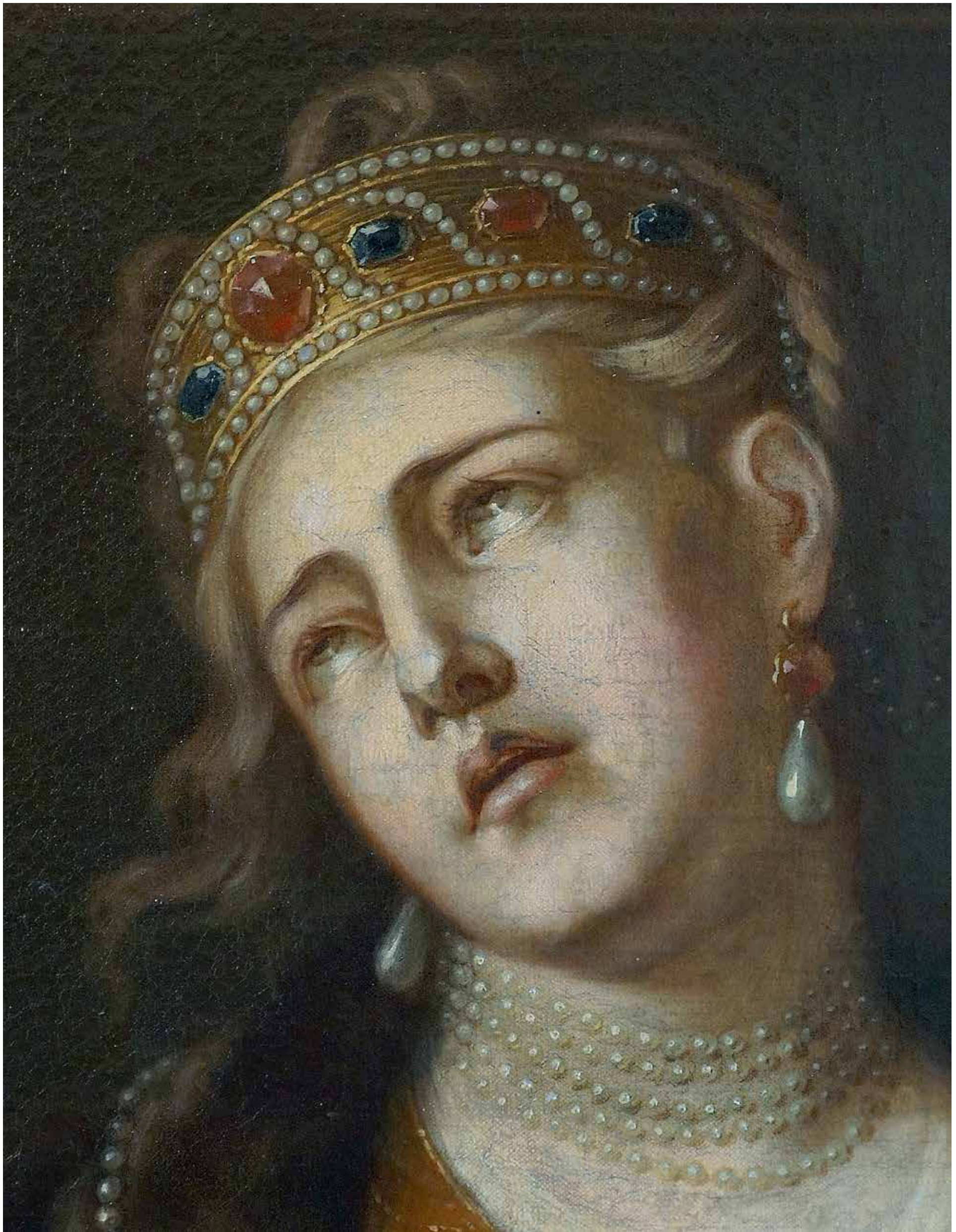
<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 13.

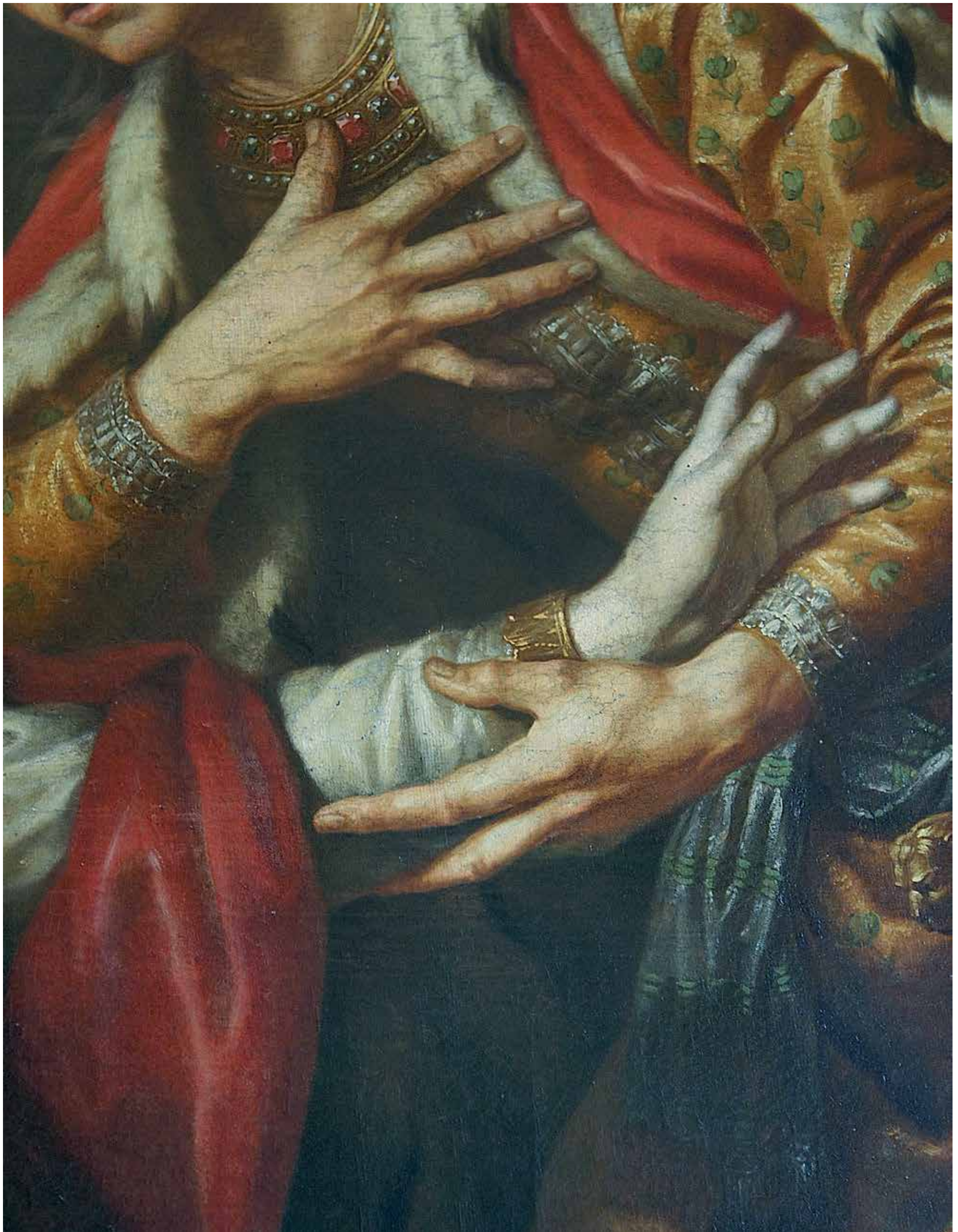
<sup>15</sup> Там же. С. 14.

<sup>16</sup> Там же.











02. **Портрет императора Петра III**  
Ф.С. Рокотов  
Холст, масло. 157×111. 1762 г.  
Нижегородский государственный  
художественный музей

завоевывает Европу. И в России первым, кто способствовал его проникновению в живопись, был именно Лосенко»<sup>17</sup>.

С этого времени в творческой практике Академии художеств историческая живопись утвердилась как отдельный жанр. «Исторические классы (живописный и скульптурный) неизменно занимали самое ответственное место, хотя содержание понятия историческая живопись в это время ещё оставалось довольно широким. К этому жанру относились картины с сюжетами из русской истории, а также полу- или целиком легендарными: аллегорическими, мифологическими и религиозными»<sup>18</sup>.

Один из «удивительных документов XVIII века – проект, непосредственно относящийся к судьбам исторической живописи, проект, надолго опередивший своё время, оставил Ломоносов. Речь идёт об «Идеях для живописных картин из российской истории» (1764). Он (по поручению И.И. Бецкого) сделал список сюжетов из национальной истории, которые можно было бы использовать для убранства стен. Это были двадцать пять сюжетов, относящихся к X–XVII векам»<sup>\*</sup>.

«Первые исторические композиции конца 1750-х – начала 1760-х годов, в силу традиций, сложившихся при всех академиях мира, в том числе и в России, были связаны с античными или библейскими сюжетами. Таковы и известные нам работы А.П. Лосенко («Товий с ангелом», 1759, «Чудесный улов рыбы», 1762), М.И. Пучинова («Беседа Диогена с Александром Македонским», 1762) и Г.И. Козлова («Апостол Пётр отрекается от Христа», 1762). Плотна эти не поднимаются выше уровня работ средних европейских художников, бравшихся за подобные «общеакадемические» сюжеты»<sup>19</sup>.

что он смог передать своеобразным «языком жестов», имеющим, однако, налет сентиментальности и даже театральности, особенно в фигуре Рогнеды. «В целом же в его картине не больше чувствительности (по терминологии XVIII века), чем во многих западноевропейских полотнах того же времени. Она, вне сомнения, связана с традициями ещё не изжитого в середине века (в Европе и в России) стиля барокко, с присущими ему патетикой и драматизмом, хотя в ней уже чувствуется стремление к классической ясности, уравновешенности и рациональности. Подчёркнута фронтальность композиции, её плоскостность. Действие происходит как бы на узком пространстве первого плана, второго и третьего, по существу, нет: глухая стена с античными пилястрами образует фон. Всё это от классицизма, от того художественного стиля, который в 1770-е годы

\* «ИДЕИ ДЛЯ ЖИВОПИСНЫХ КАРТИН ИЗ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ»:

01. Взятие Искореста;
02. Основание христианства в России;
03. Совет Владимиру от духовенства;
04. Единоборство князя Мстислава;
05. Горислава;
06. Мономахово единоборство;
07. Мономахово венчание на царство;
08. Победа Александра Невского над немцами ливонскими на Чудском озере;
09. Обручение князя Федора Ростиславовича;
10. Начало сражения с Мамаем;
11. Низвержение татарского ига;
12. Приведение новгородцев под самодержавство;
13. Царица Сумбек;
14. Право высокой фамилии Романовых на престол всероссийский;
15. Погибель Расстригина;
16. Козма Минич;
17. Олег князь приступает к Царюграду сухим путем на парусах;
18. Олег, угрызен от змея, умирает;
19. Сражение Святослава с печенегами в порогах;
20. Избавление Киева от осады печенежской смелым переплыванием россиянина через Днепр;
21. Князь Киевский Святослав Ярославич кажет свое великое богатство послам немецким;
22. Князь Дмитрий Михайлович Пожарский в опасности от Злодея;
23. Тот же князь Пожарский бьется с поляками;
24. Царь Василий Иванович Шуйский при венчании своём на царство;
25. Гермоген, патриарх московский, посажен в тюрьме.

ЛОМОНОСОВ М.В.  
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. М.-Л., 1952. Т. 8.  
С. 336–373. ЦИТ. ПО: ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 121

03. **Портрет И.И. Шувалова**  
Ф.С. Рокотов  
Холст, масло. 63,7×49,6. 1760 г.  
Государственный Эрмитаж

<sup>17</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 15.

<sup>18</sup> Там же. С. 12.

<sup>19</sup> Там же.





Интересно заметить, что «в 1766 году первую золотую медаль в живописном классе получил Пётр Гринев за картину “Прибытие Рюрика, Синеуса и Тривора флотом к стенам Нова города, где на пристани с радостным восклицанием встречаемы вельможами и народом, Гостомысл, яко первейший вельможа, подносит Рюрику княжескую шапку и державу, Синеус принимает в удел страны над Белым озером, Тривор княжение псковское”»<sup>20</sup>.

А в 1767 году ученикам Академии была предложена тема «о заключении миру российского князя Олега с греческими царями Львом и Александром перед стенами Константинопольскими»<sup>21</sup>, в следующем году – об «отомщении древлянам великою княгиней Ольгою за убиение мужа её Игоря»<sup>22</sup>.

«В начале же своего возникновения классицизм не чуждался ни барочной динамичности, ни “вульгарной” реальности деталей. Именно такими чертами отмечена уже известная нам картина Лосенко, где рядом с одной из служанок, напоминающей античную плакальщицу, видны простонародные, типично русские лица воинов, спутников Владимира... Однако в своём стремлении найти национальный костюм Лосенко столкнулся с отсутствием исторических материалов. Единственным источником знаний был театр, так, например, театральный реквизит послужил моделью для головного убора князя: причудливая и довольно фантастическая смесь из короны с зубцами, шапки, отороченной горностаем, да ко всему ещё и из страусовых перьев»<sup>23</sup>.

«Стремление Лосенко трактовать героя картины естественно, как человека сострадательного, даже возвышенного, которым движут чувства любви и доброты, несомненно, связано с теми этическими идеями, которые в XVIII веке носились в воздухе и которые обычно соединены с понятием просветительства»<sup>24</sup>.

Среди первых русских художников особенного внимания заслуживают Иван Аргунов – бывший крепостной графа Шереметева, царские портреты которого, хотя несколько перегруженные отдельными деталями, всё же отличает национальное своеобразие, хотя художник писал не с натуры, а был вынужден пользоваться чужими образцами; его современник Алексей Антропов, основавший – «в противовес казённой Академии – собственную школу живописи, из которой вышел выдающийся русский художник – Левицкий»<sup>25</sup>, а также ряд иконописцев.

«Шуваловская» Академия художеств воспитала нескольких истинных мастеров. Это Рокотов, Саблуков, Семён Щедрин, Серебряков и Головачевский. Из всей плеяды этих живописцев наиболее заметен Рокотов, автор весьма плодовитый. Рокотов рано стал известен. Едва закончив Академию, он уже адъюнкт-профессором пишет два портрета императора Петра III (илл. 02), и «сама Екатерина, ни разу не позировавшая Левицкому, позволяет Рокотову писать свой портрет с натуры»<sup>26</sup>, хотя при жизни Екатерины считалось, что именно портрет императрицы работы Д.Г. Левицкого обладал самым близким сходством (илл. 05). Замечательны портреты И.И. Шувалова (илл. 03), П.И. Шувалова, И.Г. Орлова работы Рокотова, его портрет графини Санти (илл. 04) – «одно из самых удивительных произведений XVIII века как по тонкости и изяществу живописного почерка, так и по краскам: очаровательным сочетаниям оливковых и розовых тонов. Букет скромных полевых цветов на груди этой дамы вносит ноту такой интимности, какую редко найдешь



04. **Портрет графини Санти**  
Ф.С. Рокотов  
Холст, масло. 72×56. 1785 г.  
Государственный Русский музей

05. **Портрет императрицы Екатерины**  
Д.Г. Левицкий  
Холст, масло. 48×38. 1794 г.  
Новгородский государственный  
объединенный музей-заповедник

<sup>20</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 13; Петров П.Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет её существования. Ч. I. СПб., 1864. С. 115. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 121.

<sup>21</sup> Петров П.Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств... Ч. I. С. 120. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 121.

<sup>22</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 122.

<sup>23</sup> Там же. С. 15–16.

<sup>24</sup> Там же. С. 16.

<sup>25</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 17.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

07.

**Смолянки**

Цикл из семи портретов юных питомиц Воспитательного общества благородных девиц при Смольном монастыре  
Государственный Русский музей

а **Портрет Ф.С. Ржевской и Н.М. Давыдовой**  
Д.Г. Левицкий. 161×103. 1772 г.

б **Портрет А.П. Лёвшиной**  
Д.Г. Левицкий. 213×140,5. 1775 г.

в **Портрет Е.И. Нелидовой**  
Д.Г. Левицкий. 164×106. 1773 г.

стр. 56

г **Портрет Г.И. Алымовой**  
Д.Г. Левицкий. 183×142,5. 1776 г.

стр. 57

д **Портрет Н.С. Борщевой**  
Д.Г. Левицкий. 196,5×134,5. 1776 г.

стр. 58

е **Портрет Е.Н. Хрущевой и Е.Н. Хованской**  
Д.Г. Левицкий. 164×129. 1773 г.

стр. 59

ж **Портрет Е.И. Молчановой**  
Д.Г. Левицкий. 181,5×142,5. 1776 г.

<sup>28</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 17.

<sup>29</sup> Там же. С. 21.

у Левицкого и Боровиковского»<sup>27</sup>. Хотя именно портреты Левицкого отражают блеск екатерининской эпохи.

Д.Г. Левицкий портретировал многих выдающихся деятелей своего времени, с совершенной убедительностью, передав изысканность великосветского общества. Эти замечательные образцы живописи «сразу отличишь от других портретов, благодаря совершенно особой “зоркости” глаз»<sup>28</sup>, их несколько насмешливым изгибам губ, виртуозно написанным кружевам и украшениям.

Еще в Киеве, во время росписи Андреевского собора, Антропов заметил даровитого юношу, привез его с собой в Северную столицу и сумел оградить от влияния чиновничьего духа Академии, поэтому Левицкий «не впал в салонную манерность, а сохранил всю свежесть»<sup>29</sup> письма. Из произведений Левицкого, если говорить о живописных достоинствах, особенно примечателен прекрасный портрет Кокоринова и пор-

06.

**Архитектор А.Ф. Кокоринов**

Д.Г. Левицкий

134×102. 1769 г.

Государственный Русский музей



а



б



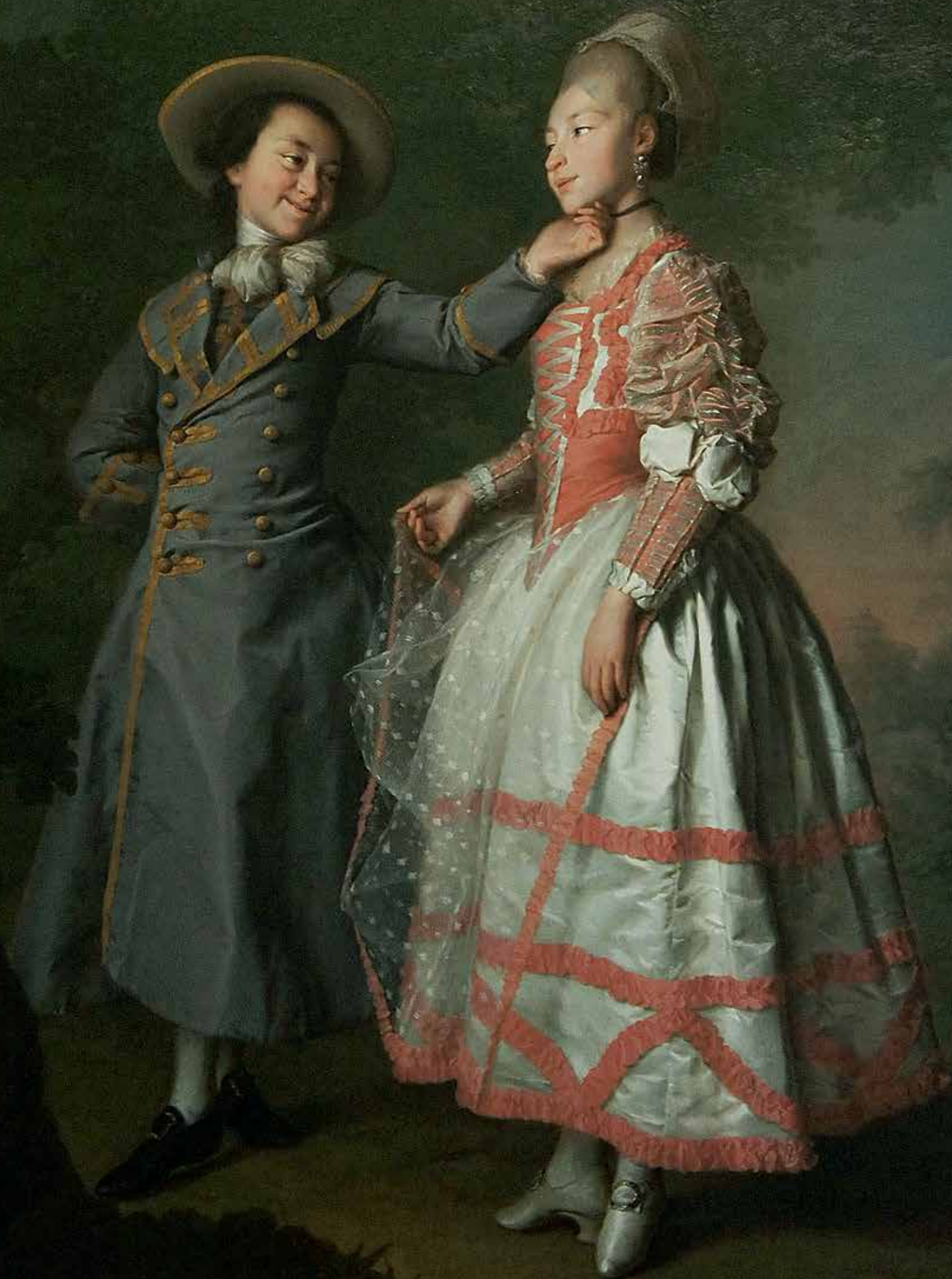
в















08. **Портрет графини Безбородко с дочерьми**  
В.Л. Боровиковский  
1803 г.  
Государственный Русский музей

09. **Портрет Е.А. Нарышкиной**  
В.Л. Боровиковский  
1799 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 62–63

10. **Портрет М.И. Лопухиной**  
В.Л. Боровиковский  
72×53. 1797 г.  
Государственная Третьяковская галерея

треты смолянок (илл. 07), исполненные с такой живостью и таким неподражаемым изяществом, что могут быть отнесены к лучшим живописным произведениям своего времени.

Творчество Боровиковского (1757–1825), упоминаемого всегда вслед за Левицким, относится уже к новому периоду русской живописи. Боровиковский малоросс, отставной офицер-любитель, познакомившийся с Екатериной во время её знаменитого Крымского путешествия в 1787 году<sup>30</sup>. Боровиковский застал в Петербурге совершенно иные художественные предпочтения: «интерес к сочности старых венецианцев сменился увлечением классической сдержанностью и величием»<sup>31</sup>; живописные причёски и цветные платья сменились строгими нарядами, отдающими известной холодностью и чопорностью, а также слишком однообразным тоном<sup>32</sup>.

Боровиковский благодаря тому, что он с юности не попал под нивелирующий каток, сумел сохранить живую манеру письма и колористическую гамму, отличающие его работы от картин своего времени. Яркие образцы его утончённого понимания красоты<sup>33</sup> – портрет красавицы княгини Е.А. Нарышкиной, в замужестве графини Суворовой-Рымникской (илл. 09), или портрет графини Безбородко с дочерьми (илл. 08), а особенно портрет прелестной Лопухиной (илл. 10).

Здесь также следует упомянуть портрет графа Дмитриева-Мамонова (илл. 14), написанный бывшим крепостным князя Потемкина Шибановым. Эта скромная небольшая картина заслуживает нашего внимания как по тонкости рисунка, так и по изяществу техники. Другой шедевр – портрет Екатерины в меховой шапке (илл. 12).

Также нельзя не вспомнить о Щукине, «наиболее талантливом ученике Левицкого»<sup>34</sup> после Боровиковского. Несмотря на значительное количество сохранившихся его произведений, нам особенно интересен портрет Александра I (илл. 13), который «не уступает в “парадности” официальным портретам Боровиковского или Аргунова»<sup>35</sup>, но ещё значительней другая его работа – «Портрет Павла I (в Гатчине)», стоящий, по словам А.Н. Бенуа, целого исторического сочинения, самый характерный, самый впечатляющий из всех портретов загадочной и трагичной фигуры наследника Екатерины II (илл. 11)<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 22.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> См.: Там же.

<sup>33</sup> См.: Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 24.

<sup>35</sup> Там же. С. 25.

<sup>36</sup> См.: Там же.













11. **Павел I (в Гатчине)**  
С.С. Щукин  
Холст, масло. 248×163. 1797 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**А.М. Дмитриев-Мамонов. Фрагмент**  
М. Шибанов



12. **Екатерина II в меховой шапке**  
М. Шибанов

13. **Александр I**  
С.С. Щукин. Начало 1800-х гг.  
Государственный Русский музей

14. **А.М. Дмитриев-Мамонов**  
М. Шибанов  
Холст, масло. 1787 г.  
Нижегородский государственный  
художественный музей



15. Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами  
С. Торелли. 1772 г.  
Государственная Третьяковская галерея

«Сам термин “классицизм”, происходящий от слова “классика”, означал, что изобразительное искусство (равно как и литература) ориентируется на её высокие образцы. Здесь были, с точки зрения классицистов, открыты “вечные законы” красоты, познание которых было обязательным для всех мастеров искусств. В живописи – это целая система правил построения композиции, рисунка, колорита. Впрочем, все эти правила строгими и неумолимо жёсткими станут позднее, по мере укрепления позиций нового художественного течения»<sup>37</sup>. А пока «в своеобразной переориентации художника на другой тип героя как воплощения идеала патриота-гражданина сказалась та эволюция, которую вообще претерпел классицистический герой в искусстве. В большей степени это было выражено в искусстве предреволюционной Франции (в живописи Давида), в России, пожалуй, в творчестве одного лишь Лосенко»<sup>38</sup>. «Возникшее тогда во Франции в годы, предшествующие Великой французской революции, просветительство по своим общественным, этическим и эстетическим целям было отрицанием»<sup>39</sup> традиционной иерархии и отражало интересы всё более дерзко заявляющего о своих правах третьего сословия.

Так как Екатерина II была весьма чувствительна к лести, то с середины 1770-х годов на первый план выступили сюжеты историко-религиозные и мифологические. «Так возникло множество пышных, порою манерных, всегда льстивых, аллегорических, с мифологическими героями картин, в которых Екатерину про-

<sup>37</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 15.

<sup>38</sup> Там же. С. 16.

<sup>39</sup> Там же.



славляли безмерно. Писали эти полотна чаще всего иностранцы. Например, С. Торелли “Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами” (“Торжественное шествие Екатерины Второй в завоеванные у турок земли”), его же “Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств”<sup>40</sup> (илл. 15, 16) и др.

Здесь надо сказать, что перенесённый на русскую почву академический классицизм на раннем своем этапе не был отрицательным явлением, остановив распространение манерности, а также сыграв заметную роль в развитии художественного ремесла и твердой системы академического образования, позволившей проявить себя нескольким мастерам, которые сумели передать свои знания новому поколению талантливых учеников. Этими педагогами, апологетами строгой художественной школы, были Акимов, Угрюмов, Егоров и Шебуев, которые стали настоящими пропагандистами строгого классицизма в духе идей Давида, и, наконец, Андрей Иванов, отец, воспитатель и учитель своего знаменитого сына. Их ученики – Кипренский, Брюллов, отчасти Бруни и особенно Александр Иванов – заняли исключительные места в истории русского искусства и, безусловно, должны быть вписаны золотыми буквами в историю мировой живописи<sup>41</sup>.

«Интерес русского общества к своему славному прошлому особенно проявился в результате создания Общества истории и древностей российских при Московском университете и в издании специальных трудов, но, может быть,

16. Екатерина II в образе Минервы  
Государственный Русский музей

<sup>40</sup> Там же. С. 19.

<sup>41</sup> См. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 34.





более всего в том, что в литературных журналах, адресовавшихся к самым широким кругам, стали печататься специальные исторические исследования»<sup>42</sup>.

«История становится общеинтересной, а вместе с нею в начале XIX века историческая живопись приобретает невиданный прежде общественный резонанс»<sup>43</sup>. Тогда же возникла дискуссия о сюжетах, допустимых в исторической живописи, которую условно можно было бы свести к столкновению двух точек зрения: к утверждению права художника на драматические коллизии и к отрицанию этого во имя прославления народного героя. В чём-то первая точка зрения как бы предвосхищает романтиков с их интересом к психологическому конфликту, вторая присуща классицизму, но не в формулировке XVIII века, а в той его новой патриотической содержательности, которая связана с национальным подъёмом в канун Отечественной войны 1812 года. При всём различии точек зрения все авторы, однако, были близки в главном, в требовании, чтобы художники изображали героев национальной истории.

«Первые шаги к безусловному утверждению национальной тематики в исторической живописи были связаны с именем Г.И. Угрюмова, работавшего ещё в конце XVIII века»<sup>44</sup>. Воспитанник Академии художеств, Угрюмов обладал «несомненным преимуществом человека, живущего в эпоху, накопившую больше положительных исторических знаний, нежели это было у его предшественников. И если некогда Лосенко поместил полоцкую княжну Рогнеду в интерьер с античным убранством, то Угрюмов не позволяет себе подобной вольности. Напротив, он стремится всячески подчеркнуть, что действие происходит в России. Люди одеты в костюмы, близкие к национальным (женщины – в сарафанах). В глубине виден типично русский многоглавый храм с шатровой колокольней. Конечно же, историчность деталей весьма относительна, однако именно детали очень красноречиво говорят о внимании художника к исторической достоверности в картине»<sup>45</sup>. И в работе «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков...» (илл. 18), и в двух следующих работах Угрюмова – «Взятие Казани» (илл. 17) и «Избрание Михаила Фёдоровича Романа на царство» (илл. 19), обе 1799 г., – главных героев отличает национальный облик. «Таков Александр Невский – кроткий и благостный отрок, таков и юный Михаил Фёдорович. Но даже Иван IV показан для того времени весьма великодушным»<sup>46</sup>.

18. **Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами**

Г.И. Угрюмов  
Холст, масло. 197,5×313,5. 1793 г.  
Государственный Русский музей

17. **Взятие Казани 2 октября 1552 г. войсками Ивана Грозного**

Г.И. Угрюмов. 1799 г.  
Государственный Русский музей

<sup>42</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 20. Один из популярных тогда журналов – «Вестник Европы» – возглавил сначала историк Н.М. Карамзин (в 1802–1803 годы), а затем (с 1805 по 1830 год) также историк М.Т. Каченовский (см.: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 20).

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же. С. 22.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же.



Торжественный въезд Александра  
Невского в город Псков после  
одержанной им победы над немцами  
Фрагмент  
Г.И. Угрюмов

19. Избрание Михаила Фёдоровича  
Романова на царство  
Г.И. Угрюмов  
Холст, масло. 510×393. 1799 г.  
Государственный Русский музей

<sup>47</sup> См.: Верещагина А.Г.  
Художник. Время. История. С. 22.

Если учесть, что классицистическая картина, отражающая просветительские идеи XVIII века, всегда несла элемент нравочения, то здесь оно было направлено на утверждение личных добродетелей, среди которых доброта сердца едва ли не основная. Отсюда вытекало своеобразное перемещение акцентов с одного, главного действующего лица на окружающих, ибо сам благородный герой нуждался в присутствии около него людей, на которых бы «изливалась» его доброта. Оттого-то, вероятно, в картинах Угрюмова, где всегда прославляется подвиг одного, так много действующих лиц. Вокруг Александра Невского – спасённые им русские люди, и среди них женщины и дети; вокруг Михаила – люди, умоляющие его принять корону и тем спасти их от междоусобной брани; наконец, перед Иваном IV – несчастные жёны хана с детьми, молящие о великодушии.

Так неожиданно, казалось бы, а в сущности, весьма закономерно в исторической живописи на рубеже XIX века зазвучали отголоски сентиментализма, художественного течения, модного в России и на Западе в конце XVIII века. Просветительский идеал разумного и великодушного человека, свойственный искусству классицизма, в конце столетия довольно органически вобрал в себя черты сострадающего чужой беде, также великодушного героя сентиментализма<sup>47</sup>. И в то же время развитие исторической живописи возбуждало и интерес к осмыслению русской истории.









то же следует понимать под «Римом»? Что означает «Рим» в духовном плане и почему Москва стала Третьим Римом?

Первый Рим, как столица мировой империи, предвосхитивший приход Искупителя, как кафедра Первоверховного апостола Петра, который, по словам Спасителя, должен стать «камнем в основании Церкви христовой», под натиском внешних врагов и внутренней борьбы за власть в V–VI веках, разьедаемый внутренней борьбой, братоубийством и ересью, пал от рук завоевателей и после знаменитого Миланского эдикта 313 года святого равноапостольного Константина Великого уступил место Второму Риму, городу, отстроенному святым Константином, – Царьграду, или Константинополю.

С принятием христианства как государственной религии уже при Феодосии I Великом (346–395) Второй Рим превратился в духовную столицу Вселенского Православия, ибо там находились императорская держава христианского монарха и первосвященнический престол, составляющие неразрывное единство духовной и светской власти. Второй Рим, как хранитель Вселенского Православия, пережил множество столкновений с магометанством и язычеством, несколько войн с ересями, отпадение Западной церкви

# МОСКВА – ТРЕТИЙ РИМ



Иван III Васильевич (Иван Великий)  
Великий князь Московский  
Иллюстрация из издания Андре Тева  
«Всеобщая космография».  
1575 г. Париж

Интерьер Успенского собора в Кремле. Фото



Machin, genom hwilken Stora Kloctan i Muskow, Spwindes  
samt Prospect på een Deel aff Slottet.

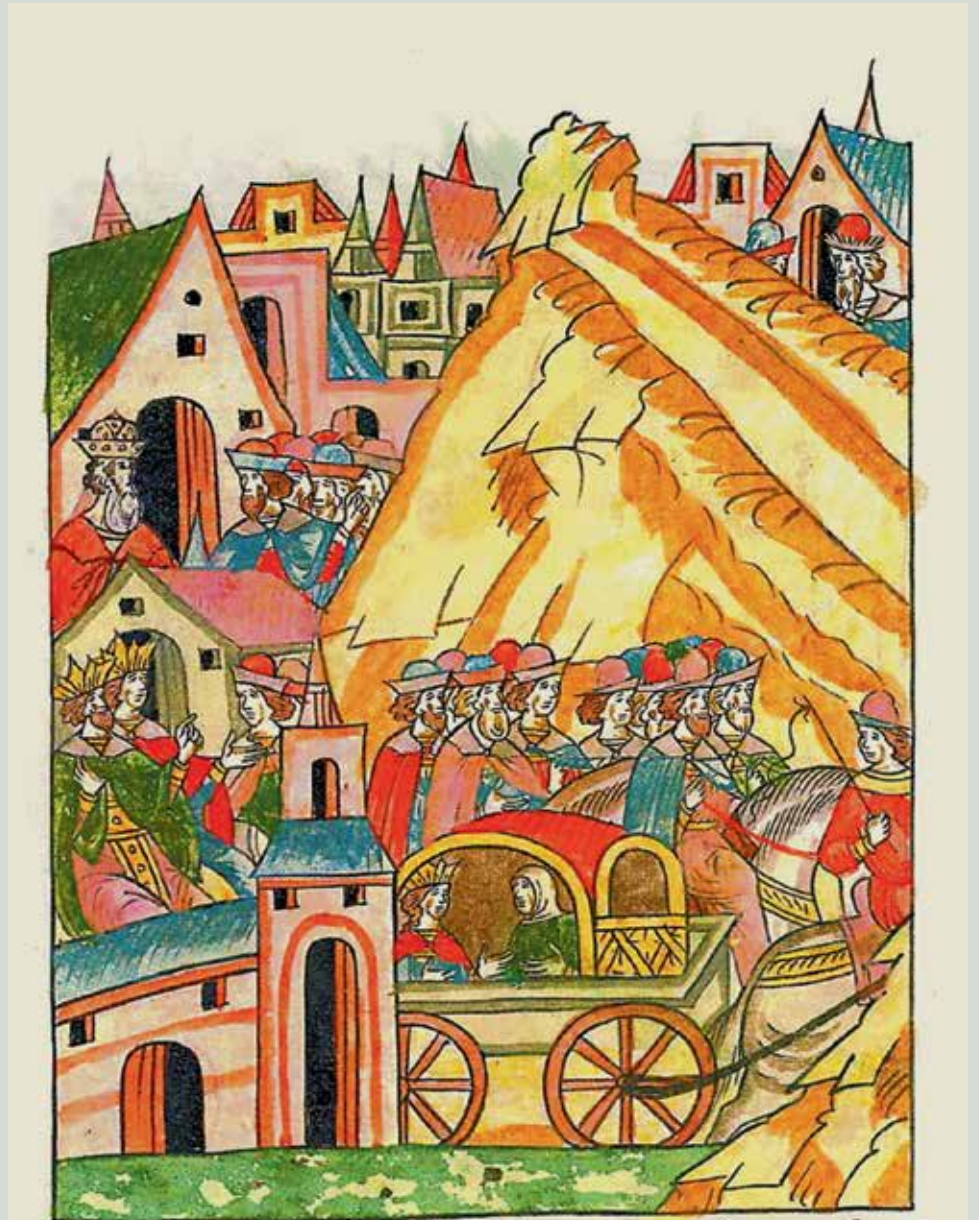


Софья Палеолог  
Пластическая реконструкция  
С. Никина.  
1994 г.

и владычество её над собой, смены династий и низвержения патриархов. Духовный конец его наступил в 1439 году после подписания Флорентийской унии с папизмом, а в 1453-м он уже окончательно был покорён турками.

Москва – столица Руси после падения Константинополя становится духовным центром восточного христианства – «Третьим Римом», или «Новым Иерусалимом». Пророчество о возвышении Москвы связывается с именем псковского инок Филофея и его посланием Василию III. Впервые эта мысль прозвучала в его первом послании из Псковского Елеазаровского монастыря. Написано оно между 1514 и 1521 годами, когда и Первый и Второй Рим уже пали. Филофей изложил в своем послании идею как религиозной, так и государственной преемственности Московской Руси от Византии. Он писал: «Храни и внимай, благочестивый царь, тому, что все христианские царства сошлись в одно твое, что два Рима пали, а третий стоит, четвёртому же не бывать». Эта формула «Москва – третий Рим» на долгое время определила религиозно-государственную политику как Московской Руси, так и наследовавшей ей Российской империи.

В политическом плане перенос центра Православия в Москву связывается уже с эпохой царствования Иоанна III, который, «будучи воспитанный данником степной Орды без специального образования, без наставлений, руководимый только природным умом, сделался одним из знаменитейших государей своего времени. Государственной мудростью и военной силой он восстановил свободу и целостность Руси, теснил Литву, сокрушал вольность Новгорода, расширил свои владения до пустынь Сибири и Лапландии на севере, а на юге – до самого Киева.



Ицѣженіюніа кр. ѿпоустниша црѣпнѣ  
себѣ ію нзрнмз апелнко гокнѣа .  
а се нею посланн по до мѣ ѿ пѣпы . а лга  
тпоса а нтпнїа а снннмнп ѿ гїерн  
младне . а ѿ царепнчещѣ посолтв се нею  
дмитрїн ма н оу нло пнчѣ сомн ѿ гн  
мн греки . мн ѿ шї нннїн грецы по  
ндоша се нею слѣ  
жаще бн "

Софья Палеолог въезжает в Москву  
Миниатора Лицевого летописного свода. XVI в.

Строительство колокольни Ивана Великого  
Рис. Э. Пальмквиста. 1674 г.  
Иллюстрированный отчёт шведского  
военного разведчика инженер-капитана  
Эрика Пальмквиста



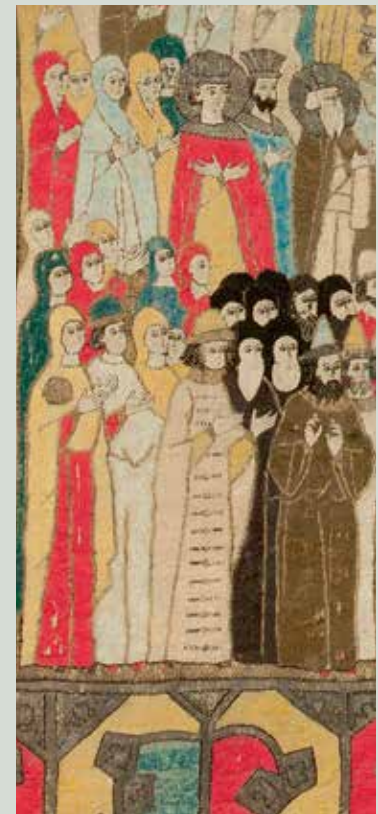


Он взял для себя мудрое правило – в политике внешней поддерживать мир, не уступая первенство ни императорам западным, ни гордым султанам. Искал политического орудия для исполнения своих замыслов, а сам никому орудием не служил»<sup>1</sup>.

Очевидно, что «другим важным делом государя Московского был его брак с греческой принцессой. Брат последнего Византийского императора Константина Палеолога, деспот Фома, умер в Риме. Сыновья его жили на попечении папы Римского, демонстрируя легкомысленность поведения, но юная их сестра, Софья Фоминична, была объектом всеобщего почитания. Папа Павел II искал ей достойного жениха и обратил взоры на Великого князя Московского, незадолго перед тем овдовевшего. Папа надеялся через юную принцессу, воспитанную в правилах Флорентийской унии, убедить Иоанна к соединению с Римом и таким образом подчинить себе Русскую Церковь. Он сам, через особое посольство, предложил Великому князю знаменитую невесту.

Брак Иоанна с Софьей Фоминичной совершился в ноябре 1472 года и придал блеск и ещё большую известность Московскому государству в Европе, которая видела в Софии «отрасль древних венценосцев Царградских». В виде приданого Иоанн III принял герб властителей Восточной Римской империи – двуглавого орла, добавив его к своей печати с гербом Московским. Приезд Софьи в Москву придал блеск Московскому престолу, но в то же время привнёс в простоту отношений Московской Руси элементы Византийского придворного церемониала, ставшего одним из факторов бюрократизации Московской власти.

Но папа не преуспел в своих замыслах. Царевна Софья, к удивлению своих учителей, сделалась в Москве ревностной православной христианкой»<sup>2</sup>.



Вероятнее всего, изображён торжественный выход великого князя Ивана III на Вербное воскресенье 8 апреля 1498 года с семейством во время коронации внука Дмитрия соправителем. Редкий пример группового семейного портрета московских великих князей. Одна из первых светских «картин» Древней Руси.

Софья Палеолог – крайняя фигура в нижнем ряду слева (с круглой нашивкой на плече – таблионом, знаком царского достоинства)

<sup>1</sup> Толстой М.В. Рассказы из истории русской церкви. М., 1990.

<sup>2</sup> Там же.

#### Пелена Елены Волошанки

Тафта, холст, золотосеребряные пряденые нити, цветные шёлковые нити, вышивка. 95×98. 1498 г. Государственный исторический музей

КЛГОВКЦАНЕ

СТРЖТЕ ННЕ

СТОЛОБА

ЦРЬО АРХАНГЕЛЬ  
СКАД

ЗОЛМАД





Шествие в Успенский собор в день венчания  
на царство Михаила Фёдоровича

Бумага, темпера. 31,5×42. 1672–1673 гг.

Книга об избрании на превысочайший престол великого Российского царствия  
великого государя царя и великого князя Михаила Фёдоровича, всея великия России самодержца  
Музеи Московского Кремля



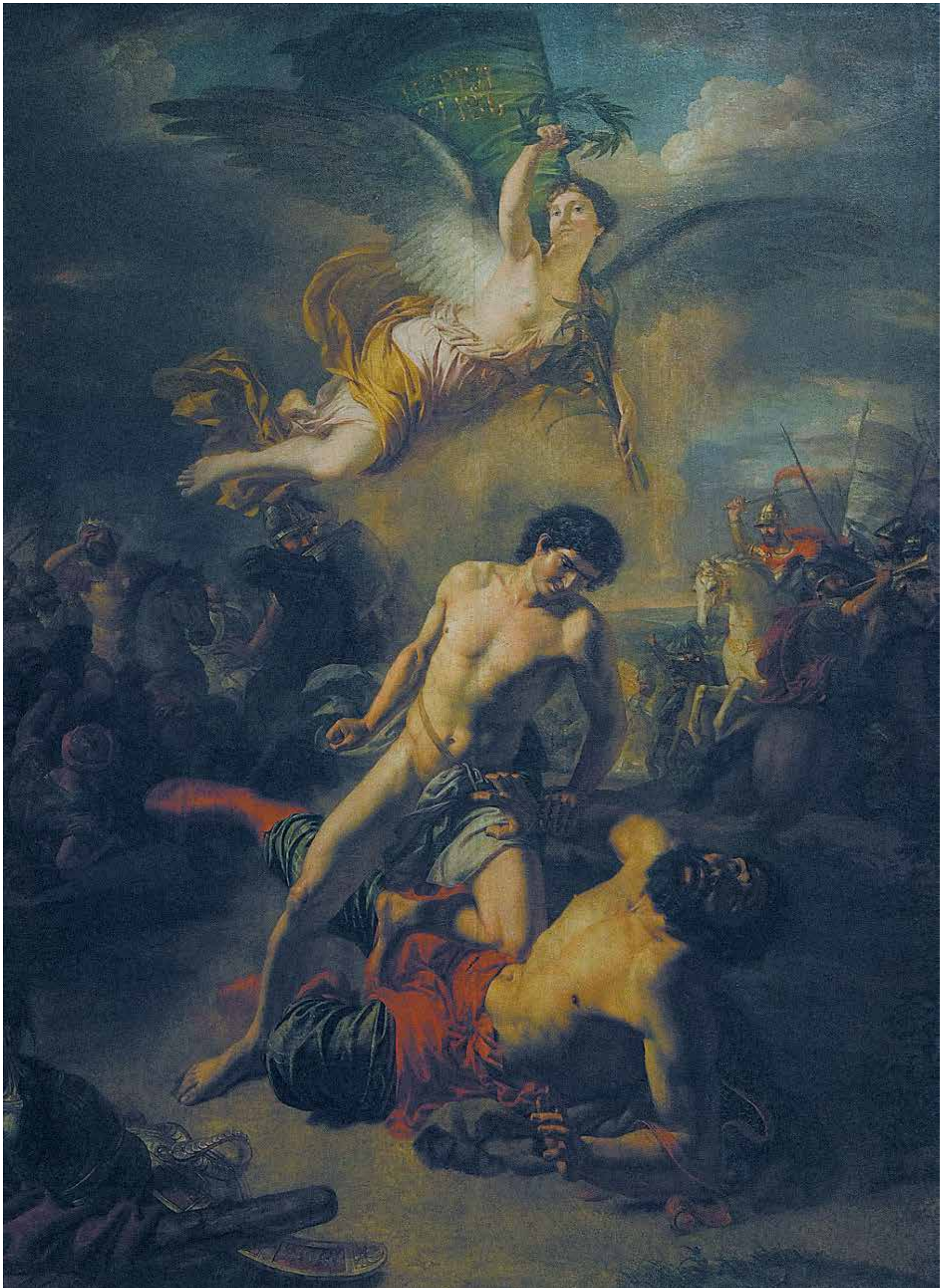
Вид Успенского собора  
и Соборной площади  
И.А. Соколов по рисунку Э. Гриммеля  
Из коронационного альбома императрицы  
Елизаветы Петровны.  
Офорт. 1744 г.

№30 Видъ въ проспектѣ Успенской





и соборной церкви и передь оной площади и прочему спрошено.



# «БИТВА НАРОДОВ» В ЖИВОПИСИ



Военный смерч, пронесшийся над Европой на рубеже XVIII и XIX веков, разрушал всё: государства и семьи, идеи и иллюзии. Сентиментальных героев классицизма вытесняют другие. Настало время не сострадания, но действия, пришло время «героического классицизма». Его герои решительны, активны, изображены в кульминационный момент своей жизни – в час подвига: «Единоборство Мстислава Удалого с Редедей» (илл. 21) А.И. Иванова, «Марфа Посадница» Д.И. Иванова (илл. 22), «Дмитрий Донской на Куликовом поле» О.А. Кипренского (илл. 23), «Подвиг молодого киевлянина» (илл. 24) и др.

Даже Угрюмов, словно бы предчувствуя новые веяния в искусстве, в 1797 году написал лучшую из своих работ – «Испытание силы Яна Усмаря»\* (илл. 20). «Ян Усмарь – человек с мускулами Геракла, борец, воин, воплощение физической мощи. Как не похож он на чувствительных, женственных героев других полотен Угрюмова»<sup>1</sup>. «Мужество и сознание своей силы, вот что определяет сущность людей, окружающих главного героя. Все они по-своему вторят ему и его подвигу. В отличие от других работ Угрюмова, здесь нет ни слёз, ни умиления, нет ни женщин, ни детей. Да и к чему они тут, где всё – олицетворение героической мужественности»<sup>2</sup>.

«В “Яне Усмаре” меньше историко-этнографических подробностей, чем в других работах того же мастера, зато заметно совершенно явное желание автора поднять образ главного действующего лица до уровня всемирно известных героев античности. Поэтому Ян Усмарь не только совершает подвиг, подобно Гераклу или Антею, но и внешне, обнажённый, как и прославленные сыны Эллады, похож на них. Последнее вообще характерно для искусства зрелого классицизма»<sup>3</sup>.

20. **Испытание силы Яна Усмаря**  
Г.И. Угрюмов  
Холст, масло. 283×404. 1797 г.  
Государственный Русский музей

\* Полотно было выполнено как программа для получения звания академика на сюжет, утверждённый Советом: «На ратном поле, в присутствии великого князя Владимира, Российского воина меньший сын показывает опыт своей необычайной силы над разъярённым быком, которого на всем бегу ухватив за бок рукою, вырывает кожу и мясо колесо захватил» (цит. по: Зонova З.Т. Г.И. Угрюмов. М., 1966. С. 31). «Меньший сын» – по летописным источникам, Ян Усмарь – должен был биться в единоборстве с печенежским богатырём, печенеги в это время осадили Киев.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 122

21. **Единоборство Мстислава Удалого с Редедей**  
А.И. Иванов  
Холст, масло. 285×205. 1812 г.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 23.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.



22.  
**Марфа Посадница**  
Д.И. Иванов  
1808 г.  
Государственный Русский музей

\* Все герои объединены в устойчивые группы, из которых в искусстве того времени самая любимая та, которая напоминает треугольник. Вершину его (в картине Иванова) образует голова Марфы, основание – фигуры воинов, молодого и старого. Меч – сюжетный стержень события – занимает центр этого треугольника. К нему обращены руки всех участников сцены. Так рационально и просто раскрывается идея картины. Так же аскетически рационально и пространственное построение. Действующие лица занимают первый план холста, второй, чисто декоративный фон образуют условные драпировки в «хижине» отшельника.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 24

стр. 86–87

23.  
**Дмитрий Донской на Куликовом поле**  
О.А. Кипренский  
1805 г. Государственный Русский музей

<sup>4</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 24.

<sup>5</sup> Там же. С. 25.

По поводу работы «Марфа Посадница» Д.И. Иванова «справедливости и исторической точности ради, следовало бы вспомнить, что Марфа Борецкая возглавила верхушку новгородского боярства, боровшегося против объединения с Москвой, что многие новгородцы не были согласны с посадницей»<sup>4</sup> и что, по сути дела, целью её было сохранение новгородской вольницы. «Однако всё это осталось как бы за кадром. Д. Иванов, как, впрочем, и все его современники, видел лишь “чрезвычайную, редкую женщину” (по словам Карамзина), героиню, восставшую за свободу своей республики. Историческая обречённость Марфы и её дела придавала ей черты возвышенного трагизма, окружала её ореолом мужества. Истинный представитель классицизма Д. Иванов не видит в характере своей героини никаких человеческих слабостей. Его привлекает лишь самое главное, то есть безусловно положительное. Внутренней красоте соответствует и внешняя, величаявая сдержанность»<sup>\*</sup>.

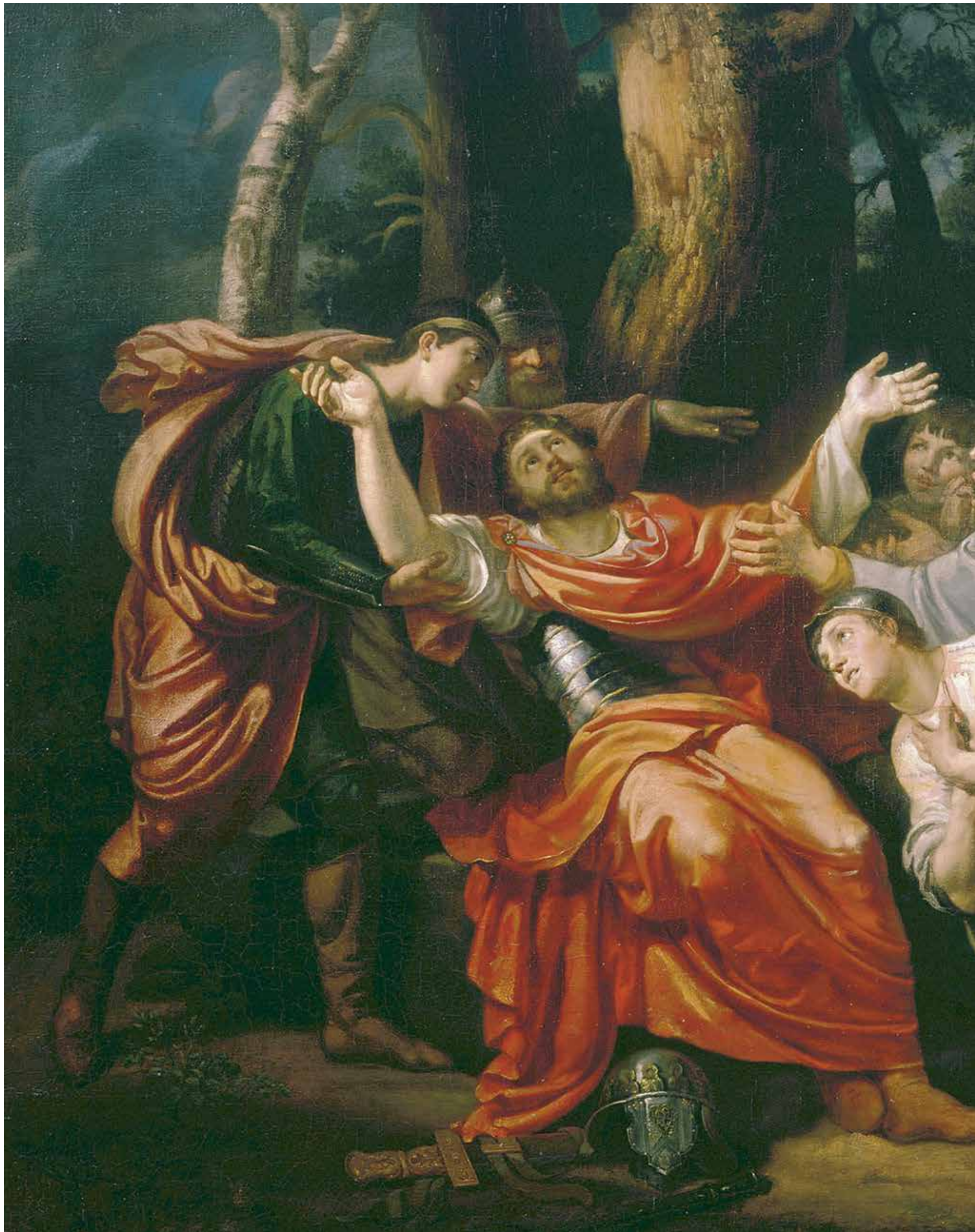
«Жизнь Д. Иванова была короткой и не успела принести ему славы. Старшие современники Д. Иванова, также исторические живописцы, известны гораздо более, чем он. Это В.К. Шебуев, А.Е. Егоров и А.И. Иванов. Шебуев получил звание академика за эскиз для Казанского собора “Вознесение богоматери на небо” (позднее был профессором), у второго профессорское звание связано с картиной “Истязание Спасителя”, третий получил его за “Единоборство князя Мстислава Удалого с косожским князем Редедей”.

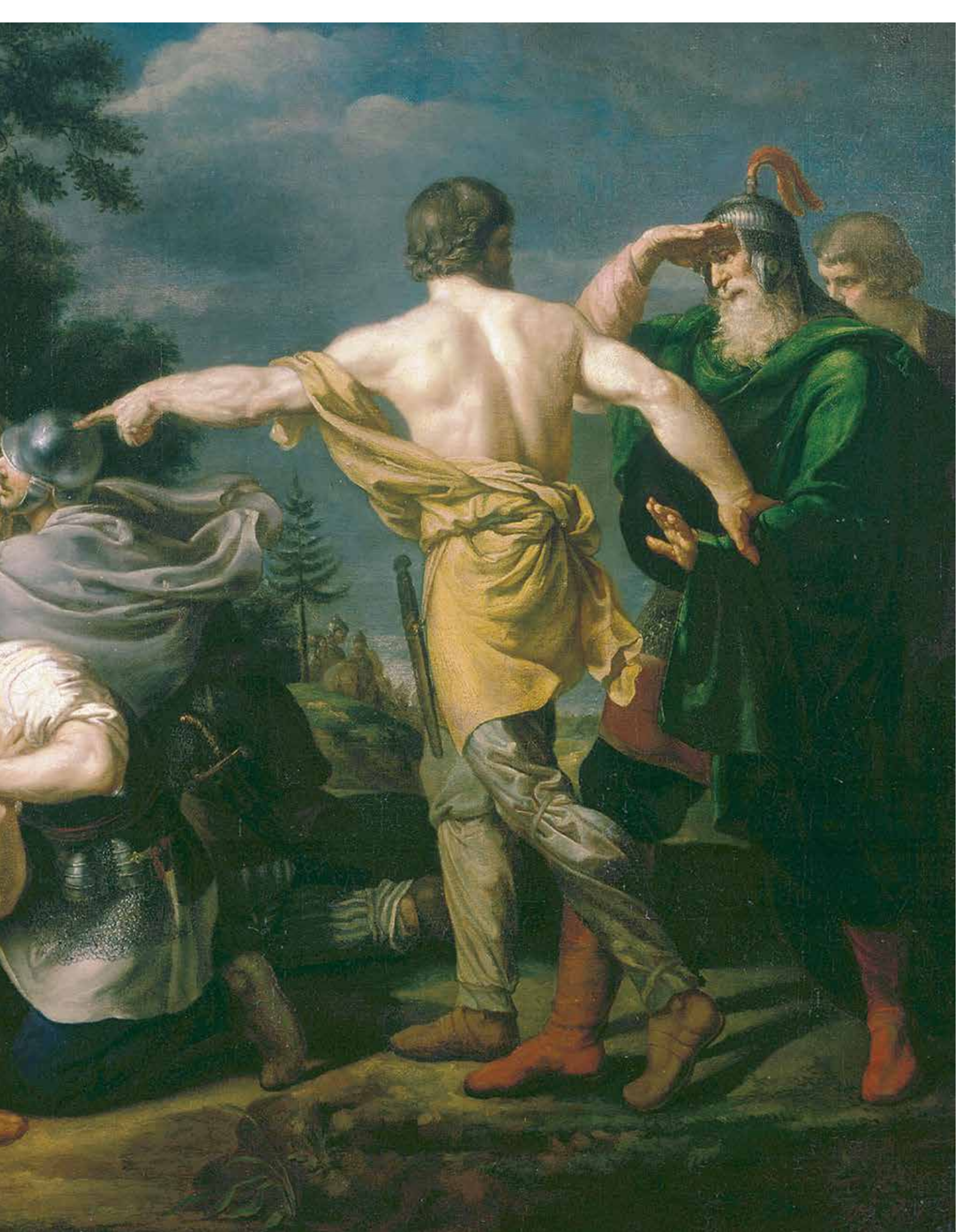
А.И. Иванов, самый интересный из них, был, вне сомнения, одним из передовых людей своего времени. Он входил в число членов “Вольного общества любителей словесности, наук и художеств” и разделял распространённое среди участников этого объединения убеждение в этической гражданской миссии художника. Очевидно, не без его влияния сформировались взгляды его сына, гениального художника А.А. Иванова»<sup>5</sup>.

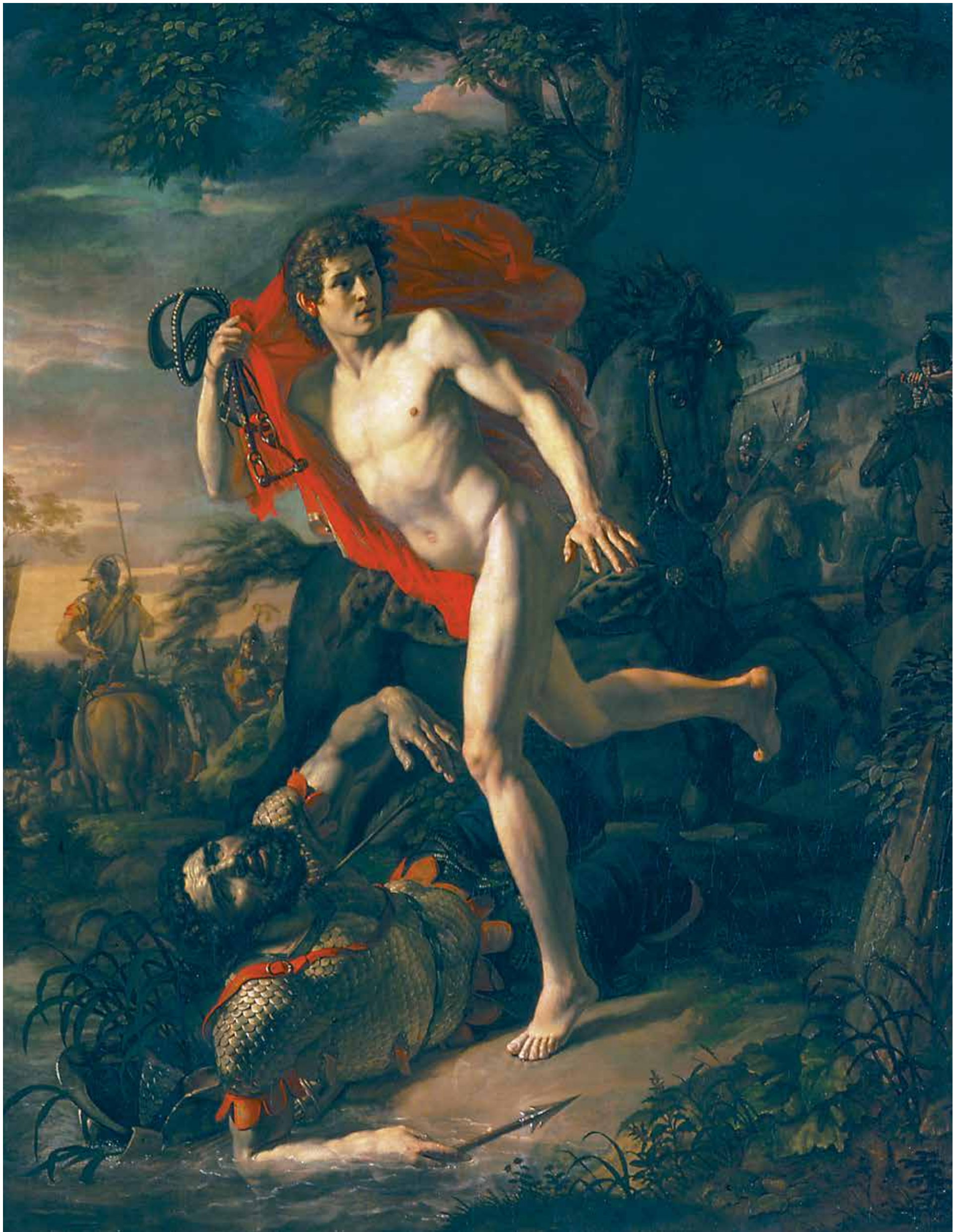
«Однако А.И. Иванов никогда не был догматическим последователем классической живописи. В его работах меньше рационализма, в них больше эмоциональности, живописной свободы и динамичности, чем у его однофамильца Д.И. Иванова. Это чувствуется в позах воинов, в сильных и смелых ракурсах, в сложной композиции и в













колорите картины, хотя и построенном на сочетаниях локальных пятен, но с такими сложными полутонами и оттенками внутри каждого цвета, какие с точки зрения любого ревнителя строгого классицизма были излишними. Тема подвига во имя отечества становится главной в творчестве А.И. Иванова. Воплощена она в событиях русской истории, и в соответствии с эстетическими нормами классицизма герой картины, морально и физически прекрасный, уподоблён героям античности. Он, как и его предшественники, показан обнажённым. Таковы оба главных действующих лица в картинах “Подвиг молодого киевлянина” и “Единоборство Мстислава Удалого с Редедей”. В первом случае нагая фигура вполне уместна и связана с сюжетом картины\*. Во втором – требовалось иное. Когда-то Ломоносов, предлагая аналогичный сюжет (Единоборство Мстислава с Редедей), писал: “Редедя, князь косожский, вызвал на поединок князя Мстислава Владимировича с тем, чтобы победителю достались войска с женою и детьми. Мстислав был, как описывают, тучен, бел и красноволос. Редедя, натурально рассудить, должен быть смугл как азиатец”<sup>6</sup>. Вместо тучного князя Иванов показал прекрасного юношу, изображённого босоногим, обнажённым, с одною лишь лёгкою набедренной повязкой, зато Редедя превратился в могучего богатыря. Оттого победа Мстислава кажется ещё удивительнее... Как и у древних греков, здесь герой прекрасен в своей наготе, а варвар носит неуклюжие одежды»<sup>7</sup>.

«Полная антиисторичность перенесения этого правила на почву Древней Руси, очевидно, нимало не заботила Иванова, ибо искупалась главным: прославлением победы русского над чужеземцем. Национальная гордость, звучащая в этом сюжете, была близка тогда зрителям. Ведь картина была написана в 1812 году. Вероятно, их не удивляла и фигура летящей Славы, венчающей победителя лавровым венком. Им была понятна эта аллегория, входившая в арсенал художественных приёмов XVIII века, получившая в героическом по духу искусстве времени Отечественной войны новую жизнь, особенно в монументально-декоративной скульптуре (в убранстве Адмиралтейства, Главного штаба и других зданий Петербурга).

Примечательный факт: война 1812 года дала великое множество примеров высочайшего героизма русского народа, однако отражение их в искусстве классицизма всё ещё снабжается многословным символично-аллегорическим “пояснением”<sup>8</sup>.

Однако тогда «произошло почти парадоксальное явление: живопись классицизма, жаждавшая современной героики, находила героев в истории, в то время как сама современность подсказывала примеры великого мужества, художники, а отчасти – и всё общество, не осмелились обойтись без привычных историко-мифологических экскурсов в прошлое. Пример тому не только всё творчество А.И. Иванова, но и многих других. Один лишь батальный жанр, в силу своей специфики, легко и быстро приспособился к изображению военных сцен из кампании 1812–1813 годов.

И всё же, при огромном пиетете, который испытывали художники и зрители к собственно исторической живописи, именно теперь были сделаны первые попытки расширить тематические границы жанра. До сих пор он всегда был связан с событиями из жизни одного героя. Теперь же к нему присоединились и те, кого тогда называли “народ”, – участники войны против Наполеона»<sup>9</sup>.

«Характерное явление, весьма закономерное в эпоху национального подъёма, роста национального самосознания: реабилитировали ещё совсем недавно крамольное слово “отечество” и оно звучало волнующе, восторженно, свободлюбиво. Слово это наполнилось конкретным, до боли близким, кровью утверждённым содержанием. Отечество! Ему не нужны были ни историко-мифологические, ни философско-просветительские “украшения”...

Отечественная война – рубикон, через который перешла русская нация и каждый человек в отдельности, чтобы проснуться от векового зла ненавистных народу реформ и бабьего царства. Отныне всё пошло в стремительном, всё убыстряющемся темпе»<sup>10</sup>.

В послевоенные годы проявился обострённый общественный интерес к исторической науке. В 1818 году увидели свет первые восемь томов, а затем и ещё три тома «Истории государства Российского» Карамзина. Всех заволновали вопросы общественного переустройства родины, проблемы истории приобрели особую притягательную силу.

\* Печенеги осадили древний Киев. В городе не было войск: большая часть их ушла в поход за Дунай вместе со Святославом, меньшая, вместе с воеводою, находилась на противоположном берегу Днепра и не знала о случившемся. Предупредить вызвался один из юношей. Взяв уздечку и сделав вид, что ищет коня, юноша вошел в стан врагов. Подойдя к берегу реки, он разделся и бросился в воду. Ему удалось переплыть Днепр и предупредить своих.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 25

24. **Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году**  
А.И. Иванов  
Холст, масло. 204×177,5.  
Около 1810 г. Государственный Русский музей

<sup>6</sup> Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 368. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 122.

<sup>7</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 25.

<sup>8</sup> Там же. С. 26.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 27.



# РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

«Классицизм, освящённый традициями, авторитетом всех академий мира, процветал в императорской Академии художеств»<sup>1</sup>, но полный противоречий мир искусства вызвал к жизни «иное художественное направление, в чем-то близкое, но в главном противоположное классицизму, романтизм»<sup>2</sup>.

Этим «далеко не ясным и расплывчатым именем»<sup>3</sup> принято называть «своеобразный расцвет» европейского искусства, озаривший всю первую половину XIX века. «Как у классицистов, так и у романтиков, герою присущи лучшие из человеческих свойств, он так же благороден, идеален, он тоже своего рода эталон добродетелей, только сами эти добродетели стали иными: культ разума и долга сменился интересом к миру человеческих чувств»<sup>4</sup>.

«На смену материалистической философии XVIII века пришли самые разнообразные увлечения мистикой, поэзией» и религиозной философией; по принципу назарейцев строгие идеалы неоклассического искусства сменила «жажда... к “прекрасному уродству”, вместо культа линий – необузданное поклонение краске»<sup>5</sup>.

Хотя наши лучшие художники того времени – Кипренский, Брюллов, Бруни и Иванов – были выпестованы Академией и горячо отстаивали усвоенные ими идеи, так уж случилось, что их талант и творческое горение превратили их в самых решительных разрушителей академического канона и в самых смелых новаторов<sup>6</sup>. Благо время расцвета их творческого дарования совпало с теми проблесками романтизма, которые уже ощущались в атмосфере искусства и вынуждали всех и каждого прислушиваться к этой загадочной и чарующей мелодии жизни.

Это течение приобрело неожиданно громкий резонанс в России, но не только в словесности. Русская литература, едва появившись, дала как-то сразу таких ярких личностей, которые своим талантом бросили вызов самому великому из европейских гениев, но за ней не мог успеть ни весь русский ритм культурной жизни, ни русское живописное искусство<sup>7</sup>.



**Автопортрет**

О.А. Кипренский  
Холст, масло. 48,5×42,3. 1828 г.  
Государственная Третьяковская галерея

25.

**Портрет лейб-гусарского полковника Е.В. Давыдова**  
О.А. Кипренский  
Холст, масло. 162×116. 1809 г.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 27.

<sup>2</sup> Там же.

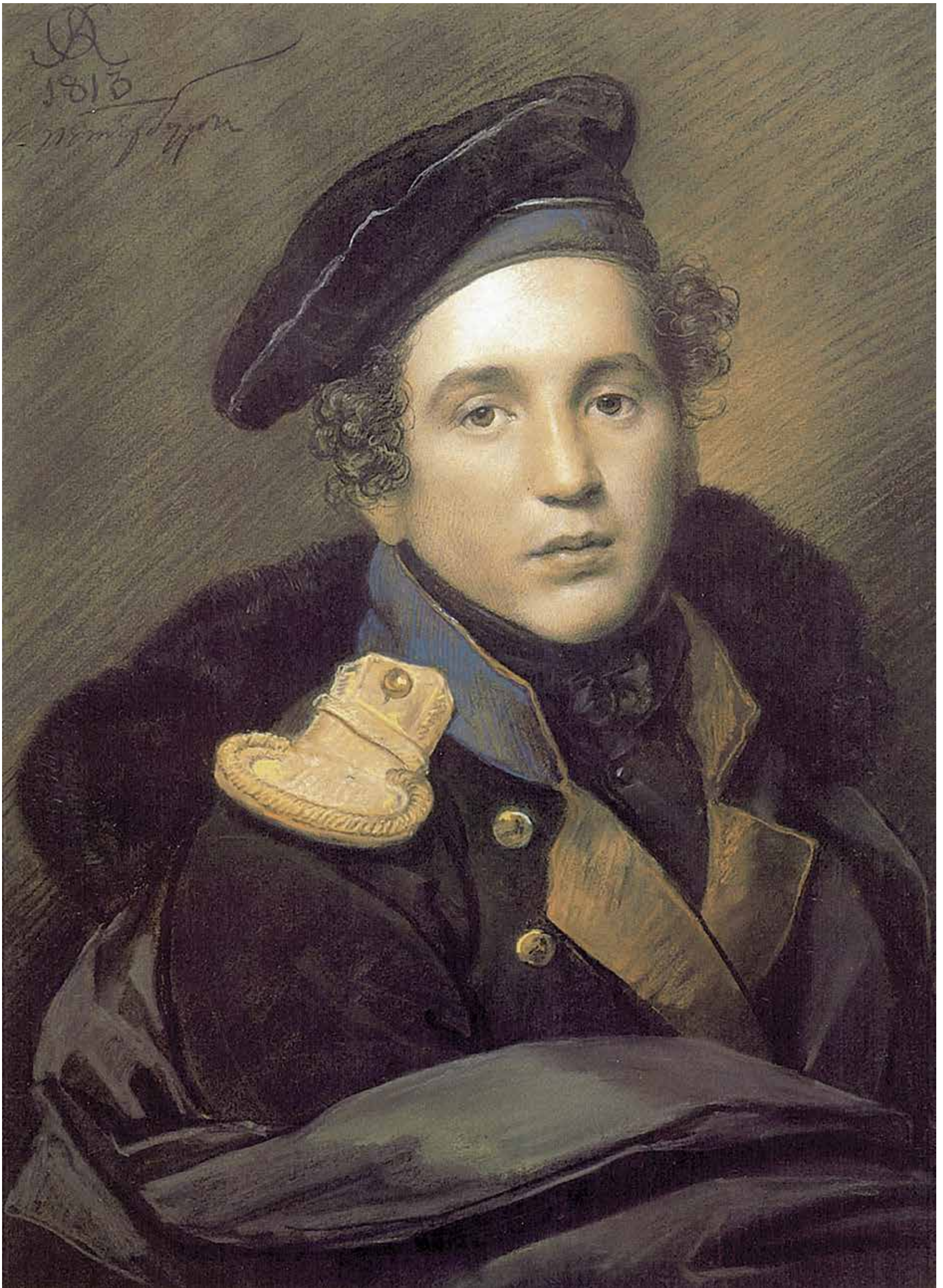
<sup>3</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 40.

<sup>4</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 27.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См.: Там же. С. 38.

<sup>7</sup> См.: Там же. С. 40.



1813

*[Handwritten signature]*

Однако было бы ошибочным фантастический взлет русской поэзии объяснять только лишь необычайной образованностью высшей сферы общества, прошедшей европейскую школу в продолжение долгого царствования Екатерины Великой, поэтому остаётся безответным вопрос, как нашим литературным гениям удалось выразить неподражаемое своеобразие русской жизни, чему Европа их явно не учила.

Русское же изобразительное искусство, в силу большей инертности своего созревания, не могло дать художников, которые сразу стали бы на один уровень с величайшими мастерами и тончайшими выразителями русской литературы – с Пушкиным, Гоголем, Жуковским, Лермонтовым и всей плеядой поэтов «пушкинской семьи»<sup>8</sup>. Академическая система воспитания и художественного образования оказалась слишком консервативна и трудновосприимчива к новым веяниям жизни. «Однако и в то же время отчаянный порыв к душевному возрождению, охвативший болеющее человечество»<sup>9</sup> синдромом духовного похмелья после пьянящего дурмана французской революции, сдерживал подлинно национальное возрождение. Национальная притягательность в художественном творчестве, неизбежность проявления которой стала всё острее ощущаться, упорно пробивалась сквозь напускное изящество культуры XVIII века. Притом что наши лучшие художники – Кипренский и Тропинин – были из крепостных, Александр Иванов – сын найденыша воспитательного дома<sup>10</sup>, что, безусловно, накладывало печать на всю их жизнь и творчество и что не смогло изменить классическое образование в Академии. Брюллов и Бруни смогли первыми явить нечто оригинальное и смелое. «Величайшему же из всего этого даровитого поколения художников, – Александру Иванову – удалось освободиться от влияния своей среды лишь после долгих лет пребывания за границей и создать возвращённый на чужбине подлинно национальный шедевр, к сожалению, уже слишком поздно» – накануне своей кончины<sup>11</sup>.

И всё же, несмотря на своё отставание по сравнению с литературой, в первой половине XIX века и русская живопись пережила в некотором роде расцвет: от художников повеяло романтизмом, и они все, зачастую бессознательно, но всё же оказались «истинными детьми своего времени»<sup>12</sup>. Жёсткие академические рамки, приниженность положения самих художников в обществе и как естественное следствие этого – вечный компромисс между искренними порывами души и школьными прописями не смогли этому помешать.

Блистательную плеяду наших художников-романтиков начинает Кипренский – сын крепостного и, несмотря на это, «по художественной своей натуре один из самых удивительных аристократов русского искусства»<sup>13</sup>. В его портрете Дениса Давыдова, Е.В. Давыдова, лейб-гусарского полковника (илл. 25), и других многочисленных рисунках с героями Отечественной войны «живёт яркое отражение той бурной»<sup>14</sup> и благородной эпохи. В дамских портретах он сумел передать «нежность и тонкую поэтичность»<sup>15</sup>. Даже портретам сановников Кипренский придавал колоритную и «приятную мягкость». Однако Кипренский, увы, не выдержал искушение Европой. В первый раз он попал в Рим в 1816-м, потом вернулся в 1828-м и уехал туда умирать в 1836 году. В Италии тогда ещё верили в спасительность античности и строгости линии. Кипренский смог пережить фантастический роман его жизни, приведший его к браку со своей же приёмной дочерью, но его романтизм не спас его в борьбе с отжившими уже в других странах классическими теориями.

Рядом с Кипренским называют обыкновенно Тропинина – «действительно лучшего после Кипренского портретиста начала XIX века»<sup>16</sup>. Тропинин (1776–1857), крепостной графа Моркова, был «освобождён лишь в зрелых годах, за границей он не был, всю жизнь провёл в нужде, почти в уединении, чуждаясь своей малокультурной среды и не принятый в высшем обществе»<sup>17</sup>. Ученик Щукина, он «заимствовал у него “приятность” колорита и мягкость письма, заставляющие в Тропинине видеть наследника школы XVIII века»<sup>18</sup>. У Тропинина сочная, спокойная гамма красок. В своих портретах жанрового характера он имеет нечто общее с Венециановым<sup>19</sup>. Его «цветочницы», «кружевницы» полны наивности, но и не лишены очаровывающей характерности и трогательности.



**Портрет К.Н. Батюшкова**  
О.А. Кипренский  
Бумага, итальянский карандаш  
22,5×18,5. 1815 г.  
Государственный литературный музей

**Портрет М.П. Ланского**  
О.А. Кипренский  
Бумага, итальянский карандаш. 1813 г.  
Государственный Русский музей

**Портрет графа Е.Е. Комаровского**  
О.А. Кипренский  
Бумага, итальянский и цветные карандаши,  
сангина, акварель. 27,8×22,5. 1813 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>8</sup> См.: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 40.

<sup>9</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 40.

<sup>10</sup> См.: Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 41.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 43.

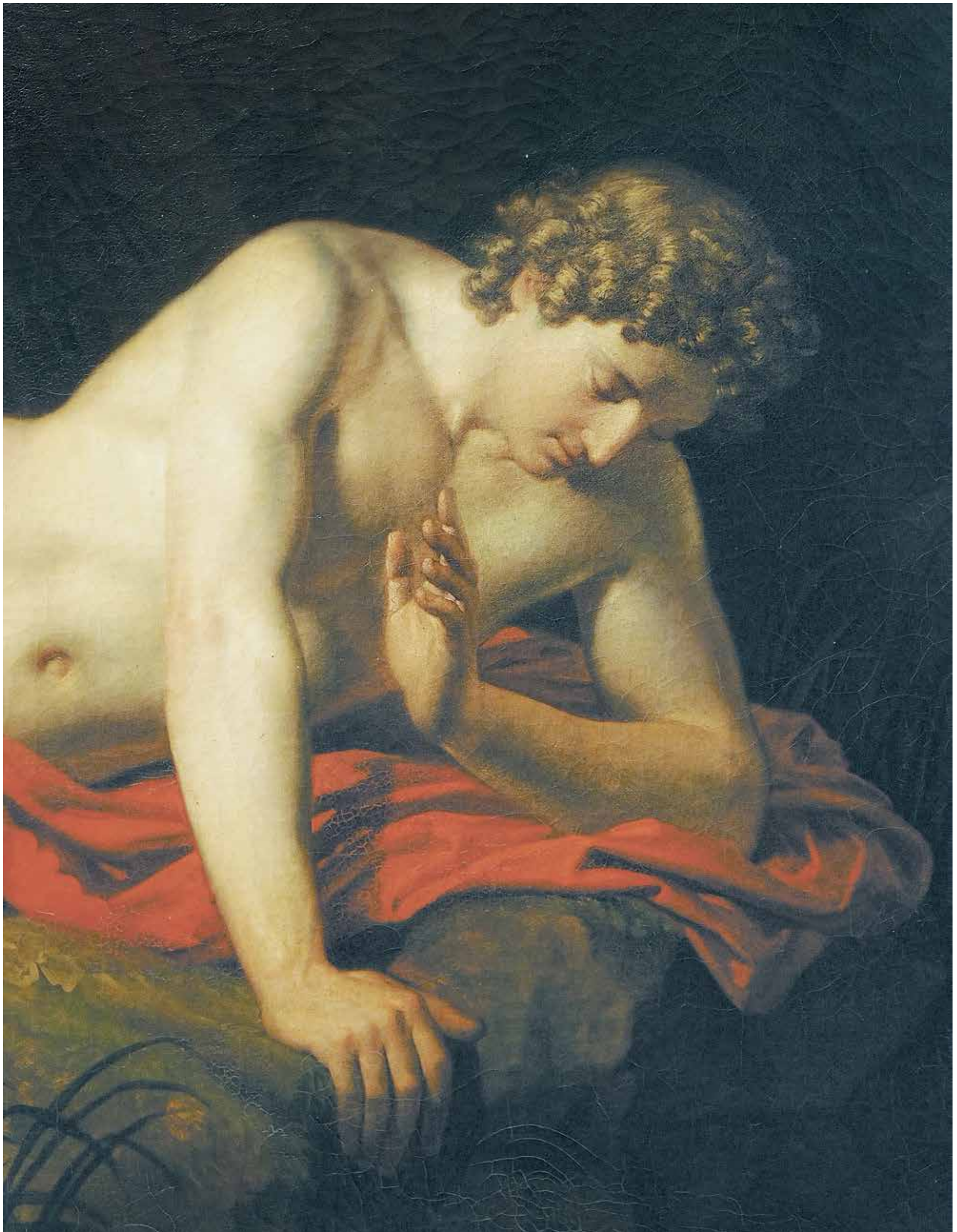
<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> См.: Там же. С. 44.

**Портрет П.А. Оленина**

О.А. Кипренский  
Бумага, пастель. 51×39. 1813 г.  
Государственная Третьяковская галерея



# ИТАЛЬЯНСКИЙ РОМАНТИК в России – КАРЛ БРЮЛЛОВ

Если Кипренского можно считать предтечей русского романтизма в живописи<sup>1</sup>, то своим расцветом этот жанр обязан художнику следующего за ним поколения – Карлу Брюллову, который ещё в Академии обнаружил почти гениальные способности и обратил на себя внимание знатоков ещё до поездки за границу<sup>2</sup>.

Карл Брюллов (1799–1852) был сыном виртуозного резчика екатерининских времён, рос «хилым и жалким ребёнком», но уже в детстве обнаружил способности к рисованию. Отец, «не жалея его, усиленно развивал» дарование сына, заставляя маленького Карла постоянно изучать природу, «строго наказывая его за лень или ошибки». Немудрено, что, пройдя столь «суровую подготовительную школу», Брюллов быстро опередил своих сверстников в Академии и заслужил восторг всего академического начальства. Его наставник Андрей Иванов даже приобрёл на свои трудовые деньги программную работу Брюллова «Нарцисс, смотрящийся в воду» (илл. 26) – картину ещё вполне академического типа<sup>3</sup>.

Его творческий трагизм состоял в том, что яркий талант Брюллова не получил развития на национальной почве, а его приятельские отношения с известнейшими из наших поэтов, чрезмерное почитание многочисленными поклонниками, многолетнее пребывание в Риме и завышенная высокомерность привели к тому, что его собственная жизнь, «прожжённая им в каком-то вакхическом вихре»<sup>4</sup>, лишила Брюллова возможности явить миру истинно прекрасное творчество, на которое он, безусловно, был способен.



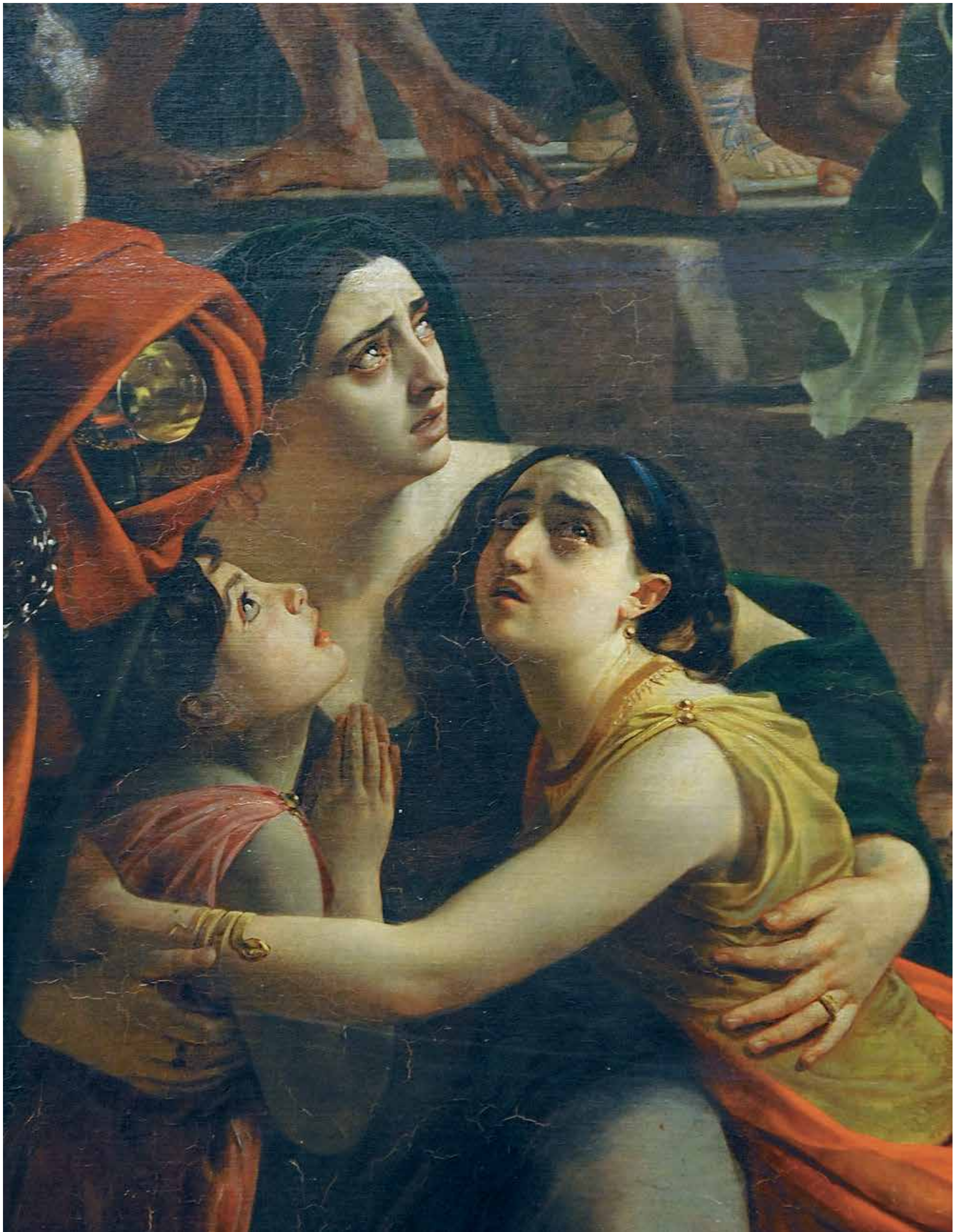
26.  
**Нарцисс, смотрящийся в воду**  
К.П. Брюллов  
Холст, масло. 162×209,5. 1819 г.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 44.

<sup>2</sup> См.: Там же.

<sup>3</sup> См.: Там же.

<sup>4</sup> Там же.





В те годы император Николай I передал Академию художеств в ведение Министерства Императорского Двора, что привело к усилению бюрократического начала: русский классицизм перерождался в «академизм, а строгие эстетические нормы, присущие этому стилю, привели к догматизму и бездушной “одинаковости”, иссушавшей самое душу искусства»<sup>5</sup>. В то же время развитие исторической науки в первой половине века, возникновение таких самостоятельных отраслей знания, как археология, историография, источниковедение и другие, обогатили людей новыми знаниями<sup>6</sup>.

«В целом же для исторической живописи того времени характерно постепенное угасание национальной тематики. “Наши исторические живописцы, как Вам известно, – писал президент Академии А.Н. Оленин М.Н. Воробьеву, – предпочтительно занимаются изображением происшествий, почерпнутых из Ветхого и Нового завета”<sup>7</sup>. Большая часть академических исторических картин “канула в Лету”»<sup>8</sup>. «Глубочайший идейный творческий кризис разъедал академическую историческую живопись. Эпигоны этого не замечали, но талантливые, чувственные художники искали выход: пытались найти путь к созданию современного “большого исторического жанра”»<sup>9</sup>.

В Италию, куда послало К. Брюллова «за свой счёт только что созданное Общество поощрения художников, он приехал вполне готовым мастером». «Шаблонный эстетизм, преподанный Академией» и сочетавший поклонение перед античностью с классическим академизмом, «заслонял от него живую действительность», однако, подгоняемый честолюбивыми замыслами, он бросался от одного сюжета к другому, стремясь оправдать и утвердить в своих глазах и в глазах общества собственную гениальность<sup>10</sup>.

Лишь спустя восемь лет по приезде в Италию, уточняет Бенуа, он напал на сюжет, позволивший создать нечто поистине грандиозное. Написание «Помпеи» его вдохновило посещение развалин древнего города, а также поставленная в Неаполе и виденная им опера Джованни Пачини «Последний день Помпеи» (1825)<sup>11</sup>.

Сюжет картины был неслыханным в практике классицистической исторической живописи. Не подвиг одного, в гордом одиночестве или под одобрительные возгласы восхищённой толпы вершащего свой подвиг, но «бедствие, обрушившееся на целый город, показал живописец»<sup>\*</sup>. Три года Брюллов работал над шедевром, в котором отразились все особенности академического воспитания: картина вышла несколько театральная, хотя «чрезвычайно эффектная, полная разумной подстроенности»<sup>12</sup>. По меткому выражению А. Бенуа, «К. Брюллов – это Дюма в живописи, где вся жизнь и даже кончина – сплошной красивый праздник».

Однако «Последний день Помпеи» (илл. 27) всё же имеет и немалое художественное значение: яркие краски, гладкая живопись, классическая расстановка фигур, даже если это было «холодным увлечением честолюбца, желавшего поразить мир»<sup>13</sup>. Эта картина вполне пришлась на потребу просвещённой европейской элите. Истинного переживания, истинной страсти в этой просчитанной театральной красоте найти нельзя, но просвещённому зрителю именно это свойство картины импонировало, ведь подлинная страстность, как справедливо замечает Бенуа, – крик исстрадавшейся или восхищённой души – наименее понятна благомысленно развращённой европейски образованной публике.

В Россию Брюллов приехал с триумфом, но этот яркий художник, не освободившийся, даже в лучшие годы своего творческого горения, от «компромисса между устаревшими заветами школы и собственным влечением»<sup>14</sup>, увы, не смог создать что-либо живое и истинно прекрасное на национальной почве. Надежды, возлагаемые на Брюллова в академических кругах, частично оправдались благодаря гремевшей о нём славе.

В Академию тянулись молодые люди, и не только в мастерскую самого Брюллова, хотя, не будучи строго последовательным классицистом, он своим творчеством скорее разрушал традиции академического искусства.

Наиболее характерным признаком романтического произведения стал конфликт. Это могло быть столкновение благородства и подлости, великодушия и предательства. Это могла быть трагедия самых лучших, возвышенных людей, столкнувшихся с жестокой силой безжалостной стихии<sup>15</sup>, природы или человеческих пороков.



**Последний день Помпеи**

К.П. Брюллов. Эскиз  
Бумага, тушь, перо. 1827–1828 гг.  
Муромский историко-художественный музей



**Последний день Помпеи**

К.П. Брюллов. Эскиз  
Бумага, тушь, перо. 1827–1828 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Последний день Помпеи. Фрагмент.** Христиане  
К.П. Брюллов

\* 24 августа 79 года нашей эры был страшным днём для жителей древних Помпей: началось извержение Везувия. «Ужасающая чёрная туча, раздираемая огненными вихрями, изрыгает из зияющих недр своих целые потоки пламени, подобные громадным молниям... Воцарилась тьма. Слышался вой женщин, плач детей, крики мужчин; иные молились о смерти от страха смерти» – так описывает очевидец события того страшного дня (цит. по: Русская историческая живопись. Выставка 1939 г. М., 1939. С. 70). Тысячи людей оказались засыпаны пеплом, погребены под развалинами.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 30

<sup>5</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 28.

<sup>6</sup> В эти годы в Академии художеств в программу «семидневного расписания» были включены «история знатнейших происшествий, извлечённая из священных и светских бытописаний... археология или древности и обычаи народов и... мифология или история баснословных и героических времен» (Петров П.Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств... Ч. II. С. 131. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 122).

<sup>7</sup> Петров П.Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств... Ч. II. С. 455. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 122.

<sup>8</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 29.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 44.

<sup>11</sup> См.: Там же. С. 45.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 46.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> См.: Верещагина А.Г. Художник. Время. История.



27. **Последний день Помпеи**  
К.П. Брюллов  
Холст, масло. 1833 г.  
Государственный Русский музей

<sup>16</sup> См.: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 31.

<sup>17</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений.  
М., 1952. Т. 18. С. 111.

По замечанию А.Г. Верещагиной, «романтических героев литературы (у Байрона и Пушкина) и живописи (у Делакруа и Жерико) роднит с героями Брюллова общность трагической судьбы. Только, быть может, у Брюллова, в отличие от западных романтиков, острее выражена неотвратимость общей гибели и бессмысленная жестокость разбушевавшейся стихии<sup>16</sup>. «У Брюллова, – говорил Гоголь, – является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, всё верховное изящество своей природы»<sup>17</sup>. Почти все герои картины пытаются кого-то спасти, ободрить, поддержать: так раскрывает автор нравственную красоту человека.



У Брюллова «прекрасное заключено не только во внешнем пластическом совершенстве»<sup>18</sup> внешне красивых людей, но и в их внутренней нравственной красоте. Брюллов живописует «традиционную для классицизма героическую идеализацию»<sup>19</sup> с присущим новому романтическому направлению пристрастием к изображению натур исключительных в исключительных же обстоятельствах. Идеальное начало Брюллов находит не в общности «реакции на подвиг главного героя, а в мире личных, человеческих чувств»<sup>20</sup> и переживаний, поэтому персонажи его картины собраны по группам, семьями, и, если приглядеться, в каждой из них царят любовь, верность, долг, великодушие. Даже дети здесь появляются как жертвы общего несчастья, и только один, совсем ещё младенец, радостно тянет ручки к яркой птичке, все остальные дети охвачены паническим ужасом\*.

В колористическом решении картины Брюллов взялся за сложнейшую задачу: передать двойное освещение – от вспышки молнии и от пламени вулкана. И это в то время, когда «все его предшественники и современники освещали картины нейтральным рассеянным дневным светом. Оттого так поразила современников скульптурная объёмность фигур, иллюзия жизни, непривычная и волнующая»<sup>21</sup>. Вот как писал об этом Гоголь: «Мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла наконец в живопись, и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой»<sup>22</sup>.

Таким образом, свой грандиозный успех в Европе картина снижала благодаря романтической идейности и живописной смелости. Гоголь добавлял: «Вообще во всей картине выказывается отсутствие идеальности, то есть идеальности отвлечённой, в этом то состоит её первое достоинство»<sup>23</sup>. «В этих словах содержится сущность того, что сделал Брюллов в исторической живописи»; утверждая романтизм, «он отбросил отвлечённую рационалистическую идеальность, составлявшую специфику искусства классицизма»<sup>24</sup>.

Окрылённый успехом «Помпеи», чувствуя в себе силы, Брюллов мечтал о следующей большой исторической картине. Ещё до создания «Помпеи» он писал: «Сильнейшим моим желанием всегда было произвести картину из российской истории»<sup>25</sup>.



\* «Златокудрый малыш, прижавшийся к мёртвой матери, занимает композиционный и колористический центр полотна. Вся эта группа, мёртвая мать и живое дитя, романтически смело, в резком противопоставлении жизни и смерти, раскрывает замысел художника. Подобным образом решить центр картины никогда не позволил бы себе ни один последовательный классицист. Кроме того, Брюллов стремился как бы раздвинуть рамки картины, показать действующих лиц не только на переднем плане, но и в глубине улицы». Однако, как бы ни был смел замысел художника, он оказался ограничен традиционными правилами; пытаясь найти новые изобразительные средства, Брюллов, сделав шаг в этом направлении, словно бы испугался собственной смелости и остановился. «Создается впечатление, что он балансирует на невидимой грани, то склоняясь в сторону новых романтических изобразительных средств, то озираясь на старые, к тому времени довольно рутинные, классицистические правила. Так, нарушив их и отказавшись от одного героя в центре картины, Брюллов сохранил все остальные: фронтальность и замкнутый характер композиции, её деление в глубину на три плана, распределение действующих лиц по группам, скомпонованным в виде «академических треугольников». Люди и их реакция на происходящее показаны довольно однообразно. Об индивидуально-психологическом разнообразии здесь нет и речи, его подменила условная динамика жестов и поз».

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 32

стр. 100

**Последний день Помпеи.** Фрагмент  
Христианский священник  
К.П. Брюллов

стр. 101

**Последний день Помпеи.** Фрагмент  
Мать с ребёнком  
К.П. Брюллов

<sup>18</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 32.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

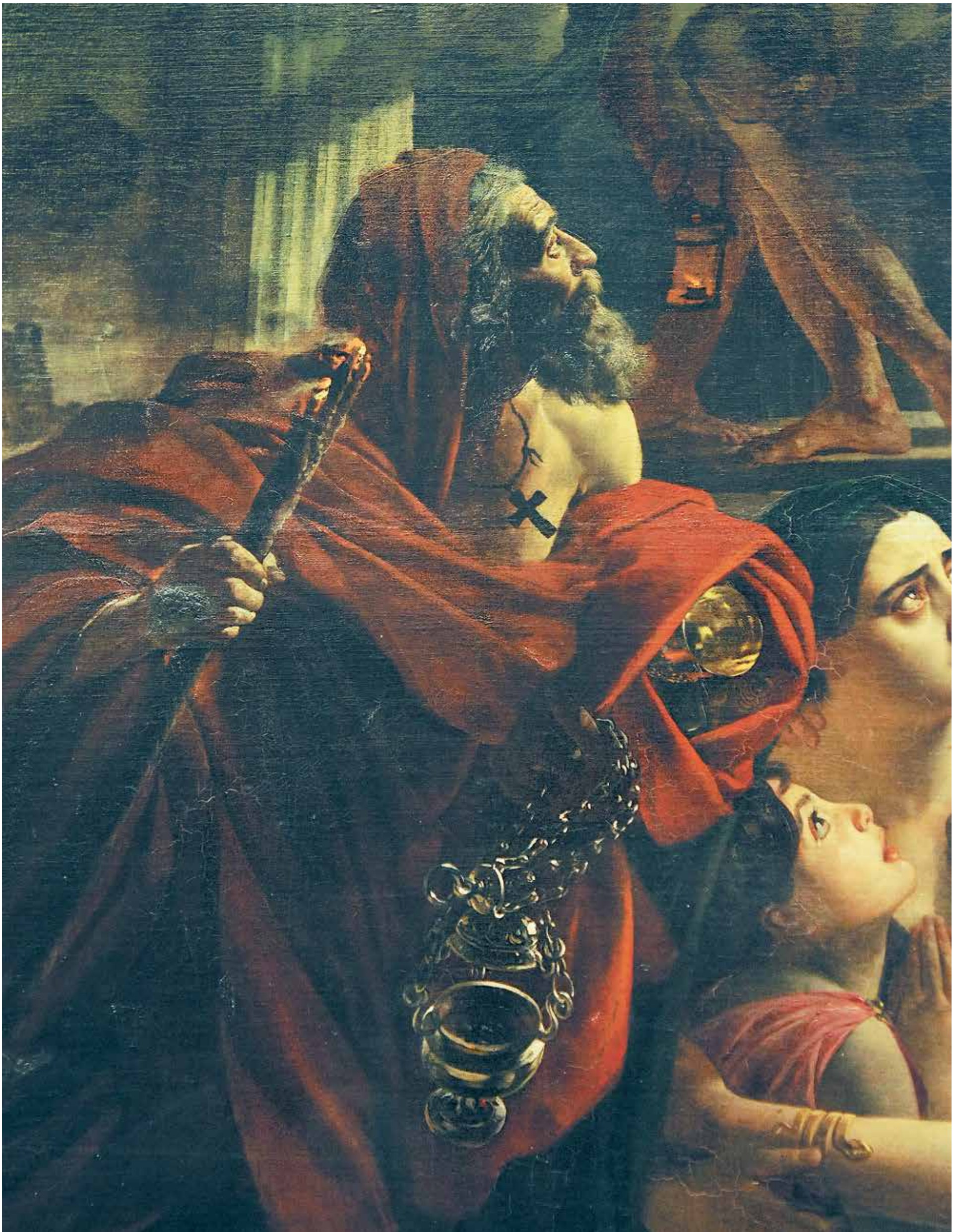
<sup>21</sup> Там же.

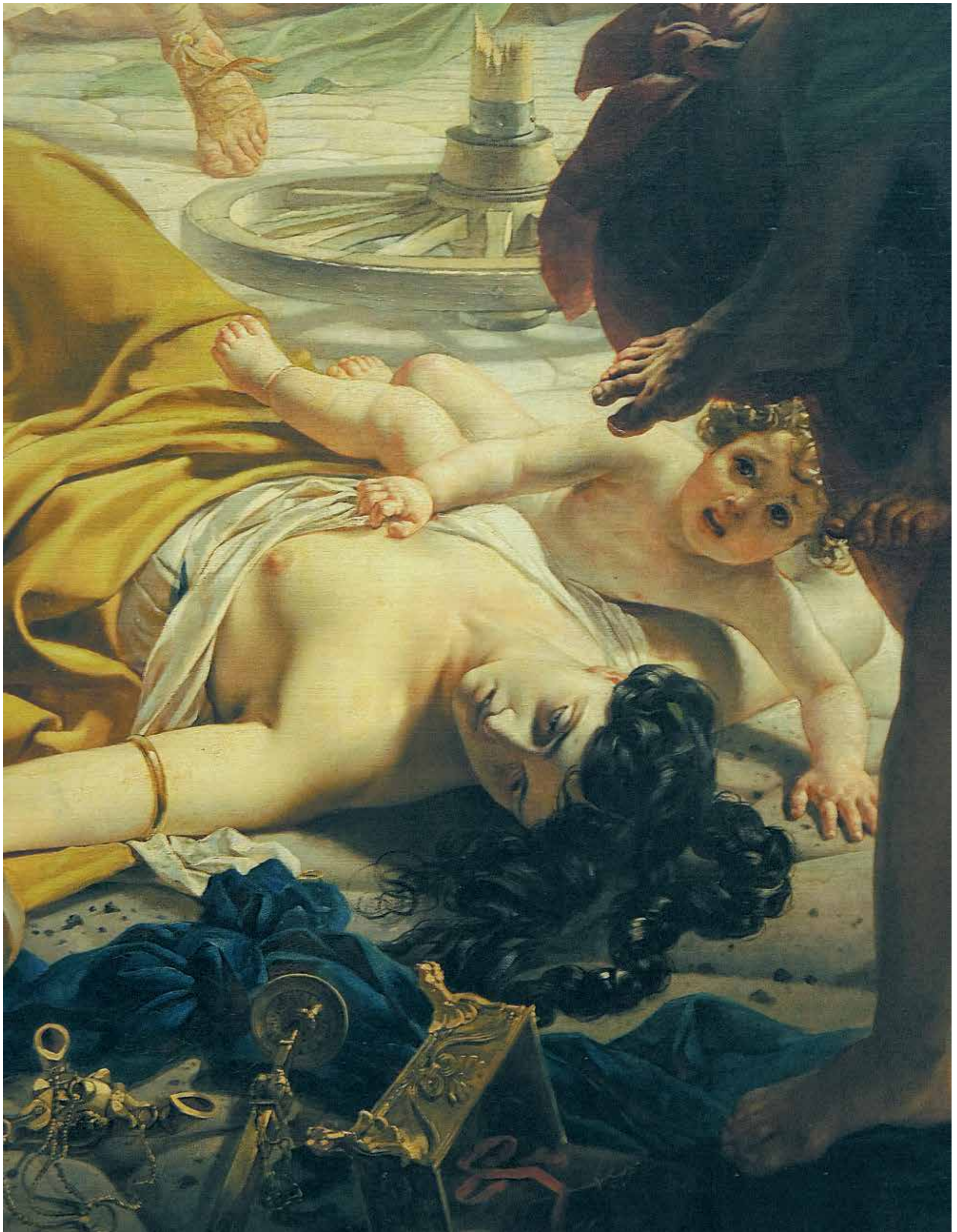
<sup>22</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 111.

<sup>23</sup> Там же. С. 111–112.

<sup>24</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 31.

<sup>25</sup> Архив Брюлловых... С. 34. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 122.







«В Италии отсутствие исторического материала тормозило работу, но по возвращении в Россию все преграды отпали. В Москве, где перед приездом в Петербург жил Брюллов, всё дышало историей. “Точно, Брюллов горячо любил Москву, – вспоминал один из современников. – Стоя на колокольне Ивана Великого, он словесно рисовал десятки ярких исторических картин: чудился ему Самозванец, идущий на Москву, со своими буйными дружинами; то проходил в его воображении встревоженный Годунов; то доносились до него крики стрельцов и посреди них голос боярина Артамона Матвеева; то неслись в воздухе на конях Дмитрий Донской и князь Пожарский; то рисовалась около соборов тень Наполеона”<sup>26</sup>. “Я так полюбил Москву, – говорил Карл Павлович, – что напишу её при восхождении солнца и изображу возвращение её жителей на разорённое врагами пепелище”<sup>27</sup>. Однако все эти планы не шли дальше эскизов. “Русская история производила на Брюллова тяжёлое впечатление. В ней, – говорил он, – беспрестанно приходится читать, что удельные князья грызутся между собою и друг друга со света изводят. Два события, которые показаны у Карамзина и в которых всё сделал сам народ: осада Пскова и взятие Казани, составляют исключение. Поэтому Брюллову и захотелось написать *Осаду Пскова*”<sup>28</sup>.

Героическая осада Пскова связана с событиями 1581 года, когда псковичи (посадские, монахи, женщины и даже дети) и небольшой отряд воинов Ивана Шуйского сумели отстоять свой город, который штурмовала польская армия во главе с королем Стефаном Баторием.

«Как некогда, работая над “Последним днём Помпей”, так и теперь Брюллов собрал огромный фактический материал. Понимая, что историческая достоверность деталей есть качество, обязательное в исторической живописи его времени, он стремился оказаться вполне “на уровне современной учёности”. Брюллов, вместе с академиком, археологом и художником Ф.Г. Солнцевым побывал во Пскове, рассматривал развалины крепости, где несколько веков тому назад разыгралась битва. Кроме того, Брюллов вглядывался в лица и одежды “окрестных поселян мужского и женского пола”, стремился представить себе внешний вид будущих героев картины. Президент Академии художеств А.Н. Оленин посоветовал ему посмотреть изображения в клеймах с аналогичным сюжетом на древних русских иконах. Художник изучал старинное оружие и воинскую одежду, сохранившуюся в Арсенале. Брюллов много читал, знал работы русских историков. Материал собрался достаточный, и всё, казалось, предвещало успех. Был заказан огромный холст... Брюллов выбрал тот переломный момент боя, когда он ещё в самом разгаре, но уже очевидна победа. Поляки, только что ворвавшиеся в пролом стены, смяты, отброшены. Рухнуло их знамя с рассечённым древком. Псковские воины завершают расправу. Их немного. И это отвечает истине, так как большую часть защитников города составили псковичи: посадский люд, монахи, женщины. В решающий час и псковское духовенство с хоругвями и иконами пришло сюда же, на поле боя, поддержать дух защитников крепости.

В “Осаде Пскова” (илл. 28) Брюллов нашёл принципиально новое (по сравнению с “Помпеей”) композиционное решение. Единый поток людей, ринувшихся навстречу врагу, показан мастерски. Брюллов, отказавшись от правил внутренне статичной классицистической композиции, великолепно передал его движение, нарастающее слева направо, по направлению к месту схватки, поставив задачу сделать псковичей главным действующим лицом исторического события.

Брюллов работал увлечённо, но постепенно темп всё более замедлялся, художник всё реже занимался картиной и, наконец, забросил её. “Досадой от Пскова” стало это полотно. Отчего так случилось? Современники, очевидцы неудачи, называли разные причины.

Одни говорили, что Брюллов почувствовал, как нехорошо скомпоновал картину: слишком большое место отвёл участникам крестного хода... другие говорили, что он был недоволен колоритом картины, её пестротой, несгармонированностью.

Третьи считали, что основная причина его охлаждения к работе таилась в том, что Брюллов понял “бесхарактерность фигур” и “недостаток в них народного типа”<sup>29</sup>... Перенеся мерку идеальности и совершенства, с которой Брюллов подошёл к героям “Помпей”, на русских мужиков и баб в “Осаде Пскова”, он пришёл к чисто внешней, а потому и неубедительной идеализации, к условной героичности и вычурной красивости. Неудача с “Осадой Пскова” означала, что историческая живопись Брюллова зашла в тупик, найти выход из которого художник уже не смог»<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 189. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 33.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Живописное обозрение. 1898. № 30. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 33.

<sup>29</sup> Основа. 1861. Февраль. С. 147. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 34.

<sup>30</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 34.



Есть и такое мнение, что «почести, официальные заказы, самое головокружительное поклонение среди учеников и молодых художников»<sup>31</sup> окончательно лишили его способности саморазвития. «Художественная царственность» поставила его в какое-то двусмысленное положение, возвысила его над жизнью и оторвала от земли, от почвы. Надорвав здоровье кутежами, разочарованный в собственном творчестве, Брюллов заболел и умер в возрасте пятидесяти двух лет на своей второй родине – в Риме.

Из его творческого наследия портреты, согласимся с А.Н. Бенуа, «бесспорно, принадлежат к лучшему, что создано» в этом жанре: эти картины «производят удивительное впечатление благодаря своей жизненности»<sup>32</sup>, вложенному в них таланту и страсти, виртуозность мастера выразилась здесь с полным блеском, хотя наименее удачные среди них – это официальные и «парадные» портреты.

«Попыткой раскрыть духовные глубины» человека стал «Автопортрет» Брюллова (илл. 29), написанный в 1848 году. Созданный на пике физических страданий и напряжения душевных сил<sup>33</sup>, он стал образом того Брюллова, которого мир так и не узнал. В нём улавливается стремление открыть в себе то, что сокрыто было под суетностью и мишурой внешней жизни: не «аполлонизм» облика, а красоту «внутреннего человека», «наделённого духовным прозрением, страдающего, но не сломленного» творческого духа. Вообще, в портретном творче-

28. **Осада Пскова польским королём Стефаном Баторием в 1581 году**  
К.П. Брюллов  
Холст, масло. 482×675. 1839–1843 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>31</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 46.

<sup>32</sup> Там же. С. 47.

<sup>33</sup> См.: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. СПб., 2011. С. 110.



29. **Автопортрет**  
К.П. Брюллов  
Картон, масло. 64,1×54. 1848 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 105  
**Автопортрет.** Фрагмент  
К.П. Брюллов

стве К.П. Брюллова, умевшего увидеть подлинную «природу человека сквозь призму эстетической, пластически и живописно эффектной художественной формы»<sup>34</sup>, человек предстаёт, по словам Гоголя, «в верховном изяществе своей природы».

Слава Брюллова была «настолько велика, что число его учеников было прямо огромным... брюлловские черты сказались и в последних крупных представителях нашего академического искусства: в К. Маковском, Г. Семирадском, в М. Микешине, В. Поленове и В. Якоби»<sup>35</sup>.

«Много позже, особенно во второй половине XIX века, В.В. Стасов и единомышленники, начисто отрицавшие всё академическое искусство, обрушились на К.П. Брюллова, не сумев в пылу полемики разглядеть того, что Брюллов, ищущий новый путь в искусстве, путь, отличный от официального академизма, был скорее их предшественником, чем противником. Они не заметили, что именно романтизм расшатал и окончательно подорвал сущность классицистической системы живописи, а значит, и её официального наследия – академизма первой половины XIX века»<sup>36</sup>.

Брюллов не очень любил «писать стариков или старомодных дам. Печать привлекательной, витринной современности лежит на каждом его портрете. Его мужские образы полны жизни. Все они представлены в полном обладании всеми своими силами и способностями, они люди своего века, активные участники жизни. Таковы же и брюлловские женщины: он не писал портреты старух или увядающих красавиц. Его женщины полны обаяния, молодости, грации и даже кокетства. И художник любит подчёркивать это костюмом, модными цветами материй, модной мебелью и обстановкой, которая, особенно в женских портретах, всегда носит не только роскошный, но и изысканно-модный характер (Всадница. Портрет Джованины и Амалии Пачини, воспитанниц графини Ю.П. Самойловой, 1832. ГТГ [илл. 30]). Как далеки эти парадные портреты от лирических образов Кипренского!»<sup>37</sup>

Его «визитная карточка» портретиста – Самойлова, женщина яркой красоты, законодательница моды, была, вероятно, идеалом для самого художника. Брюллов «пускает в ход все чары живописи для того, чтобы выразить этот образ со всей

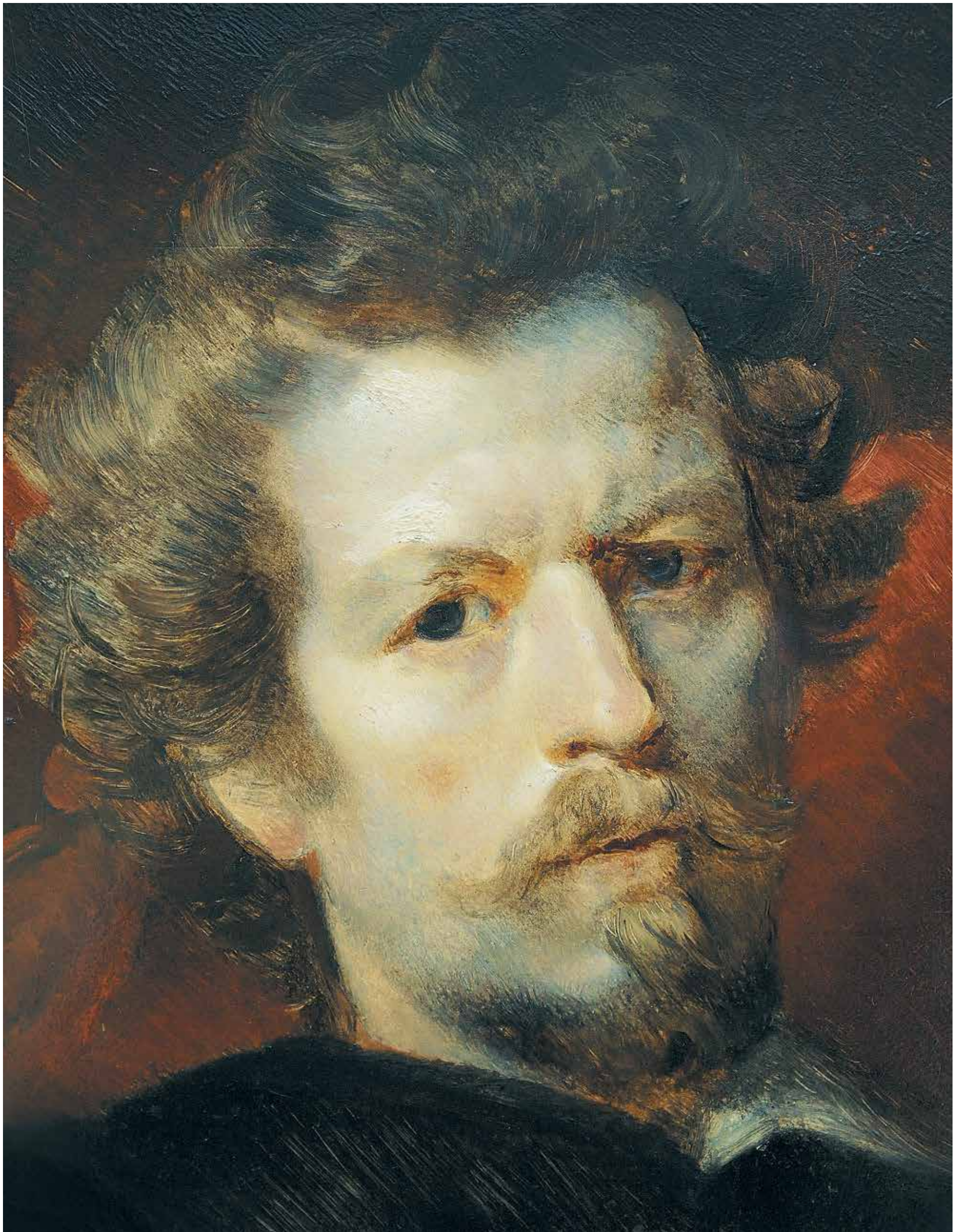
<sup>34</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 110.

<sup>35</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 50.

<sup>36</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 34.

<sup>37</sup> Машковцев Н.Г. Искусство первой половины XIX века // Очерки по истории русского искусства. М., 1954. С. 136.







роскошью, которая для неё является достойной оправой»<sup>38</sup>. Её образ нередко встречается в картинах Брюллова. Она появляется «то среди пышной обстановки дворца в сопровождении девочки-воспитанницы и арапчонка, своим контрастом подчёркивающих её зрелую и совершенную красоту, то художник изображает её удаляющейся с бала в маскарадном костюме, невообразимая роскошь которого не в силах затмить её царственного величия. Среди всех прочих, тщетно старающихся быть похожими на неё, – только она одна настоящая. Большие работы в Исаакиевском соборе, особенно грандиозные в куполе этого пышного здания, были последним значительным плодом творчества художника. Начертив предварительные картоны росписей и уже начав работу в куполе, Брюллов заболел и не смог её закончить. Работа была передана Басину, который совершенно исказил первоначальный замысел Брюллова. О том, какими должны были быть эти росписи, мы можем судить только по эскизам и картонам Брюллова»<sup>39</sup>.

Брюллов, вероятно, чувствовал, в каком направлении будет двигаться русское искусство, в котором уже вовсю работали его ученики, и с горечью констатировал в последнем разговоре с Федотовым: «Вы обогнали меня».

<sup>38</sup> Машковцев Н.Г.

Искусство первой половины XIX века. С. 135.

<sup>39</sup> Там же.



30.

**Всадница. Портрет Джованины и Амацилии Пачини, воспитанниц графини Ю.П. Самойловой**

К.П. Брюллов

Холст, масло. 291,5×206. 1832 г.

Государственная Третьяковская галерея

**Голова апостола Петра для группы «Апостол Пётр и Павел с ангелами»**

К.П. Брюллов. Эскиз росписи Исаакиевского собора

Холст, масло. 57×59. 1843–1844 гг.

Государственная Русский музей

**Апостол Пётр**

К.П. Брюллов. Эскиз росписи Исаакиевского собора

Бумага, уголь. 49,8×28,6. 1843–1844 гг.

Государственная Русский музей



# ХРАНИТЕЛЬ РОССИЙСКОГО АКАДЕМИЗМА – ФЁДОР БРУНИ



Портрет профессора живописи  
Академии художеств Ф.А. Бруни  
Неизвестный художник  
Холст, масло. 96×75  
Государственный Русский музей

Как замечает А.Н. Бенуа, «если Брюллова следует считать за представителя исторических увлечений романтизма, то Бруни – без сомнения, является отголоском назарейцев. Его художественная формула явилась какой-то причудливой смесью классико-академической красоты с мистическим стремлением назарейцев. Из этого компромисса он так и не вышел, так как благодаря своему воспитанию был слишком пропитан классицизмом, а по своему душевному складу не мог ни разорвать с назарейскими увлечениями, ни окончательно отдаться им»<sup>1</sup>. Сама его жизнь «мало способствовала развитию в нём всецело пожирающего пламени»<sup>2</sup>: она протекала слишком размеренно.

С ним произошло нечто аналогичное тому, что и с Брюлловым. Бруни – ректора Академии художеств – «считали, да и считают до сих пор, хранителем консервативных традиций академизма. Он и сам, в спорах со Стасовым, отстаивая приоритет исторической живописи над всем остальным, давал, казалось, право называть себя ретроградом. Бруни и в шестидесятые годы всё ещё упрямо твердил: «Художник должен быть поэтом, и поэтом классическим»<sup>3</sup>. Поколение людей шестидесятых годов видело в «старце» Бруни анахронизм, символ официального, отжившего классицизма. Всё это так, однако творческая практика самого Бруни не укладывается в прокрустово ложе позднего академизма.

<sup>31</sup>. Триумф Горация и смерть сестры его  
Ф.А. Бруни  
Холст, масло. 350×526. 1824 г.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 48.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Репин И.Е. Далёкое близкое. М., 1953. С. 168.  
Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время.  
История. С. 34.

\* Художник изобразил Волконскую в костюме Танкреда. Рыцарь Танкред – герой поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Существует и иная трактовка портрета: З.А. Волконская изображена в роли Жанны д'Арк, которую она сыграла на домашней сцене на своей вилле в Италии. Мечтательница и воительница, героиня этого портрета – типичный образ романтического героя. Она близка к некоторым персонажам поэзии романтиков (например, Жуковского), воспевавших нравственную чистоту и сдержанную страстность средневекового рыцарства.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 123

\*\* В легендарные времена Древнего Рима три римлянина братья Горации сразились в поединке с тремя братьями же Куриациями из враждебного города Альба-Лонга. Победителем вышел один, младший из Горациев. Возвращаясь в родной город, в толпе римлян, встречавших его, Гораций увидел сестру Камиллу, оплакивавшую убитого жениха, одного из Куриациев. Гораций, возмущенный тем, что её любовь сильнее патриотического чувства, убил сестру.



32. Портрет З.А. Волконской  
Ф.А. Бруни  
Холст, масло. 188×130  
Не ранее 1820-х гг.  
Государственный Русский музей

В юности это был художник, чутко реагирующий на окружающее. Он, как и Брюллов, его ровесник, в двадцатые годы жил в Италии и был вхож в салон Зинаиды Волконской. Здесь, среди людей свободолобивых и независимых, увлекавшихся искусством романтизма (в эти годы – самым передовым), складывались художественные симпатии обоих художников. Оба отдали дань романтизму. Подтверждение этого – портрет З. Волконской, написанный Бруни\* (илл. 32).

Через четыре года после окончания портрета Бруни написал картину, которая на первый взгляд кажется созданной по совсем иным творческим нормам, настолько ошутима в ней связь с классицистическим искусством. Бруни назвал её «Триумф Горация», на выставке в Петербурге она значилась как «Триумф Горация и смерть сестры его»\*\* (илл. 31). Произведение это часто трактуют как своего рода эталон классицизма начала XIX века. Здесь соблюдены все правила, присущие этому стилю: симметричность и фронтальность фризовой композиции, в центре выделен один главный герой, остальные, второстепенные, персонажи разбиты на группы. Их реакция на происходящее раскрыта в патетических жестах, столь любимых классицистами. Условность освещения и локальность живописи также соответствуют общепринятым нормам.

Но, пожалуй, более всего показательна трактовка события как триумфа Горация. Герой занимает центр картины, он выделен цветом (ярко-красным плащом). Он прекрасен и кажется правым в своем гневе. Однако для полноты торжества героя нужно ещё и нравственное оправдание его поступка. А это очень зависит от того, как будет показана смерть Камиллы. Стоит лишь на минуту представить себе её страдания – и сразу же «гаснет» восхищение Горацием. Чтобы избежать этого, Бруни показал Камиллу не умирающей, а как бы засыпающей. Он приглушил кровавую сторону сюжета, рана Камиллы едва заметна, меч Горация сух»<sup>4</sup>.

Казалось, «ничто не мешает триумфу Горация, кроме (как это ни странно) самого художника, ибо в его воле было не показывать всего остального.

На картине же, помимо негодующего Горация и безжизненной Камиллы, довольно много других действующих лиц: римлян разных возрастов, воинов, женщин. Все они (строгих правил классицизма ради) должны были бы служить только «аккомпанементом» негодованию героя, поддерживать его триумф. Однако Бруни этого не сделал. Никто в толпе не восхищён Горацием. Удивлены и испуганы люди около Камиллы, а старик смотрит на него с упреком. Даже суровые спутники – воины кажутся потрясёнными. В остальных двух группах, симметрично расположенных по краям картины, волнение усиливается. В группе слева старик рванулся вперед; навстречу ему в страхе бросилась женщина; другая, напряжённо нахмурив брови, прижав к себе ребенка, смотрит на Горация. В правой группе – старик с посохом поднял руку, как бы останавливая брата Камиллы. Таким образом, толпа и припавшая к женщинам Камилла образуют единое целое, хоть и расчленённое на четыре группы. Гораций же одинок. И всё это подчёркивает его исключительную роль, его место вне и даже – над толпой.

Герой классицизма всегда был носителем справедливости, был «благодетелем». Здесь сложнее. Художник не может не восхищаться Горацием, человеком, для которого патриотический долг превыше всего, но Бруни не может забыть и о сострадании. Для него, человека двадцатых годов XIX века, важен и дорог мир эмоций, то, что составляет духовную индивидуальность личности.

Камилла, вся вина которой в том, что она любила, вызывает сочувствие у человека эпохи романтизма. Оттого, вероятно, современники не ограничились одной лишь краткой формулировкой «Триумф Горация», а употребили и вторую часть её – «смерть сестры его». Позднее картина вошла в историю искусств под названием «Смерть Камиллы, сестры Горация». Так перенесение акцента с подвига Горация на смерть Камиллы, погибшей из-за своей любви, жертвы безжалостного брата, усиливает черты романтизма, сказавшиеся в этом произведении.

Конфликт чувства и долга, заложенный в сюжете, последовательный классицист просветительского толка решил бы в пользу долга. Сочувствие художника-романтика на стороне чувства. Симпатии Бруни – и тут и там.

В этом раннем произведении Бруни отразилась свойственная ему противоречивость. В своеобразном сплаве классицизма и романтизма заключён тот путь преодоления кризиса исторической картины второй четверти века, который нашёл для себя Бруни в двадцатые годы»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 35.  
<sup>5</sup> Там же. С. 35–36.



Он обрел известность ещё совсем юношей, написав эту картину в 22 года – едва сойдя со школьной скамьи. Продолжив образование в Риме, Бруни, подгалкиваемый славой Брюллова и надеждами ближайших поклонников, совершает свой творческий прорыв. Через семь лет после создания «Помпеи» он пишет «Медного змия»\* (илл. 33) – снискавшего успех, несравнимый, однако, с восторгами, осыпавшими произведение его товарища.

С той поры «имена Брюллова и Бруни в их странной аллитерации становятся нераздельными. Их стали цитировать вместе, а когда отстроился новый Петербургский Музей (Эрмитаж), то оба колосса русской живописи нашли себе место на одной стене. Рядом же их поместили по перенесении в Музей Александра III, как будто и действительно эти работы – парные между собой произведения. После «Медного змия» жизнь Бруни потекла ровной и безмятежной рекой. Ему не приходилось бороться за место под солнцем. Работами для строящихся соборов и церквей он был завален, кроме того, любители нарасхват брали его мелкие образа и иконы»<sup>6</sup>. Остальное время он посвящал преподаванию в Академии, которую возглавлял в течение 16 лет. Бруни считался мистиком. Действительно, этому художнику «не чужды были религиозные мысли и вникание в известные тайны религиозной поэзии»<sup>7</sup>, и всё же в его искусстве мы не обнаружим глубоких духовных исканий. Бруни «декоратор, большой мастер в группировке, в красках, в письме, но все эти его достоинства чисто внешнего характера», – отмечает А.Н. Бенуа, – и при этом «созданные им типы – схематичны, его пафос – театрален», логика в его «мистических видениях» чересчур очевидна. «Бруни уступает Брюллову в темпераменте, и в этом причина непопулярности Бруни: его искусство вполне удовлетворяло казённым требованиям, приводило в восхищение знатоков, но не обладало средствами впечатлять толпу – то, чем, несомненно, обладало творчество Брюллова»<sup>8</sup>.

33. **Медный змий**  
Ф. А. Бруни  
Холст, масло. 565×852. 1841 г.  
Государственный Русский музей

\* «Медный змий» (1837–1841) переносит воображение зрителя в библейские времена. Страшное предание, вдохновившее художника, заставило его изобразить смертные муки бьющихся в судорогах и отчаянии, оцепеневших в горе, бросающихся в ужасе к медному змию с горячей мольбой о спасении. Древние иудеи, по преданию, некогда жившие в Египте, двинулись прочь в поисках «обетованной земли». В пути усталые, голодные люди не раз начинали роптать: гневный бог карал недобвольных. Однажды он наслал на них змея: в страшных мучениях погибали взроптавшие. Пророк Моисей, по повелению бога, сделал медного змия, символ божественной мудрости. И те, кто с раскаянием и верой смотрел на змия, спаслись.

ВЕРЕЩАГИНА А. Г.  
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 123

<sup>6</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 49.

<sup>7</sup> Там же. С. 50.

<sup>8</sup> Там же.



«У Бруни, как и у Брюллова, нет одного, главного героя: им становится толпа. В “Медном змие”, как и в “Помпее”, это также толпа вообще, народ вне социальной характеристики. Здесь, как и у Брюллова, народ имеет вполне определённый национальный облик: все герои Бруни ярко выраженного семитского типа.

Оба художника “развели” своих героев по семейным группам, каждая из которых объединена любовью и великодушием. Романтическое по сути своей решение темы становится у Бруни трагичнее, пессимистичнее, чем у Брюллова, наполняется горьким ужасом от сознания своего бессилия перед неотвратимым роком. Среди общего смятения пророк Моисей, Елеазар и другие праведники, чуждые боли и страдания, грозные, неподвижные, они словно бы олицетворяют невозмутимый покой, внешне безжалостную и беспощадную силу»<sup>9</sup>.

У Брюллова красивая смерть красивых людей в восхищающей своей трагичностью стихии. У Бруни же – ужасная смерть корчившихся в муках людей при равнодушии тех, кого, казалось бы, это должно волновать больше всего.

«Бруни, в отличие от Брюллова, был скорее рисовальщиком, чем колористом: живопись – не его стихия. Желтовато-зеленоватые и серовато-коричневые краски кажутся почти аскетическими. И даже традиционные для классицистической живописи звучные локальные цвета (красный и синий) погасли, приобрели желтовато-землистый оттенок. До известной степени такой “помертвевший колорит” кажется уместным. Но всё же “Медному змию” не хватает романтической активности красок, чисто живописного драматизма.

Художественная специфика этой картины, как и работ Брюллова, да, в сущности, и всей русской романтической исторической картины, заключается в том, что она никогда до конца не порывала с традициями классицизма. Романтизм, вторгшийся в русскую историческую живопись, проявился в творчестве Брюллова и Бруни по-разному. У первого он засверкал звучными чистыми красками, отразил красоту и благородство человека. Историческая живопись Бруни – другая грань романтизма – светилась сумеречным скорбным светом»<sup>10</sup>.

И всё же «Бруни и Брюллова, при всём различии их произведений, сближает трагическая сюжетная завязка: и тут и там люди, прекрасные, полные сил, гибнут, став жертвой грозной, безжалостной, неумолимой силы»<sup>11</sup>.

Постепенно Бруни достиг высокого положения. Он постоянно заседал в различных почётных комиссиях, а с 1855 года стал ректором Академии художеств. Но живописью занимался всё меньше и меньше. Художник всё более отдалялся от людей, а в последнее десятилетие жизни почти не брал в руки кисти, даже собственные ученики порой не видели своего педагога неделями. К тому же его позиция ревностного хранителя основ академизма породила неприязнь к нему у молодёжи. Оставив за собой лишь руководство мозаичной мастерской, им самим организованной, в 1871 году в результате интриг он был вынужден оставить пост ректора. Последние годы Бруни провёл в надменном одиночестве человека, давно похоронившего то лучшее, что было у него в душе.

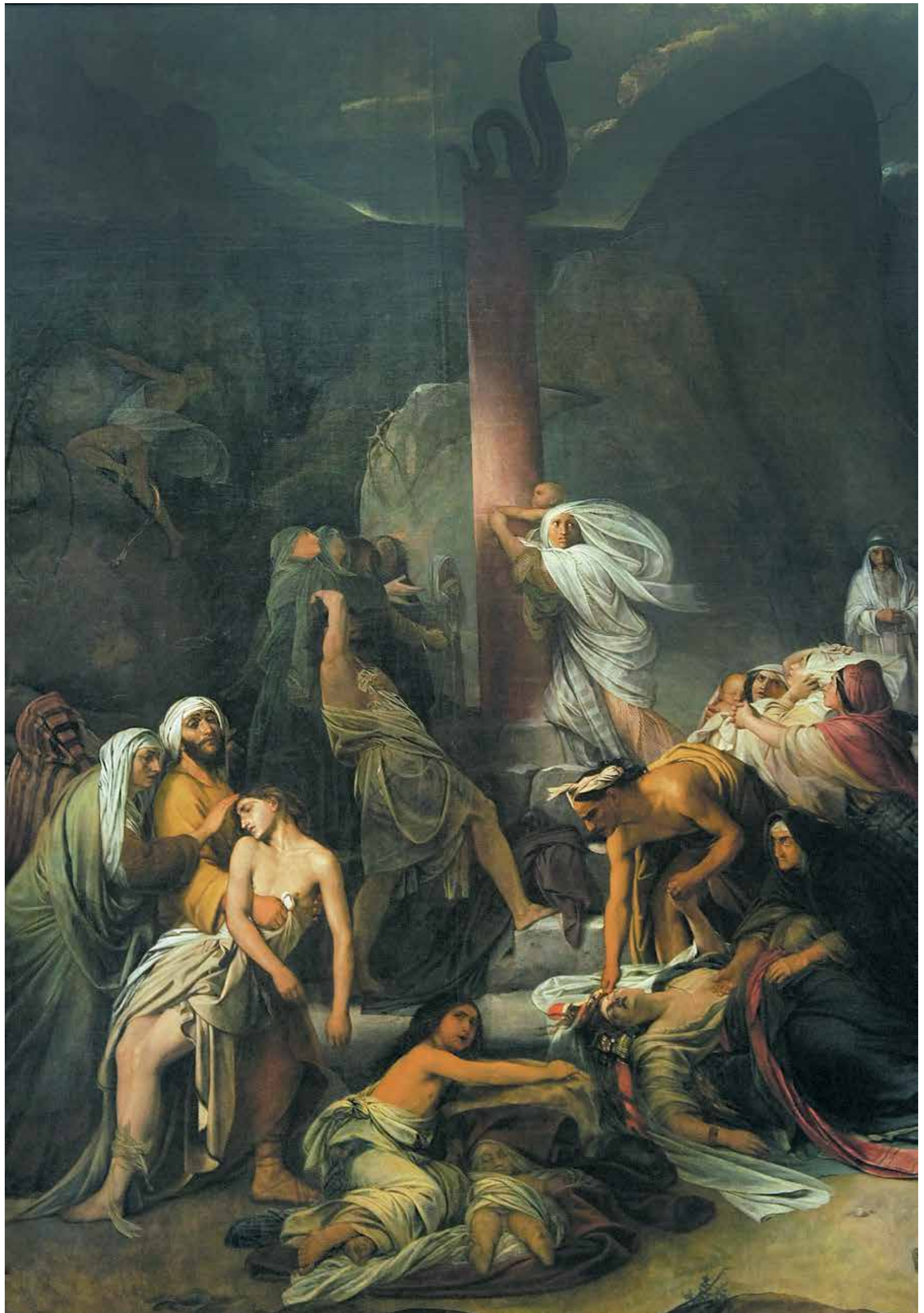
<sup>9</sup> Верещагина А.Г.

Художник. Время. История. С. 36.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.







# АЛЕКСАНДР ИВАНОВ

## И ЕГО ТВОРЧЕСКОЕ ЗАВЕЩАНИЕ



Портрет Александра Иванова  
С.П. Постников. 1873 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Александра Иванова (1806–1858) до некоторой степени также можно отнести к романтизму. Как личность «необычайно глубокая, с истинно мистическим складом души, одарённая даром проникновения, – он заслуживает несравненно более, нежели блистательный Брюллов и лаконичный Бруни, быть зачисленным в почетный легион истинных романтиков. Его художественное мирозерцание, бесспорно, в значительной степени сложилось под влиянием романтического искусства Овербека» и мистицизма Гоголя<sup>1</sup>.

Тем не менее, уточняет Бенуа, истинным представителем романтизма Иванова назвать нельзя. Хотя надо согласиться с тем, что он во всём далеко ушёл от романтизма, он стал, и в этом следует согласиться с Бенуа, единственным из русских художников, приблизившимся к великим представителям русской мысли в литературе: к славянофилам, к Гоголю, отчасти даже к Достоевскому, оставаясь, впрочем, вполне независимым от литературы, вполне самобытным художником. Но нам он интересен прежде всего тем, что впервые в русской живописи он смог наполнить своё великое творение духовно-национальным содержанием.

Так называемую раздвоенность художественной личности Иванова Бенуа, например, объясняет его воспитанием. «Сын того сурового классика Андрея Иванова, отданного в Академию из воспитательного дома и превращённого там мало-помалу в самого образцового профессора, Александр Иванов всю свою молодость провёл в атмосфере академической схоластики»<sup>2</sup>.

«Обществу поощрения художников принадлежит честь спасения будущего великого русского мастера от этих оков. Только что воодушевлённое эффектными успехами первых своих пенсионеров – братьев Брюлловых, Общество решилось послать на свой счёт в Рим и Иванова. Так в 1831 году Иванов покинул родную страну, куда ему было суждено вернуться лишь за месяц до своей кончины»<sup>3</sup>. Удивительно, но настоящий русский художник – Иванов «проснулся и сформировался в Риме», где он прожил четверть века. «Важнейшее качество, которое он приобрёл там: осознание необходимости нравственной свободы, личной творческой независимости. “Вы полагаете, – писал он отцу, – что жалованье в 6–8 тысяч по смерти, получить красный угол в Академии, – есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное его несчастье. Художник должен быть совершенно свободен, никогда никому не подчинён, независимость его должна быть беспредельна. Вечно в наблюдениях природы, вечно в недрах тихой умственной жизни, он должен набирать и извлекать новое из всего собранного, из всего виденного»<sup>4</sup>.

34. **Иосиф, толкующий сны заключённым с ним в темницу виночерпию и хлебодару**  
А.А. Иванов. 1827 г.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 56.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 38; Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858. (Издали Михаил Боткин). СПб., 1880. С. 103. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 38.



35. **Явление Христа Марии Магдалине после воскресения**  
 А.А. Иванов  
 Холст, масло. 242×321. 1835 г.  
 Государственный Русский музей

Замкнутая творческая жизнь, «о которой мечтал художник, в действительности была беспокойной, исполненной напряжённым исканием истины, сотрясаемой внутренними бурями. А внешне – жизнь Иванова не богата событиями»<sup>5</sup>. Первое время за границей Иванов «не мог найти себя». Именно в Риме тогда «доживал свой век дряхлеющий классицизм, там же издавна селилась интернациональная колония художников, угодничавшая», как выражается Бенуа, «всякому безвкусию и банальности бесконечно сменяющихся туристов». Иванову угрожала опасность потонуть в процветавшей там «пошлости и рутине», но его «спасла собственная, глубокая, сосредоточенная натура, тяготившаяся повторением “задов классицизма”, а также, в значительной степени, знакомство с таким искренним и серьёзным художником, как Овербек. Овербек указал Иванову на пути, выведшие его из тисков академической формулы, но Иванов, попав на этот путь, оставил своего ментора далеко за собой и приблизился к тем откровениям Тайны, до которых несколько ограниченному, запутавшемуся в католическом ханжестве Овербеку было как до неба»<sup>6</sup>.

Жизнь Иванова «в искусстве, в творчестве – огромная, насыщенная удивительными открытиями, невиданными достижениями. Здесь он намного обогнал своих современников в России и за границей. Здесь он велик, гениален. Однако всё это далось не сразу, всё было достигнуто в жестокой борьбе с самим собою, с тем, что было привычным и общепринятым в искусстве, чему его учили в Академии художеств». Уже самые ранние произведения Иванова обнаруживают

<sup>5</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 38.

<sup>6</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 56.

новаторство – он ярко смог выразить эмоции: «показал горе хлебодача, услышавшего предсказание смерти, и радость виночерпия, узнавшего о грядущем спасении» (илл. 34). Так впервые со времен Лосенко в исторической картине была поставлена чисто психологическая задача. Герои обрели человеческие души. Таково было первое, но очень серьёзное расхождение Иванова с классицистическими нормами, ибо в зрелом классицизме не чувство, а поступки героев более всего занимали художника.

И виночерпий, и хлебодар написаны с одного натурщика, только у первого на лице – радость, у второго – страх. Но это одно лицо. Случайно? Вряд ли. И осуждённый на смерть, и тот, кому уготовано спасение, как бы уравнены друг с другом. В смерти одного, как и в спасении другого, есть трагическая предопределённость. Судьбу обоих решает не вина, не безвинность, а вмешавшаяся свыше сила, Божья воля, рок. Здесь, как и в других произведениях романтиков, люди становятся жертвой»<sup>7</sup> разбушевавшейся стихии, неодолимых роковых обстоятельств.

«В этой романтической по содержанию, классицистической по сюжету картине Иванов ещё очень традиционен в выборе композиционного и колористического решения полотна, хотя он кое в чем и отступает от общепринятых правил. Так, например, в картине несколько усилены контрасты света и тени, особенно же контраст освещённых фигур и затенённого фона.

В этой ещё юношеской работе Иванов уже наметил свой собственный путь преодоления ограниченности классицистической живописи. Этот путь вёл в мир человеческих эмоций, в глубину тайников души. В «Иосифе, толкующем сны» это только два аспекта состояния человека: горе и радость. Это только волнение человека будущим своей собственной судьбы. В следующей картине – «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения»<sup>8</sup> (илл. 35) на лице Марии отразился сложнейший сплав чувств: радости, горя, страха, мольбы – всего того, что поднялось в душе человека, пережившего огромное нравственное потрясение, озарение великой Истиной»<sup>9</sup>.

И наконец, в самой знаменитой своей работе «Явление Христа народу. (Явление Мессии)»<sup>10</sup> (илл. 36) Иванов изобразил тот момент, когда Иоанн Предтеча указывает потрясённой толпе на Христа, на Того, Кого все так долго, с такой надеждой ждали, и «это же озарение перенесено на множество людей, на человеческую массу и даже – на целые народы.

В последних двух картинах нравственное потрясение людей связано с появлением Христа и отражает искреннюю веру Иванова в то, что возникновение христианского учения означало этический перелом в жизни всего человечества. Нравственные ценности в этом учении – проповедь добра, сострадания, личного совершенствования – казались художнику безусловными, и утверждение их означало бы великий перелом»<sup>11</sup> в жизни всех людей.

Подобная трактовка христианства «отражала, помимо личной глубокой религиозности Иванова, его неодолимое пристрастие» к нравственным исканиям и «глубочайшую веру в то, что духовное совершенствование личности поможет человечеству в целом стать лучше, добрее и справедливее»<sup>\*</sup>.

«Иванов – дитя своего времени. Как и все думающие русские люди, он был охвачен страстной тоской по справедливости, по тому гуманному началу в жизни, которое должно было восторжествовать. И здесь, по мысли Иванова, роль искусств и роль художника очень велика, потому что искусство несло людям те гуманистические идеи, в которых они так нуждались.

Представление о большой нравственно-воспитательной роли искусств было связано в сознании Иванова, очевидно, и с традициями просветительского классицизма, а точнее лучшей поры его. Ущербность современной Иванову позднеклассицистической живописи, эпигонской по сути, не заслонила от него красоту и нравственную высоту «первоисточника».

В произведениях Рафаэля, Леонардо да Винчи, мастеров Возрождения, в творчестве античных гениев, которым бездумно и механически подражали эпигоны академизма, Иванов видел воплощённую гармонию, единение духовной и физической красоты, великие художественные ценности.

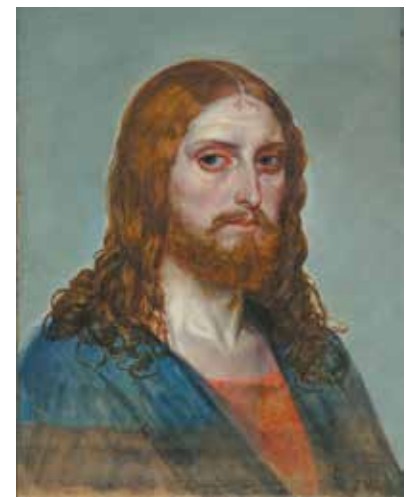


Голова Христа

А.А. Иванов

Холст, масло. 55×44. 1834 г.

Государственная Третьяковская галерея



Христос. (Этюд к картине

«Явление Христа народу»)

А.А. Иванов.

1840–1857 гг.

Государственная Третьяковская галерея

стр. 118–119

36.

**Явление Христа народу (Явление Мессии)**

А.А. Иванов

Холст, масло. 540×750. 1837–1857 гг.

Государственная Третьяковская галерея

<sup>7</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 39.

<sup>8</sup> «Сюжет картины «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» связан с евангельским преданием о том, что Христос, после смерти, в земном облике явился перед своей ученицей Марией Магдалиной, пришедшей к его гробнице» (Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 123).

<sup>9</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 39.

<sup>10</sup> «Приход Мессии, который спасёт людей, давно, задолго до появления Христа, был предсказан древними иудейскими пророками. Непосредственно перед появлением Христа Иоанн Креститель призывал людей к покаянию, убеждал креститься и быть нравственно готовыми к явлению Мессии» (Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 123).

<sup>11</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 39.

\* Это же происходило и в умах наиболее близких ему современников. В тридцатые и в первой половине сороковых годов в кругах думающих и ищущих людей России, Европы и особенно Германии много было споров о морально-философских проблемах... В России, где всякая политическая борьба была запрещена, сугубо философские и этические проблемы приобрели особую притягательную силу. Идея, дух, субстанция, самосознание и тому подобные довольно общо звучащие понятия, перекочевавшие из лексикона немецких ученых в гостиные Москвы и Петербурга, становились предметом жарких дебатов среди молодых людей... будущих западников и славянофилов. Именно здесь, в кругу философских, морально-этических проблем бился живой пульс русской жизни тридцатых – начала сороковых годов.

ВЕРЕЩАГИНА А.Г.

ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ИСТОРИЯ. С. 40









В этом, очевидно, заключалась особенность его как художника, пытавшегося соединить классику и современность, “соединить рафаэлевскую технику с идеями новой жизни”. Однако “рафаэлевская техника”, то есть мастерство на уровне величайших художников Возрождения, никак не означала слепого подражания им. “Мне очень хотелось бы на прекрасной природе проверить все сведения, которые я зачерпнул, копируя Рафаэля”<sup>12</sup>. Метод Иванова – тщательное изучение природы – привёл его к таким открытиям, какие надолго опередили художественный уровень современной ему живописи.

В “Явлении Мессии”, судя по названию картины, главным действующим лицом должен стать Христос. Однако не через Его образ раскрывается содержание картины. Главное – реакция людей на Его появление. По меткому замечанию Крамского, стоит посмотреть только “на одни его фигуры, и вы будете поражены глубиной изучения человека вообще”<sup>13</sup>. В этом смысле картина вполне отвечает духу времени, когда художника привлекают (по словам Гоголя) “кризисы, чувствуемые целую массой”. В данном случае – нравственный переворот в душах людей, их порыв навстречу Истине»<sup>14</sup>.

«Каждый из слушателей Иоанна Предтечи реагирует по-разному: здесь и нетерпеливая радость, и робкая надежда, и недоверчивость, и сомнение. Преобладают, однако, искренне взволнованные, всем сердцем потянувшиеся навстречу Мессии люди. Воскресло и проявилось лучшее, что было в душе человека. Различные оттенки этого светлого чувства разработаны Ивановым с таким многообразием, какому мы не найдем параллели ни в одном из произведений искусств его времени.

Чисто психологическая трактовка исторического сюжета, отражающая глубокие этические, даже философские проблемы преображения человеческой личности, составляет новое слово Иванова в русской исторической живописи.

Для большей наглядности можно вспомнить, что герои Брюни и Брюллова не имели индивидуальных психологических характеристик, отличаясь чисто внешне, полом и возрастом, но не характером. Личность и душевная борьба её сомнений в исторической картине появляется впервые у Иванова. “Сочинение мое весьма трудное по причине непыхких разительных страстей человека, кои с удобностью оживляют действие и объясняют предмет; здесь всё должно быть тихо и выразительно”<sup>15</sup>, – говорил художник.

Как только Иванов поставил перед собою задачу показать индивидуально неповторимых людей, он столкнулся со множеством человеческих судеб, ибо характер каждого зависит от его жизненного пути»<sup>16</sup>.

«Нужно представить в моей картине лица всяких скорбящих и безутешных... вследствие разврата и угнетения от разной смеси правительственных лиц, вследствие подлостей, какие делали сами цари иудейские, подлаживаясь у римлян, чтобы снискать подтверждения своего на трон из одного честолюбия... страх и робость от римлян и проглядывающие чувства: желание свободы и независимости»<sup>17</sup>. «В этих словах раскрывается удивительное понимание Ивановым сложнейшей нравственной атмосферы, которая создалась в древней Иудее, в Палестине I века, когда возникло христианское учение»<sup>18</sup>.

«Еще одна, чисто художественная особенность выделяет картину среди всего, что делали современники. Если поставить её рядом с работами живописцев того времени, картина Иванова поразит полной иллюзией жизни: фигуры первого плана кажутся совсем живыми, объемными. А чем дальше взгляд уходит в глубь картины, тем ощутимее становится впечатление, что в ясный солнечный день находишься на открытом воздухе. На горизонте синеют горы; их зелёные склоны и серо-коричневые камни вобрали в себя и рефлексы синего неба, и сине-фиолетовую дымку, которая обычно в ясные дни окутывает все далёкие предметы, видимые сквозь толщу воздуха. В картине преобладают холодные тона, как и бывает в действительности на открытой местности под ослепительно синим небом.

<sup>12</sup> Цит. по: Алпатов М.В. А.А. Иванов. Жизнь и творчество. М., 1956. Т. I. С. 166.

<sup>13</sup> Крамской И.Н. Письма, статьи. В 2 т. Т. 2. М., 1966. С. 367. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 40.

<sup>14</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 40.

<sup>15</sup> Алпатов М.В. А.А. Иванов. Жизнь и творчество. Т. I. С. 186. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 41.

<sup>16</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 40.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 41.





Утверждение основных законов пленэрной живописи стало заслугой Иванова, ибо до него все художники исторического жанра придерживались условной, построенной на сочетании коричневых теней и локальных «светов» (освещённых мест) живописи... Открытие Иванова было столь ошеломляющим, что часть публики, особенно те, кто был приучен к нормативным приемам академической живописи, заговорили о «неверном» колорите»<sup>19</sup>.

«Живописное откровение Иванова есть итог длительного, изнурительного, фанатичного труда, есть итог его неустанного творческого поиска. С детства Иванов усвоил правила композиции, рисунка, колорита, однако, когда он начал создавать свою картину в соответствии с этими нормами, то испытал глубокое недовольство. Он стремился показать явление Христа народу как событие реальное, историческое, имевшее место в действительности. Поэтому всё то, что относилось к окружающему людей пейзажу, должно было выглядеть также реально. Но именно этому, правдивой передаче жизни природы, и не учили Иванова»<sup>20</sup> в Академии.

«Перед ним встали сложнейшие проблемы колорита, специфические вопросы пейзажной живописи на пленэре. Выход нужно было искать в работе над изучением природы. Так возникли многочисленные этюды далей, деревьев, камней и, наконец, – мальчиков в тени и на солнце. Все они должны были помочь художнику добиться правды жизни на полотне. «Моя метода, – писал Иванов, – силою сличения и сравнения этюдов подвигать вперед труд...»<sup>21</sup>.

Иванов проделал гигантскую работу, продираясь сквозь привычные правила, отбрасывая их в сторону, почти «единоборствуя» с природой. «Я хотел было бросить живопись с отчаяния. Чистота красок неимоверна в серебряной блестящей природе юга»<sup>22</sup>, – писал художник. Пейзажные этюды стали его триумфом, увы, лишь после смерти. При жизни они удивляли многих, но оценить гениальные открытия и профессиональную дерзость Иванова могли только наиболее прозорливые из его современников»<sup>23</sup>.

«Некоторая двойственность живописного строя картины отражает творческие муки художника... Борьба старого и нового шла не только в виде конфликта между художниками разных лагерей, разных творческих методов; она сотрясала душу большого мастера, стремившегося к искусству высокой жизненной правды, к преодолению догм устаревшего академизма»<sup>24</sup>.



<sup>19</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 43.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Алпатов М.В. А.А. Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1. С. 237. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 43.

<sup>22</sup> Труды Всероссийской Академии художеств. Т. 1. Л.-М., 1947. С. 162. Цит. по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 43.

<sup>23</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 43.

<sup>24</sup> Там же. С. 44.



Как Брюллов и Бруни, так и Иванов «был человеком своей, романтической эпохи. Однако, в отличие от первых двух, согласившихся на своеобразный компромисс между романтизмом и академизмом, Иванов пошёл дальше. Ведь романтический герой или даже герои, особенно во второй четверти века, всегда находились в жесточайшем конфликте с толпой, со средой, со стихией природы и даже – со своей эпохой. Главные действующие лица картины Иванова, напротив, идут во главе этой толпы»<sup>25</sup>. Мессия и чающий Его пришествия народ «выступают здесь в таком нравственном взаимодействии, в таком единстве, которое станет типичным только для искусства следующей эпохи, второй половины XIX века. По содержанию, по остроте и сложности нравственно-философской и социальной проблематики, по психологической насыщенности образов, по смелости живописного решения картина Иванова превосходит реалистическую историческую живопись Сурикова. Однако, прежде чем это стало всем совершенно очевидным, должно было пройти время»<sup>26</sup>.

«В “библейских эскизах” Иванов по-новому понял возможности исторического жанра, сильно расширив его границы... “Теперь его стала занимать история человечества как процесс, как цепь великих деяний народов, их напряжённой борьбы, жарких столкновений, обманчивых иллюзий и сменяющих их прозрений”»<sup>27</sup>.

«Летом 1858 года Иванов вернулся на родину. “Библейские эскизы” как незаконченные он не экспонировал... Рутинеры в художественных кругах встретили картину с презрительным недоумением. Последнее не удивительно, но равнодушие прочих зрителей оказалось для него много горше. Причину подобного отношения можно, видимо, найти в неблагоприятных для художника обстоятельствах. Вкусы широкой публики, воспитанной в восхищении Брюлловым и романтической живописью, с сильным академическим налетом, не совпадали с тем, что и как показал Иванов. Имело значение, по мнению И.Н. Крамского, например, и то, что качество исполнения картины Иванова, её чисто художественная противоречивость, неожиданная для русской публики того времени, затрудняла восприятие картины.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же. С. 45; Алпатов М.В. А.А. Иванов. Жизнь и творчество. Т. II. С. 145. Цит.

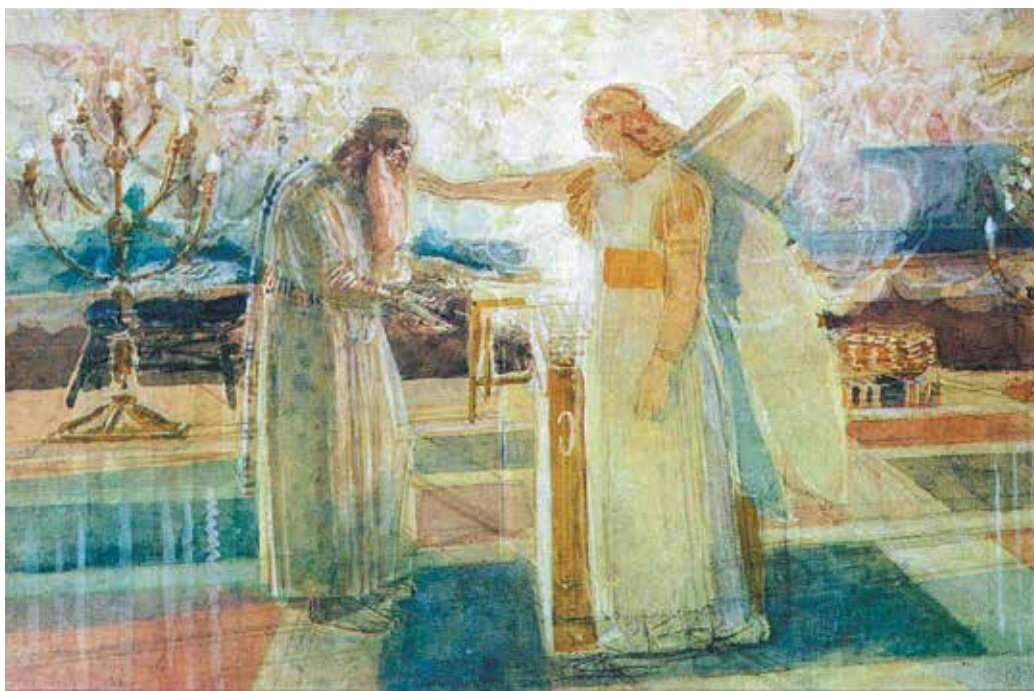
по: Верещагина А.Г. Художник. Время. История. С. 45.

Но думается, что главная причина отчуждения зрителей в том, что картина с её нравственными проблемами не могла захватить общество, увлечённое совсем иными вопросами. В пятьдесят восьмом году самыми актуальными и всем интересными были не отвлечённые идеи нравственного освобождения человечества вообще, а жгучие проблемы современности. После поражения в Крымской войне в России разразился глубочайший кризис. Недовольны были все и всем. Фрондировали даже Великие князья, возмущались деятели либеральной дворянской оппозиции. Голос забитого и угнетённого русского мужика слышался в лагере революционной демократии. В атмосфере общего недовольства, при некотором послаблении цензурного гнета обличительное направление в искусстве завоевывало прочнейшие позиции.

Иванов показал “Явление Мессии” в неудачное для картины время. Вероятно, он и сам сознавал это»<sup>28</sup>.

«Картина не есть последняя станция, за которую надобно драться. Я за неё стоял крепко в своё время и выдерживал все бури, работая посреди их, и сделал всё, что требовала школа. Но школа – только основание нашему делу живописному, – язык, которым мы выражаемся. Нужно учинить другую станцию нашего искусства – его могущество приспособить к требованиям и времени, и настоящего положения России»<sup>29</sup>.

«В беседе с Н.Г. Чернышевским сформулировал Иванов задачи новой русской живописи: “Искусство, развитию которого я буду служить, будет вредно для предрассудков и преданий, – это заметят, скажут, что оно стремится



37. **Архангел Гавриил поражает Захарию немотой**  
А.А. Иванов  
Эскиз. 1840-е гг.  
Государственная Третьяковская галерея

преобразовывать жизнь, – и знаете, ведь эти враги искусства будут говорить правду: оно действительно так»<sup>30</sup>.

Библейские эскизы Иванова остались только на бумаге. Многие из них не завершены, другие едва намечены (илл. 37, 38).

«Иванову не довелось осуществить свою программу: смерть спутала все планы. Художник умер через месяц после приезда в Петербург. Это было так нелепо, так неожиданно для современников, что не могло не потрясти их. Маленький, но примечательный факт: дочь поэта Тютчева, весьма далёкая от мира художников, фрейлина, занятая собою и интересами Царской семьи, записала в дневнике: “Смерть художника Иванова, которую приписывают тому, что его картина имела так мало успеха”»<sup>31</sup>.

«Ты не можешь себе представить, как он мне стал дорог в те два или три раза, в которые я его видел, – писал Хомяков А.И. Кошелеву после смерти Иванова. – Это был святой художник по тому смиренному отношению к религиозному художеству, которое составляло всю его жизнь. Статью начатую придется всю переделать. Иное написать можно о живом, иное о мёртвом»<sup>32</sup>. Опубликовав статью в «Русской беседе», Хомяков делал акцент на русскости таланта и характера, преклонялся перед «глубиной и смиренностью его религиозного чувства»<sup>33</sup>. Для Хомякова, по мнению исследовательницы С. Степановой, «именно Иванов был тем художником, который положил основание не только русской живописи, но и возрождению живописи вообще. Примечательно, что обаяние личности и творческого подвига Иванова было для Хомякова настолько велико (как и ожидание от искусства великих и пластически совершенных образцов воплощения идей христианства), что он не задавался вопросом (казалось бы, для него естественным) об адекватности воплощения христианской идеи, которое явил художник в картине, религиозному сознанию православного человека... Впоследствии, при усилении интереса к Иванову, вопрос об отличительных свойствах ума и веры художника будет едва ли не важнее суждений о пластических достоинствах его искусства. На уровне “идеи” картина для Хомякова была наглядной проповедью Богоявления, того момента евангельской истории, когда “весь Ветхий Завет преклонился пред Новым”»<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Верещагина А.Г.

Художник. Время. История. С. 45.

<sup>29</sup> Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858. С. 295.

Цит. по: Верещагина А.Г.

Художник. Время. История. С. 45.

<sup>30</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История.

С. 46; Чернышевский Н.Г. Об искусстве.

М., 1950. С. 240. Цит. по: Верещагина А.Г.

Художник. Время. История. С. 46.

<sup>31</sup> Верещагина А.Г. Художник. Время. История.

С. 46; Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров.

Дневник. 1855–1882. Вып. 23. Изд. Сабашниковых, 1929. С. 149. Цит. по: Верещагина А.Г.

Художник. Время. История. С. 46.

<sup>32</sup> Русский архив. 1879. № 11. С. 296.

<sup>33</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла

Брюллова и Александра Иванова. СПб., 2011.

С. 266. (А.С. Хомяков – А.И. Кошелеву. 1858 г.).

<sup>34</sup> Там же. С. 268.

Хомяков видел в картине «урок образованному обществу – урок отказа просвещённого ума и таланта от “завлекательной красоты”»<sup>35</sup> художественных произведений прошлого для создания произведения, «воплощающего в себе художественные требования русского духа»<sup>36</sup>. «Однако ни Хомяков, ни Иванов не могли противостоять нарастанию религиозного индивидуализма и социально-политических соблазнов просвещённого русского общества, как либерального, так и радикального толка»<sup>37</sup>. Вместе с тем «индивидуализм творческого поиска Александра Иванова стал духовным завещанием»<sup>38</sup> новым поколениям художников. У Иванова не было учеников, хотя он и переживал глубоко за художественное образование в России. И только после его смерти, когда пришло всеобщее признание, творчество художника составило «целую академию», способную научить «быть художником. “Вот в каком виде только двадцатилетний труд Иванова... получает всё своё значение и становится памятником”»<sup>39</sup>.

Хомяков «заключил свою статью об Иванове пожеланием собрать все его этюды в одном месте, чтобы представить тем самым зримый путь художника к картине (в собрании А.С. Хомякова были этюды А.А. Иванова, переданные позже в Румянцевский музей его сыном Д.А. Хомяковым и дочерью М.А. Хомяковой). Где это будет – не столь важно, но, замечает автор, “когда я советовал Иванову пожить и поработать в Киеве, он мне отвечал: “Нет, уж если придется мне работать в России, то я хочу, чтобы это было в Москве”»<sup>40</sup>.

Не будучи атеистом, Иванов не являлся «ни ортодоксальным, ни церковным человеком»<sup>41</sup>. В религии и вере, как справедливо замечает С. Степанова, он искал не спасения души, а способ познания сакральной сущности мира, пути приближения к пониманию смысла божественного творения как объекта художественной деятельности. Это отношение можно определить как духовно-возвышенный позитивизм\*.

В своих духовных исканиях Иванов, как точно замечает Степанова, «предвещает Достоевского – если религии, веры нет, то какая новая идея займет покинутое место»? Только для Иванова этот вопрос стоял «исключительно в этико-художественном плане». Его «внутренняя борьба шла не между Богом и безбожием (между верой и идеалами прогресса), а между религиозной верой и рациональной учёностью, как разными формами познания Бога и разными основами христианского»<sup>42</sup> творческого искания.

Внутренние противоречия, свойственные Александру Иванову, в том числе в вопросах веры и церковной жизни, не означали отрицания Бога и веры в его Промысел. «Если Гоголь в повести “Портрет” очертил как возможные лишь два пути для художника – служение монастырскому, церковному искусству или погружение в сугубо светскую жизнь, то Иванов, оставаясь сугубо светским художником, сохранял духовную основу своего творчества, как подвижничества и служения высоким целям христианского идеала»<sup>43</sup>.



38. Сон Иосифа («Не бойся принять Марию, жену твою») А.А. Иванов Эскиз. 1840-е гг. Государственная Третьяковская галерея

\* Взаимоотношения Иванова с религией и верой носили, надо сказать, сложный «характер, порожденный причинами как общего порядка, связанного с процессами секуляризации мировоззрения образованного русского общества, так и поверхностно-обрядовым религиозным воспитанием, его не удовлетворявшим». Если говорить о духовной драме художника, об утрате им веры, показательной является «катастрофичность отношения художника к самой разочарованности в религиозных идеалах, отсутствие облегчения, которое могла бы испытать душа, сбросившая груз обязательств ортодоксальной веры». Русская интеллигенция того времени едва ли не приветствовала подобное «отпадение от веры», «усматривая в этом избавление от сковывающего догматизма и проявление религиозного свободомыслия». Однако «идя к Герцену, как к человеку, который считался самым “продвинутым” в наблевших вопросах современности, в отличие от последнего Иванов нёс в себе глубочайшую озабоченность не просто своим душевным состоянием, но беспокойством за общество, которое стало равнодушно к религии, чьи идеалы были в продолжение нескольких веков “руководящей мыслью искусства”».

СТЕПАНОВА С.С.  
РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ КАРЛА БРЮЛЛОВА  
И АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА. С. 122, 149

<sup>35</sup> Там же. С. 267.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 268.

<sup>38</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 269.  
<sup>39</sup> Там же. С. 271; Ковалевский П. Об Иванове и его картине. Цит. по: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 269.

<sup>40</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 271; Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору. Цит. по: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 271.

<sup>41</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 120.

<sup>42</sup> Там же. С. 122.

<sup>43</sup> Там же. С. 119.



39. **Аппиева дорога при закате солнца**  
А.А. Иванов  
Холст, масло. 44×61. 1845 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Оливковое дерево. Долина Аричча**  
А.А. Иванов  
Холст, масло. 61,4 × 44. 1842 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Раскрывая своё понимание духовной природы мира и погружаясь в него, Иванов «чутко улавливал живое присутствие вечности» в окружающей его реальности, как, например, в его картине «Аппиева дорога» 1845 г. (илл. 39)<sup>44</sup>. Дыхание наполненной земными силами природы пронизывает все пейзажи Иванова. В них предстаёт вечность, космический покой, а не сиюминутное отражение действительности<sup>45</sup>.

Подобно тому как Иванов духовно вживался в Итальянскую землю, Суриков будет искать в окружающей его действительности, как в Сибири, так и в древней столице Руси, таинственный и непостижимый путь русской истории. И если работа на этюдах обернулась для Иванова не средством создания картины, а способом жить, способом созидания собственной творческой личности, то у Сурикова это был мучительный до нестерпимой боли поиск нужного художественного образа, единственно способного раскрыть потаённый сакральный смысл изображаемого события.

Несмотря на очевидный рационализм и склонность к «математической» проверке всех эстетических и натуральных впечатлений, Иванов по природе «почвенник».

«Заглушённое в годы учёбы в Петербурге домашней и академической средой», достаточно удалённой от своих корней, почвенничество Иванова «проявилось и постепенно окрепло в Италии, которая и стала для него “духовной родиной”. Петербург отвращал его не только чиновническим духом, город был лишён живительности того естественного, природного бытования, которое Иванов обрёл в Италии, где культурный слой исторических эпох и природная среда создавали уникальную почву для вызревания художественной мысли»<sup>46</sup>.

Не кто иной, как Гоголь способствовал тому, что Иванов решил ещё на какое-то время остаться в Италии<sup>47</sup>. Иванову «удалось (едва ли не первым среди русских художников!) прожить истинно творческую жизнь, и достигнутая им свобода самовыражения опередила своё время»<sup>48</sup>. Жизнь – да, но в творчестве Иванов «нашёл себя вполне лишь в самые последние годы, и истинный Иванов, грандиозный и прекрасный художник, известен нам лишь по своим эскизам к Священному писанию, разработать которые в огромные картины он собирался по своём возвращении на родину. За двадцать пять лет, проведённых им в Риме, он так и не успел отдать всецело свободному творчеству.

<sup>44</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 126–127.

<sup>45</sup> См.: Там же. С. 223.

<sup>46</sup> Там же. С. 142.

<sup>47</sup> См.: Там же. С. 143.

<sup>48</sup> Там же. С. 144.

В этих этюдах Иванов не только удивительный рисовальщик и знаток формы, но и глубокий психолог и даже в иных пейзажных набросках с нагой натуры – смелый колористический новатор, за много лет до появления импрессионистов предвещавший их откровения. Иванов прошёл у живой природы такую школу, которую едва ли кто из художников проходил со времён античного искусства. Эта школа помогла ему с поразительной лёгкостью справляться с самыми сложными композициями как и в картине, так и в эскизах к Священному писанию»<sup>49</sup>.

Удивительно, что, запутавшийся в своей ранней, «несколько наивной» религиозности, Иванов впоследствии, благодаря влиянию на него Н.В. Гоголя, обрёл основательную духовную зрелость. Уже одно то, что после долгих лет сомнений и борьбы с собой он смог выйти победителем, полным новых замыслов и горячих надежд, доказывает его огромную внутреннюю духовную силу – силу упорства характера и силу Веры.

Смерть похитила его в самый значительный момент его жизни, сжалившись, впрочем, по мнению А.Н. Бенуа, – «над многолетними страданиями этого мученика, которому пришлось бы по возвращении на родину пережить ещё одно тяжёлое испытание». Ведь, продолжает Бенуа, Иванов приехал в Россию в тот самый момент, когда «всякая мистическая проповедь должна была казаться диким анахронизмом, когда всё, что было свежего и юного в русском искусстве, решительно порвало с эстетикой, созданной романтизмом, и всецело обратилось к брутальной действительности, к непосредственному изображению её и к обличительной проповеди гражданских начал»<sup>50</sup>.



**Оливы у кладбища в Альбано  
(Молодой месяц)**

А.А. Иванов  
Бумага, масло. 42×53,6. 1806–1858 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

Прежде чем расстаться с романтизмом, обратим внимание на художников – последователей раннего романтического направления. Здесь следует упомянуть Константина Егоровича Маковского (1839–1915), бесспорно одну из заметных фигур русской школы. «Все несчастье, – говорил А. Бенуа, – К. Маковского в его времени; период формирования его художественной личности пришёлся на то время, когда ещё царили позднеромантические течения, так сказать – декадентство романтизма, и таким декадентом романтизма остался К. Маковский на всю жизнь, несмотря на временное увлечение гражданской пропагандой 60-х годов и на редкие уступки передвижнической программе».

Академия, превратившаяся к тому времени из «замкнутого неумолимо-строго-воспитательного заведения в открытое художественное училище, не была уже той хранительницей рисунка и строго систематической техники, которой она была в дни образования Брюллова. Егоровы и Шебуевы сошли со сцены»<sup>51</sup>. «Оживление», которое Брюллов внёс в Академию, имело и свои отрицательные последствия: «пренебрежение рисунком и погоню за дешёвыми эффектами». Маковский поступил в Академию в 1850-х, когда в академической традиции «царил упадок», противиться которому руководство оказалось не в силах. Это отразилось и на его творчестве: «его краски ведут своё начало от палитры Неффа», его темы подобны «свойственным всем “костюмным” историческим живописцам, его фантастика сродни той чувственности, которой отличается всё салонное искусство, в таком изобилии наводнившее художественный рынок в середине XIX века в момент торжества идей материализма»<sup>52</sup>. «Я не зарыл своего богом данного таланта в землю, но и не использовал его в той мере, в какой мог бы. Я слишком любил жизнь, и это мешало мне всецело отдаться искусству» – так писал Маковский в своей автобиографии, опубликованной в 1910 году в честь 50-летия его художественной деятельности. По словам биографа художника, «сегодня имя Маковского вызовет в нашей памяти скорее произведения московского жанриста Владимира Маковского и лишь затем – его старшего брата Константина, представителя так называемой “позднеакадемической живописи”».

А между тем во второй половине XIX века слава Константина Маковского и в России, и за её пределами была несравнимо выше известности Владимира Маковского и других художников “вольнодумского” направления.

<sup>49</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 56.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 52.

<sup>52</sup> Там же.



**Боярыня**  
К.Е. Маковский  
Холст, масло. 1890-е гг.

В 80–90-е годы XIX века картины К. Маковского на сюжеты из древнерусской истории, исполненные легко, размашисто и цветисто, и в особенности его бесчисленные заказные портреты представителей аристократии и деловых кругов, служили едва ли не эталоном художественного вкуса для самых разных слоёв русского общества»<sup>53</sup>. Профессиональная репутация художника была настолько безупречна, что реалистической живописи «приходилось, по замечанию критика начала XX века, утверждать свои эстетические идеалы в напряжённой борьбе против “власти прославленного виртуоза кисти и баловня общества”. Эта борьба закончилась настолько успешно и пренебрежительное отношение к Маковскому так прочно утвердилось в истории искусства, что сегодня приходится “защищать” художника от одностороннего взгляда.

К. Маковский был старшим сыном в семье известного московского художественного деятеля и художника-любителя Егора Ивановича Маковского. Отец будущего художника – один из учредителей Натурного класса, послужившего основой будущего Московского училища живописи и ваяния, – был дружен с К.П. Брюлловым, В.А. Тропининым, С.К. Зарянко. Неудивительно, что все дети Егора Ивановича: дочь Александра, сыновья Константин, Николай и Владимир, воспитанные в духе любви к искусству, под влиянием отца, эрудита и энтузиаста, стали художниками»<sup>54</sup>. «Тем, что из меня вышло, я считаю обязанным себя не академии, не профессорам, а исключительно моему отцу», – писал К. Маковский.



Г.И. Семирадский (1843–1902) был мастером значительно более одарённым, нежели Маковский. «Блеск его красок», яркая «передача солнечных эффектов», «красивая, живописная техника были для поколения русских художников 1870-х и 1860-х годов настоящим откровением». Однако композиции Семирадского из античной истории не что иное, как «прекрасные пейзажи и “мёртвые природы”, куда в угоду требованиям исторической живописи поставлены безжизненные фигуры»<sup>55</sup>. В его огромных и сложных композициях недостаёт национального своеобразия и драматического надрыва, скудность воображения и схематичность лиц мешают воспринимать их эмоционально.

М.О. Микешин (1835–1896) – один из самых загадочных русских художников, талант которого мог бы расцвести на национальной почве, но сегодня редко вспоминается о том, что известнейший отечественный ваятель Михаил Осипович Микешин начинал как подающий большие надежды живописец. Будущий академик скульптуры в шестнадцать лет поступил в Академию художеств, где начал осваивать батальную живопись под руководством профессора В.П. Виллевалде. Его успехи в Академии очевидны: он последовательно получает все ученические медали; его ранние работы столь профессиональны, что одну из них, изображавшую конных гренадёров, покупает император Николай I, а по заказу великой княгини Марии Николаевны Микешин пишет шесть холстов с изображением повседневной жизни донских казаков.

Микешин оканчивает Академию с большой золотой медалью, званием классного художника и правом на шестилетнюю пенсионерскую поездку за границу. Однако вместо пенсионерской поездки за казённый счёт в Европу фактически не имевший опыта самостоятельной работы Микешин включается в конкурсную работу по проектированию памятника «Тысячелетие России», который должен быть установлен в Великом Новгороде. В итоге в отечественном изобразительном искусстве стало на одного молодого живописца меньше, зато стало больше на одного замечательного скульптора. Проект Микешина победил среди 53 представленных работ. В последовавшей далее серии замечательных проектов памятников как в России, так и в Европе (Португалия, Франция, Сербия) состоявшийся скульптор прославил своё имя и русское искусство, но некоторые рисунки и акварели этого живописца сохраняют за ним и место в русской живописи.

В.И. Якоби поступил в Петербургскую академию художеств в 1856 году. Он уже не был зелёным юнцом, пройдя всю Крымскую кампанию добровольцем Симбирского ополчения.

Якоби сохранил своё имя в русском искусстве картиной «Привал арестантов» (илл. 40), впервые в русском искусстве обратившись к теме каторги. На картине очень ярко изображены представители разных социальных слоёв –



**Свидание**  
В.Е. Маковский  
Холст, масло. 40×31. 1883 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>53</sup> Тарасов Л.М. Константин Егорович Маковский. М.-Л., 1948.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 53.





40.

**Привал арестантов**

В.И. Якоби

Холст, масло. 98,6×143,5. 1861 г.

Государственная Третьяковская галерея

от нищего до интеллигента-политкаторжанина, не вынесшего тягот пути. Она стала одной из первых «обличительных» картин, которая, не отличаясь исключительными художественными достоинствами, обладала «режиссёрской» находкой, превратив это произведение в удачную и меткую иллюстрацию на злободневный сюжет. Но были и критические суждения об этой работе. Так, Достоевский, который был знаком с этой темой не понаслышке, писал: «А знаете ли вы, г. Якоби, что, гоняясь за правдой фотографической, вы уже по этому одному написали ложь? Ведь ваша картина неверна положительно. Это мелодрама, а не действительность. Вы слишком гнались за эффектом и натянули эффект... Вам нужен был хаос, беспорядок во что бы то ни стало. Зачем вор ворует с пальца перстень именно в ту минуту, когда подошёл офицер? Будьте уверены, что ещё прежде чем доложили офицеру, что умер человек, – арестанты все разом, все кагалом сказали ему, что у него есть золотой перстень на пальце, да ещё торопились высказать это наперерыв друг перед другом, может быть, даже перессорились во время результата...».

Якоби был награждён малой золотой медалью за трогательную картину «Светлое Воскресенье нищего» (илл. 41). Затем он отправился за границу. В Европе он жил и учился восемь лет (1861–1869). Но результатом поездки стали малозаметные картины на исторические сюжеты – «Террористы и умеренные» и «Кардиналу Гизу показывают голову адмирала Колиньи, убитого в Варфоломеевскую ночь 1572 года», за которые художник был удостоен звания академика.

Вернувшись в Россию, Якоби получил должность профессора. Выбирая темы преимущественно исторического жанра, он создавал картины поверхностно-иллюстративного характера, внешне занимательные, но лишённые какого-либо глубокого содержания («Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны», 1872 г.; «Ледяной дом», 1878 г., и другие), и «творчество его стало постепенно угасать».



41.

**Светлое Воскресенье нищего**

В.И. Якоби.

Холст, масло. 92×76 1860 г.

Государственный Русский музей



озрастание в XIX веке для русского сознания «роли Москвы как художественного центра порождало большие общественные ожидания»<sup>1</sup>. Народный характер бытового уклада города, его многочисленные исторические и христианские святыни, красота и «колоритность архитектурно-природной среды» создали особую культурную атмосферу. И потому Москва, с её запасом духовных творческих сил, питаемых корнями народной жизни, виделась благодатной почвой для развития самобытной русской культуры. Поэтому именно с Москвой связывались в XIX веке надежды на расцвет русской художественной школы, с ярко выраженным национальным характером искусства, основанного на развитии «реалистических традиций, противостоящих столичному академизму»<sup>2</sup>.

«Одно из самых ярких десятилетий в истории русской культуры XIX века, озарённое гением А.С. Пушкина, оно вместило в себя творчество М.Ю. Лермонтова, поэзию Е.А. Баратынского и Ф.И. Тютчева, большую часть литературной деятельности Н.В. Гоголя... музыкальные достижения М.И. Глинки»<sup>3</sup>, который был близок со многими московскими писателями – М.П. Погодиным, С.П. Шевырёвым, И.И. Лажечниковым, В.И. Далем, М.Н. Загоскиным. Всех этих людей, сохранявших известную самостоятельность во взглядах, объединяло чувство безграничной, охватывающей всё их существование любви к русскому народу, к русскому быту, к непостижимой русской душе. Глинка активно участвовал в подготовке торжеств к 700-летию Москвы. Именно тогда был написан им вдохновенный гимн «Москва» – подлинная жемчужина патристической лирики.

<sup>1</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 78.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб., 2005. С. 20.

Демонстрация картины А. Иванова  
«Явление Христа народу»  
Литография. 37×44. 1858 г.



«Середина 1830-х годов была порой обновления Московского университета. Период попечительства С.Г. Строганова многие называли “славным десятилетием” в истории этого учебного заведения... В понимании поколения 1830-х, поколения “любомудров”, сформировавшегося в университетской среде, именно самобытность национального самосознания являлась залогом нравственной свободы. На путях самоопределения мыслящих людей России в своих общественно-философских позициях Москве, как центру национально ориентированных сил, предназначалась ведущая роль»<sup>4</sup>.

Еще в 1848 году А.А. Иванов написал, и высказанное им намерение стало, по выражению С. Степановой, «своего рода духовным завещанием»: «Все это вместе с картиной может быть практическим и ясным наставлением на большой путь искусства живописного, а так как в настоящую минуту уже начинается в Москве рисовальная школа, то очень было бы кстати всё это вместе с картиной туда перевести и уставить... <...> При настоящем положении России можно ожидать, что Москва опять получит своё центральное значение»<sup>5</sup>. Что и произошло чаяниями Московского общества любителей художеств (МОЛХ), созданного в 1860 году, получившего для выставки картину А.А. Иванова сроком на три месяца, а «с открытием в Москве, в бывшем доме Пашкова, Публичной библиотеки МОЛХ получило здесь несколько залов для выставки. Вскоре в это же здание был переведён Румянцевский музей, состоящий из восьми отделений, в том числе изящных искусств, где и разместилось полотно “Явление Христа народу”, принесённое Александром II в дар музею в 1862 году»<sup>6</sup>.

Знаковым событием для культурной жизни Москвы стало то, что «в среде бывших лицеистов в 1860 году возникла идея создания на народные средства памятника А.С. Пушкину. Десятилетие спустя было решено установить его не в Царском Селе или Петербурге, как предполагалось вначале, а в Москве, где он получил бы общенациональное признание.

Одной из причин такого решения стало и то, что в Петербурге все лучшие места были заняты памятниками царственным особам и полководцам.

Таким образом, подлинная народность московской жизни проявилась ещё одной гранью, а идея памятника и её осуществление стали источником новых интеллектуально-художественных исканий последующей эпохи»<sup>7</sup>.

Вид на Красную площадь в 1825 году  
Огюст-Жан-Батист-Антуан Кадоль  
Литография. 1801 г.



# МОСКВА – СРЕДОТОЧИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

<sup>4</sup> Там же. С. 21.

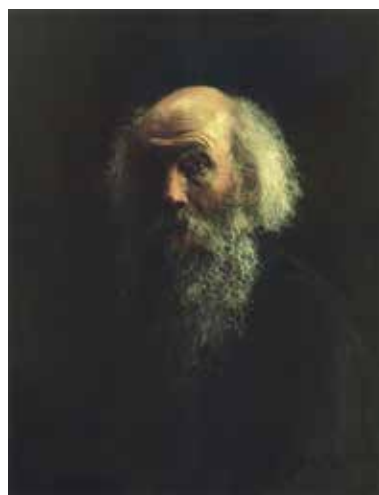
<sup>5</sup> А.А. Иванов – вел. кн. Марии Николаевне, 18 февраля 1838, Рим. Цит. по: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова.

<sup>6</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 146.

<sup>7</sup> Там же. С. 199.



# НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ЖИВОПИСЬ



Реализм считается главным достижением истории русской живописи. В Академии художеств в своё время был основан класс бытовой живописи, названный «классом домашних упражнений» для обучения живописи русских мастеров, способных обратить внимание на очарование и особенность русской жизни. Однако, изображая «прелести повседневной жизни», они смогли лишь запечатлеть особый уклад русского быта и показать «живописность народной жизни». Однако их взгляд был поверхностным, подражательным и не мог открыть сокровенное содержание русской народной жизни.

Первым подлинным реалистом русской действительности был Алексей Венецианов (1780–1847). «Не будучи профессиональным живописцем, он избежал нивелирующего влияния Академии»<sup>1</sup>. Венецианов был некоторое время учеником Боровиковского. Венецианова не поколебали успехи его ровесников Егорова и Шебуева в классическом русле<sup>2</sup>. Он избрал себе тернистый путь и уверенно прошёл его, положив «основание небольшой школе художников, так же, как и он, занимавшихся бесхитростным изображением окружающей»<sup>3</sup> жизни.

От последующего этапа развития реализма искусство Венецианова отличается одной весьма характерной и в чисто художественном отношении ценной чертой<sup>4</sup>: он пытался прозреть духовное содержание в самой обыденной крестьянской жизни, лишённой всякого

#### Автопортрет

И.И. Ге  
Холст, масло. 65,5×52,5. 1892 г.  
Киевский музей русского искусства

42.

#### Тайная вечеря

И.И. Ге  
Холст, масло. 66,5×89,6. 1863 г.  
Государственный Русский музей  
Авторское повторение – 1865 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 67.

<sup>2</sup> См.: Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 68.



драматизма, используя незамысловатые сюжеты и чисто живописные мотивы, красочные образы, непосредственно поданные ему самой природой и крестьянским бытом.

Лучшие картины Венецианова: портреты, «Гумно» (илл. 45), «Помещица, занятая хозяйством» (илл. 43), «Очищение свеклы» (илл. 44) – «бесспорно принадлежат к классической русской художественной школе»<sup>5</sup>. Венецианов стремился укоренить на родной почве развиваемое им искусство, но столбовая дорога развития русской реалистической живописи пошла иным путём.

Ближайшим преемником и последователем Иванова в русской религиозной живописи А.Н. Бенуа называет, по чисто формальным задачам, Н.Н. Ге (1831–1894). Сам Ге подчёркивал «свою зависимость от Иванова», однако он явился «прямой ему противоположностью»<sup>6</sup>. «Начать с того, что Ге, поступивший в Академию в конце 1840-х годов, не застал уже там настоящей школьной выправки. Эта школа если и мучила своими педантическими требованиями Иванова, то всё же создала в нём тот крепкий фундамент, который виден в каждом штрихе мастера и составляет характерную его особенность»<sup>7</sup>.

В 1860-е же годы в связи с появлением картины Ге «Тайная вечеря» (илл. 42) наметилась новая линия развития исторической живописи. «Трактовка художником евангельского события в картине “Тайная вечеря” резко обозначила водораздел между старым, традиционным академическим религиозным жанром, живущим по определённым законам формопостроения, и новым, базирующимся, условно говоря, на авторском волюнтаризме»<sup>8</sup>.

Главным авторитетом для Ге, пока он не попал в Италию, был Брюллов. В Риме, увидев картину А.А. Иванова «Явление Мессии», он «стал осознавать, что у современного искусства могут быть иные задачи и более серьёзные проблемы, чем эффектная компоновка, красивый колорит и эмоциональная сила выражения человеческих страстей в тех или иных вариациях на мифологические, религиозные или исторические сюжеты. Вероятно, что не столько живописно-пластическое решение картины “Явление Мессии” (вполне сохраняющее классические нормы), сколько индивидуальность творческого метода и авторская позиция Александра Иванова, явленные в её замысле и способе исполнения, глубоко тронули Ге»<sup>9</sup>. Изучая Святое Писание и читая очень модное тогда сочинение «Жизнь Иисуса» Д.-Ф. Штрауса, художник, по его словам, «стал понимать Писание “в современном смысле, с точки зрения искусства”... Добиваясь того, что называется чувством “реального в искусстве”, Ге пришёл к живописной экспрессии, обладающей сильным, почти шоковым психологическим воздействием на зрителя. Избегая “общих мест”, художник не боялся приблизиться к границам эстетических норм, разрушая их ради обнажения живого нерва исторического события, переживаемого художником (а следовательно, и зрителем) лично и сострадательно. И не в каком-то исторически неопределённом (а потому – комфортном) времени и пространстве, а здесь и сейчас»<sup>10</sup>. Но надо признать, что в осовременивании Священного Писания Ге явно перестарался\*.

\* И кроме того, Ге, впитавший в себя весь яд герценовской эпохи, запутавшийся в своих симпатиях к маскарадному искусству Брюллово, умещавшихся в нём как с самым искренним восторгом перед абсолютной красотой, так и со страстным увлечением проповедью Толстого, и, наконец, с собственными, далеко не выясненными, мистическими взглядами, Ге не мог явиться настоящим преемником Иванова. Самые задачи его – отмеченные печатью почти истерической страстности – были совершенно противоположны спокойно-священным устремлениям Иванова.

БЕНУА А.Н.  
РУССКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ. С. 59



43. **Утро помещицы**  
(Помещица, занятая хозяйством)  
А.Г. Венецианов  
Холст, масло. 41,5×32,5 1823 г.  
Государственный Русский музей

44. **Очищение свеклы**  
А.Г. Венецианов  
Пергамент, пастель. 58×68. Около 1820 г.  
Государственный Русский музей

<sup>5</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 68.

<sup>6</sup> Там же. С. 58.

<sup>7</sup> Там же. С. 59.

<sup>8</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллово и Александра Иванова. С. 271–272.

<sup>9</sup> Там же. С. 272.

<sup>10</sup> Там же.



А вот как писал о Ге Репин: «Ге был поработён обличительной публицистикой, литературой, как всё наше искусство того времени. У нас художник не смеет быть самим собою, не смеет углубляться в тайники искусства, не смеет совершенствоваться до идеальной высоты понимания форм и гармонии природы. Его, ещё неокрепшего, уже толкают на деятельность публициста: его признают только иллюстратором либеральных идей. От него требуют литературы...»<sup>11</sup>.

И далее: «Париж ещё свеж был в моей памяти. Какая разница, – думал я, – там слово “литератор” в кругу живописцев считается оскорбительным; им клеймят художника, не понимающего пластического смысла форм, красоты глубоких, интересных сочетаний тонов. “Литератор” – это кличка пишущего сенсационные картины на гражданские мотивы. У нас напротив. “Какой интересный рассказ!” – восклицал, бывало, перед картиной Крамской. Это подхватывали художники и считали высшей похвалой картине, если она изображала интересный рассказ. Крамской же однажды, ещё в конце шестидесятых годов, очень опечалил меня в откровенной беседе. Он был убеждён тогда, что, когда жизнь общества поднимется до возможного благосостояния, искусству нечего будет делать, оно прекратится... Мне казалось наоборот – искусство только и начинается при возможно большем благосостоянии народов. По крайней мере, до сих пор было так на свете»<sup>12</sup>.

45.

**Гумно**

А.Г. Венецианов  
Холст, масло. 66,5 × 80,5. 1820–1824 гг.  
Государственный Русский музей

<sup>11</sup> Репин И.Е. Далёкое близкое.

<sup>12</sup> Там же.

**Тайная вечеря**

Леонардо да Винчи  
Фреска. 460×880. 1495–1498 гг.  
Монастырь Санта-Мария-делле-Грацие  
Милан

**Тайная вечеря**

Никола Пуссен  
Холст, масло  
1647 г.

Николай Ге, по воспоминаниям современников, всюду, где бы он ни появлялся, вносил с собою своё особое настроение, которое Репин назвал «высоко нравственным весельем». Его красивая, стройная фигура, благородные черты и взгляд мыслителя сразу завораживали и создавали благоприятную атмосферу, а его приятная, душевная речь, всегда жизнерадостная, невольно пленяла собеседников своим обаятельным очарованием интересного собеседника и художника. Будучи оптимистом и живя с верой в человека, в добро, благотворное воздействие искусства на людей, он был глубоко убеждён, как, впрочем, и многие другие романтики его времени, в скором и возможном осуществлении Царства Божия на земле.

Ге был всегда увлечён какой-нибудь новой идеей и говорил о ней, как вспоминал Репин, от души, восторженно, красиво и увлекательно, как могут говорить только миссионеры и проповедники. И несмотря на этот светлый образ несомненного таланта и яркого темперамента, невольно приходится признать, что на нём лежит какая-то странная тень неудачника.

Чтобы представить себе, насколько блистательно он заявил о силе своего самобытного таланта, достаточно вспомнить, сколь сильное впечатление на современников произвела его картина «Последний вечер Христа с учениками». Ге дерзнул тогда поколебать устоявшийся композиционный канон христианского искусства, воплощённый в «Тайной вечере» Леонардо. Действительно, если и теперь взглянуть на классическое творение гения беспристрастно, то становится понятным, что, при всей основательности, в картине да Винчи мало жизненности и она стала уже слишком привычной по композиции, почти начисто лишённой живости экспрессии фигур и лиц. Совсем иное впечатление производила на современников живая сцена «Тайной вечери» Ге. Там всё становится реальным, жизненным, «очеловеченным».

Комната словно оживает с движущимися широкими тенями по стенам от фигур апостолов, с проблесками глубокой вечерней лазури в окне. Ученики Христа вдруг словно пробудились от магического убаюкивающего влияния своего учителя. Весть о том, что в их среде есть человек, способный предать Бога, со всей остротой выявила их темпераменты. Невозможно забыть живую фигуру юноши Иоанна: быстро привстав, он устремил вопросительный взгляд на Иуду, боясь верить происшедшему. Подскочил и Пётр и растерянно смотрит вверх светильника на тёмную фигуру предателя. На лицо его падают самые яркие лучи света. Зловещим тёмным пятном выдвигается Иуда, натягивая полосатый плащ на плечи. Остальные персонажи теряются во мгле слабого вечернего освещения, придавая удивительную цветовую гармонию всей картине. Картина сразу переносит зрителя в ту божественную страну и в ту благодатную эпоху, о которой вдохновенно сказал поэт: «Зачем не в то рождён я время, когда между нами во

плоти, неся мучительное бремя, Он шёл на жизненном пути». Много в своё время писалось о «Тайной вечере» Ге и о самом авторе, тогда ещё молодом, красивом brunete, образованном философе-художнике и увлекательном ораторе. И если картина эта была интересна для просвещённой публики, то ещё более она была поучительна для молодых художников: новизной замысла, смелостью композиции, сочетанием великой драмы и цветовой гармонии.

Гнусное предательство Иуды за 30 сребреников трактовано как идейное размежевание, как глубокий человеческий конфликт. Преемственность, повторяемость Его жертвы и есть актуальность вечного предательства Бога за своё падшее творение, которая под кистью Ге раскрыла извечный общечеловеческий смысл.





В «Тайной вечере» Ге нет (обязательной в 1860-е годы) историко-археологической достоверности события, типажа, обстановки, костюмов и т. п., которая получит дальнейшее развитие в исторической живописи 1870–80-х годов и во многом определит её специфику. Это раскрытие глубоких психологических конфликтов. Конфликтов не частных и случайных, но возникших в результате принципиальных внутренних противоречий, имеющих общественный исторический смысл, а потому трагичных по существу, будоражащих общество и требующих своего разрешения.

Совершенно другую оценку дал этой работе Ге Достоевский («Дневник писателя», 1873 год):

«Историческая действительность, например в искусстве, конечно не та, что текущая (жанр), – именно тем, что она законченная, а не текущая... А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. Таким образом, художника объемлет как бы суеверный страх того, что ему, может быть, поневоле придется “идеальничать”, что, по его понятиям, значит лгать. Чтоб избежать мнимой ошибки, он придумывает (случаи бывали) смешать обе действительности – историческую и текущую; от этой неестественной смеси происходит ложь пуще всякой. По моему взгляду, эта пагубная ошибка замечается в некоторых картинах г-на Ге. Из своей “Тайной вечери”, например, наделавшей когда-то столько шума, он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, – но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?»

46. **Христианские мученики в Колизее**  
К.Д. Флавицкий  
Холст, масло. 385×539. 1862 г.  
Государственный Русский музей

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут всё фальшивое».

Надо признать, что, при необыкновенном таланте, университетском образовании и активной творческой деятельности, Ге всё же долго оставался под сильным влиянием Брюллова, которого обожал всегда. Но в этом он был не одинок: много художников увлекалось тогда Брюлловым, и Флавицкий, например, со своими «Христианскими мучениками в Колизее» (илл. 46) и «Княжной Таракановой» (илл. 100), был также страстным подражателем Брюллова. Но проблема была в другом. В Петербурге было тогда самое неблагоприятное для искусства, нигилистическое время: чума позитивизма двигалась с Запада, заражая своим мертвящим ядом радикального рационализма всякое духовное начало. Тогда признавалась во всём только утилитарность, а чистое искусство отвергалось как ненужный хлам. Искусство презирали, над художниками смеялись. Фраза «искусство для искусства» стала пошлой бранью. Искусство могло получить право гражданства только в качестве прислуги, помогая публицистике.

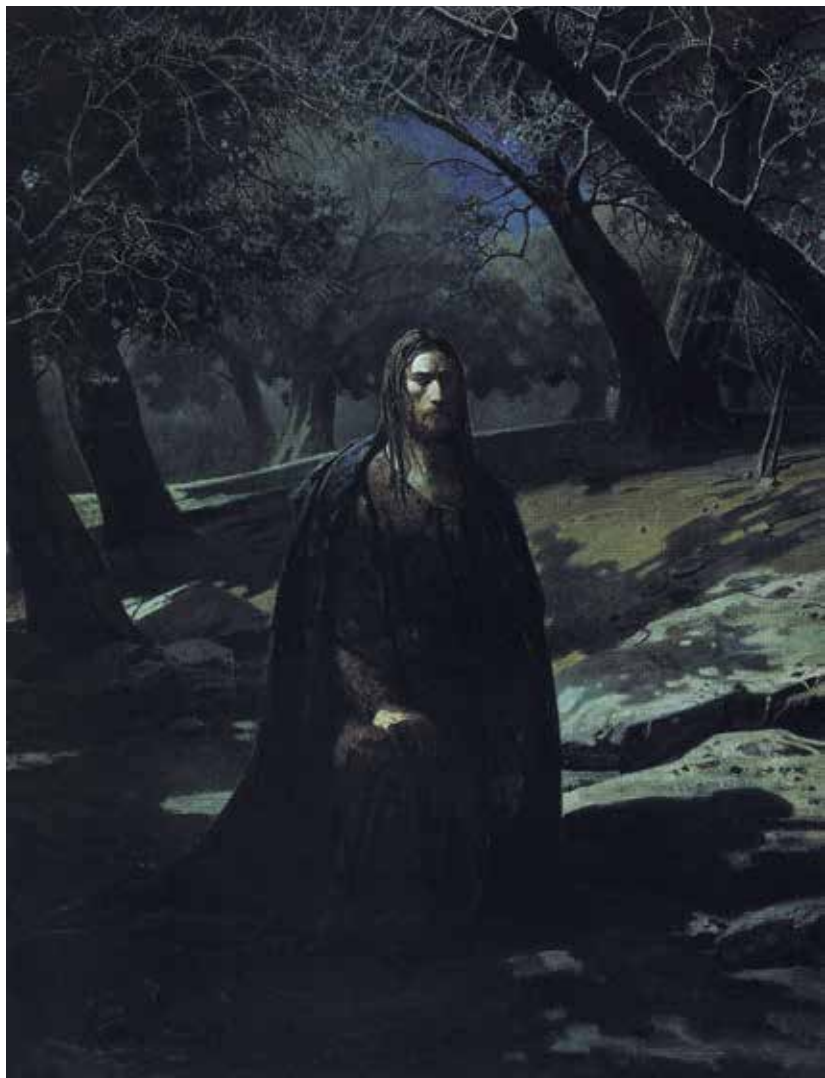
И на этом фоне Ге являл собой величественный и немеркнущий образ прошлого. Как вспоминал И.Е. Репин, Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль разом вставали в воображении при взгляде на него. Ученики академии снимали перед ним шляпы при встрече, не будучи даже знакомы с ним; он любезно и величественно отвечал на поклоны молодых почитателей, и от всей его фигуры веяло эпохой Возрождения.

Несмотря на все нападки и неканоническое написание «Тайной вечери», картину Ге купил государь, и её автор смог опять уехать в Италию, но уже заражённый этим новым вирусом позитивизма, возбуждённый необыкновенной славой, обуреваемый новыми тенденциями Петербурга. Ге с жаром принялся за новые картины во Флоренции, исповедуя уже отрешённо утилитарный взгляд на искусство. Именно в этих обстоятельствах оторванность от национальных корней, уход от Православной церкви и слишком сильное увлечение новыми веяниями столкнули его с истинного пути русского национального художника и направили по ложному – лёгкому, но опасному пути бесплодных мечтаний и творческого упадка.

«Христос в Гефсиманском саду» (илл. 47) и «Вестники утра» были написаны быстро. Неукротимый темперамент Ге не охладила сдержанная реакция на его работы в Италии. Он понимал, что всякие новые явления понимаются не сразу, особенно на Апеннинах, более приверженных традициям и избалованных всякой новизной. Художники-итальянцы того времени казались ему уже завзятыми рутинерами, их и слушать-то не стоило. Он надеялся на Петербург! Там, он был уверен, сразу поймут и оценят это верное выражение нового взгляда на настоящее искусство.

Выставка этих картин, по примеру «Последнего вечера Христа с учениками», устроилась также особо торжественно и в тех же залах Академии – свидетелях шумного восторга образованной толпы от его прежней картины. После нового признания Ге намеревался совсем переехать в Петербург и заняться образованием своих сыновей, но произошло полное фиаско: над его работами смеялись, злобно и откровенно, рутинеры, хоть и с сожалением, но смеялись втихомолку и его почитатели. Выставка скоро опустела, и друзья, под разными деликатными предложениями, советовали автору немножко ещё поработать над своими полотнами.

В художественных кружках немало было тогда толков о Ге, говорилось, например, что он намерен поставить на должную высоту значение художников, что пустые бесплодные упражнения в искусстве он считает схоластическим творческим развратом, что художник, по его мнению, должен быть гражданином и отражать в своих произведениях все животрепещущие интересы общества. И действительно, в столичной атмосфере чувствовалось ожидание проявления яркой гражданской позиции в художественной среде.



47. Христос в Гефсиманском саду  
И.И. Ге  
Холст, масло. 258×198,5. 1869–1880 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

В то время готовились к юбилею Петра Великого и поговаривали, что Ге пишет картину из жизни Петра. Действительно, картина «Пётр и Алексей» (илл. 48) была выставлена на 1-й передвижной выставке и опять имела успех. Ге ликовал. Тогда, в 1870-е годы, в русской реалистической живописи обозначилось ещё одно направление сюжетных и тематических поисков: жизнь выдающейся исторической личности. Судьба этих людей в истории, их характеры, их личная драма как отражение времени, в которое они жили, – вот проблемы, поставленные в произведениях такого круга. На этом направлении (едва ли не господствующем в 1870-е годы) были уже очевидные успехи. Так и в картине Ге.

...Пётр резко повернулся и в упор, сдерживая ярость, смотрит на Алексея. Собранность Петра скрывает и боль отца, теряющего сына, и муку человека, понимающего, что нужно убить в себе эту боль, эту жалость, убить, дабы спасти то, чему была отдана вся жизнь. Но вместе с этой болью надо было... убить и сына-наследника.

Алексей в длинном, почти по-монашески строгом камзоле. Как отличен он от энергичного, сильного Петра. Алексей – антипод Петра и внутренне и внешне, антипод во всём, кроме – упрямства. Царевич с угрюмой безнадежностью упорно глядит в сторону, не прося пощады. Его можно уничтожить, но нельзя изменить. Понимая это, Пётр смотрит на сына горестно и безнадежно... Прозрел ли Пётр тогда, понял ли, что как нельзя было изменить сына, так нельзя было переменить и Россию на свой, а точнее, европейский лад?..

За психологическим контрастом Петра и Алексея угадывается ещё один, выходящий за границы личностей и приобретающий исторический смысл. Борьба Петра и Алексея не была чисто семейной ссорой: каждый из них



**Вестники Воскресения?**

Н.Н. Ге  
Холст, масло. 229×352. 1867 г.  
Государственная Третьяковская галерея

48.

**Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе**

Н.Н. Ге  
Холст, масло. 135,7×173. 1871 г.  
Государственная Третьяковская галерея





49.  
**Пушкин в селе Михайловском**  
 Н.Н. Ге  
 Холст, масло. 77×106 1874 г.  
 Харьковский художественный музей

стоял во главе своей «партии». Шла борьба не на жизнь, а на смерть новой и старой России. Так, по сути дела, впервые в исторической живописи были показаны противоречия, столкновения общественных интересов. В этом смысле от картины Ге идёт прямой путь к творчеству Сурикова.

Успех работы Ге был невиданным. её чрезвычайно высоко ценили художники и критики (особенно М.Е. Салтыков-Щедрин). Восхищалась картиной публика. П.М. Третьяков купил картину в свою коллекцию. Художник сделал несколько повторений. Картина не потеряла своего значения и позднее, особенно когда в перспективе времени стало очевидно, что именно в ней с наибольшей полнотой раскрылись принципы реалистической картины 1870-х годов: глубокий психологизм, историческая закономерность характеров героев, типичность ситуации, в которой они показаны, и, наконец, верность всех деталей.

На своих вечерах по четвергам в просторной мастерской Ге на Васильевском острове всегда собирались самые выдающиеся современники: Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Костомаров, молодые художники Крамской и Антокольский, певец Кондратьев и многие другие интересные личности; на больших столах всегда были разложены новые, популярные и гремевшие тогда своей публицистической остротой большие толстые журналы: «Вестник Европы», «Отечественные записки», «Современник», «Русское слово» и другие, но интереснее всех и увлекательней бывал сам хозяин. Всё, что появлялось нового и интересного на западном горизонте нашего просвещения, всё было известно Ге, и всем он, увы, увлекался.

Однако его следующая картина «Пушкин» (илл. 49) уже не имела того успеха. В чисто живописном отношении гораздо более интересно другое полотно Ге – «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (илл. 50), 1874 года, однако по глубине содержания и эта картина уступает «Петру I».

После неудачи последних картин Ге стал писать портреты за небольшую цену, чтобы быть доступным большинству, и по этой причине растерял солидных заказчиков. Материальное положение Ге сильно пошатнулось, и в результате он удалился в своё имение Пляски Черниговской губернии, где, как говорили, со страстью увлекся сельским хозяйством и бросил искусство.

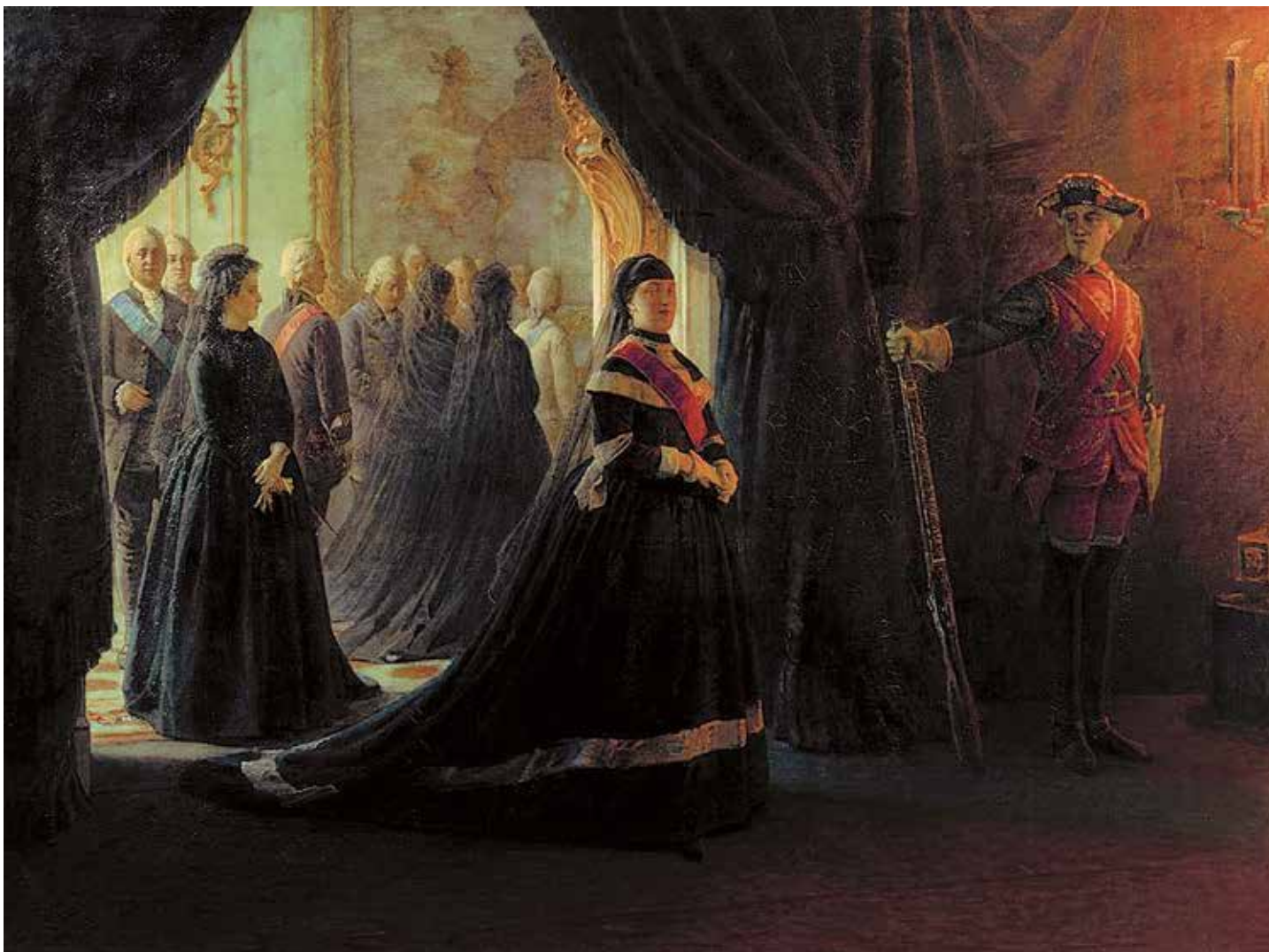
В своём черниговском имении Ге неуклюже, подобно тому как дама бальзаковского возраста жаждет девичьих ощущений, ударился в народничество и с присущим ему азартом взахлеб стремился компенсировать жгущее его, но не реализованное в живописи национальное начало. И в силу своей увлечённости и искренности он с головой погрузился в эту среду, пытаясь разобраться во всех тонкостях крестьянской жизни, и, вероятно, находил в этом немалое удовлетворение, утешая себя тем, что избавлен от необходимости созерцать самую ненавистную ему среду столичных тунеядцев, жрецов искусства для искусства.

Подлинное искусство всегда национально, но, живописуя красоту народной жизни, нельзя опускаться до примитивного народничества. Когда художник, выбитый из колеи, «осмеянный, разочарованный в либеральных и нигилистических воззрениях, разошедшийся с людьми, разочаровавшими его и поколебавшими его горячую веру даже в себя, как художника, удалился на лоно природы, то и там, вместо спокойствия, нашёл сутолоку, мелочность интересов, борьбу за существование, на самых скудных условиях. Здесь увидел он тяжёлый труд, оплачиваемый нищенским вознаграждением»<sup>13</sup>.

Но это ещё не было полным его крахом. В таких условиях пребывал тогда не только Ге, но и многие другие так называемые русские интеллигенты, когда прогремело призывом Савонаролы «В чём моя вера» Л.Н. Толстого.

50. **Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы**  
Н.Н. Ге  
Холст, масло. 172×224,8. 1874 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>13</sup> Репин И.Е. Далёкое близкое.





# КРИВОЕ ЗЕРКАЛО РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ



В воспоминаниях известного иллюстратора литературной классики графика В. Милашевского можно прочесть буквально гимн дореволюционной России. Он восторгается, какой богатой, разнообразной, красивой была жизнь до начала войны и корит собратьев-художников за то, что те не запечатлели в своем творчестве каждый миг этой удивительной гармонии жизни. Словно «какой-то злой колдун отвёл глаза художникам», – пишет Милашевский<sup>1</sup>.

Чем дальше уходят от нас зловещие дни октябрьского переворота, тем больше скрывается в исторической дали картина жизни дореволюционной России, место и роль участников исторической драмы, да и просто правда о том, чем была к тому времени наша страна – благословенное место на земле для одних, место притеснений, как об этом непрестанно твердили, для других.

Увлечённые почти вековой целенаправленной пропагандой на то, чтобы за событиями тех лет видеть только «социальные конфликты», «эксплуатацию», «угнетение трудовых масс», мы уже порой склонны не верить статистике, рисующей прогрессирующее экономическое развитие страны, черты явного процветания, здоровое и всё растущее население. Зато некритично повторяем за тенденциозными идеологами штампы, ими же посеянные, – об отсталости России, о неискоренимом разрыве «верхов» и «низов», о пьянстве народа и казнокрадстве царских чиновников.

#### Христос и разбойники

Этюд к картине «Распятие»  
Н.Н. Ге  
Холст, масло. 1893 г.

Л.Н. Толстой на диване за чтением  
И.Е. Репин  
Бумага, карандаш. 1891 г.

<sup>1</sup> Милашевский В. Вчера, позавчера... М., 1989. I. С. 23.



Л.Н.Толстой за работой у круглого стола  
И.Е. Репин  
Бумага, карандаш. 1891 г.

«Излюбленные» большей частью были Чернышевский, Лассаль, Прудон. «Ненавистные лица – тоже три, – вырезанные из фотографических карточек, болтались на виселицах, на особом устроенном эшафотике, где-нибудь на видном месте стола, посреди комнаты»<sup>2</sup>.

Разумеется, на виселицах помещались представители власти – крупные сановники, губернаторы, публицисты консервативного направления. 10 июня 1908 г. Репин в газете «Слово», совсем в духе Толстого, выступил с заявлением против смертной казни. Интересно, убрал ли он к этому моменту «эшафотике» со своего стола или «ненавистные» лица так и раскачивались перед ним всё это время?

Хорошо известно, что почти весь XIX век именно наша творческая интеллигенция (а не правительство, наука, церковь, просвещение) была духовным авторитетом общества и именно она сумела отвратить значительную часть общества от церкви, от созидательного, творческого труда и обратить – на разрушение, даже уничтожение собственной страны.

Можно вспомнить, например, чем увлекал читателей в своих ранних рассказах талантливый Алексей Пешков, он же – «Максим Горький». А если обратиться ко Льву Николаевичу, то здесь надо обратить внимание не столько на печатную продукцию писателя (она не раз подвергалась критическому рассмотрению), а прежде всего на его устные высказывания, на его роль насельника Ясной Поляны, оракула и проповедника, чьи слова буквально на другой день после их произнесения

Здесь надо сказать, что не «колдун», а сотни и тысячи перьев, умов, карандашей работали на то, чтобы русские люди не увидели красоты собственной страны. Но был и воистину злой колдун – русский гений, Лев Николаевич Толстой, который уже в весьма зрелом возрасте, будучи всемирно известным писателем, оказался одержим лжепророческими теориями и дошёл до отрицания Церкви, Отечества и государства, создав теорию непротивления злу насилием и выдвинув идею «перевоспитания трудом». В результате этой духовной агрессии, размывшей очень тонкую грань, разделяющую добро и зло, за несколько лет до революционных потрясений модой общественной жизни стала оппозиционность всему и вся, прежде всего любым действиям власти. Обычные меры государственной жизни вызвали вопли негодования, попытки остановить террор наказанием террористов приводили к плачу вселенского масштаба (особенно старалась Европа) и призывам к публичной поддержке бомбометателей и убийц. В обществе в те годы создался своего рода психоз неповиновения. Обычным делом, например, стало убийство городских. Причем психозом порой были охвачены отнюдь не бедняки и действительно обездоленные.

Атмосфера в обществе накалялась; революционный синдром захватывал порой и тех, кто, казалось бы, должен быть далёк от житейских тревожений, – людей творческих профессий. И.Е. Репин рассказывает в своих воспоминаниях, что у каждого «развитого» студента Академии художеств было три излюбленных и три ненавистных лица.

<sup>2</sup> Репин И.Е. Далёкое близкое



в частной беседе, в сельце Тульской губернии, разносились по всей Европе и миру. Ибо каждый собеседник писателя спешил сообщить знакомым о последних словах явленной мудрости живого, во плоти, оракула.

Если посмотреть на фотографии и портреты Толстого последних лет его жизни, предстаёт образ благообразного старичка в простой рубахе, иногда босиком – не то постаревший пахарь, не то пасечник на пенсии. Глядя на него, никак нельзя подумать, что каждое слово этого состарившегося труженика полей отдаётся гулким эхом на всех материках планеты.

Нашим современникам сегодня трудно представить масштаб этого влияния. А оно нередко превышало то, чего мог достичь обычно отдельно взятый человек. Приведём лишь одно мнение, но оно принадлежит человеку, который сам был террористом, участвовал в подготовке убийства царя, был арестован и заключён в Петропавловскую крепость, где находился пять лет. После освобождения Лев Тихомиров уехал за границу, где близко рассмотрел многих представителей революционного движения, после чего разочаровался в «заблуждениях молодости» (в 1895 г. в Париже выпускает книгу-памфлет «Почему я перестал быть революционером?») и стал убеждённым монархистом, не раз и не два выступавшим с яркими, фундаментальными работами в защиту монархии. Вот он-то и сказал однажды, что «для социального мира он («толстоизм». – В. Б.) гораздо страшнее динамитного анархизма, ибо вносит в общество не острые кризисы, не оживляющую борьбу, а безнадежное мёртвое гниение. Он пронизывает общество бациллами омертвления, подтачивает его во всех жилах и нервах»<sup>3</sup>. И он опасен ещё тем, что формально его адептов по закону не только нельзя привлечь к уголовной ответственности, но даже «заклеймить позором».

Почти все известные деятели культуры того времени из многих стран стремились побывать в Ясной Поляне, журналисты же различных газет и журналов вились вокруг Толстого как мухи вокруг мёда\*. Не отставали от иностранных корреспондентов, конечно, и российские, тем паче что в Ясную Поляну в первую очередь устремились единомышленники Толстого. О чём здесь говорили? Затрагивали весь спектр общественных интересов. Постоянно присутствовали, например, проблемы искусства вообще и толстовского в частности, но на первом месте стояли вопросы общественного устройства, революция, теракты, характеры влиятельных лиц Российской империи. В числе персонажей, постоянно возникавших в разговорах, назывались, конечно, прежде всего первые лица государства: цари, губернаторы, крупные общественные деятели. И, разумеется, политические взгляды Толстого обнаруживаются уже в оценках ведущих деятелей эпохи, тем более что в устном изложении, да в своем кругу, можно особенно не стараться подбирать слова и выражения.

Сам носитель верховной власти олицетворяет дух монархической государственности. Чувствуя это и стремясь «каждый день делать добро», Толстой постоянно обращается к облику российских самодержцев, изображая их в таком виде, чтобы у слушателей не возникало сомнений, какова была при этом российская монархия. Скажи, например, что при Иване «Грозном» на пиках «гнили головы людские»<sup>4</sup>, и можно не говорить о смысле и целях самодержавия или тем более о необъяснимом в этом случае появлении у Ивана IV духовных стихир, его роли в укреплении государства и борьбе с врагами.

Сегодня мы уже уходим от одностороннего, тенденциозного и тем более клеветнического представления фигуры Ивана IV, но даже во времена Толстого можно было бы внести кое-какие поправки в сложившийся у обывателя образ русского самодержца. Можно задать вопрос: а чьи, собственно, головы «гнили» на пиках, о которых так живописно повествует романист? Ответ на это можно получить в переписке Ивана Грозного с Курбским. Ибо царь уже тогда ответил на аналогичные вопросы: «А мук, гонений и различных казней мы ни для кого не придумывали; если же ты говоришь о изменниках и чародеях, так ведь таких собак везде казнят»<sup>5</sup>. Да и само прозвище «Грозный» – означает грозный к врагам, то есть справедливо наказующий зло.

Несмотря на весь свой критицизм, Толстой послушно шёл за самыми обывательскими представлениями об истории своей страны, за любыми иностранными измышлениями и недостоверными источниками. И прежде всего это касалось нравственного облика наших правителей.

Мы не будем здесь цитировать все оскорбительные высказывания Толстого в адрес русских самодержцев, ясно, что они внесли свою значительную лепту в разжигание революции\*\*.

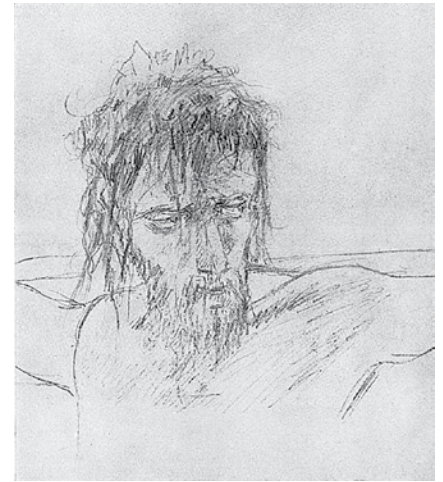


Рисунок для картины «Распятие»  
Н.Н. Ге  
Бумага, карандаш

\* 8 февраля 1905 года (то есть месяца не прошло после «кровавого воскресенья») Manchester Guardian публикует беседу своего корреспондента Вильямса с Толстым, где, в частности, писатель предлагает каждому (!) человеку не участвовать ни в каких правительственных делах, то есть не служить в армии, не поступать ни в какую службу, связанную с правительством, и т. д. По сути, выступает с провокационными призывами против собственной страны в иностранной прессе. Разумеется, эти разрушительные обращения заканчиваются, как правило, лицемерным призывом «каждый день делать добро». Добавим к этому, что иностранные журналисты вовсе не соблюдали нейтралитета в передаче толстовских высказываний, а где могли усиливали их в нужном для себя, то есть антироссийском, направлении. Так, когда газета Grand перепечатала из Daily News (1 сентября 1905 г.) беседу с писателем, то даже сам Толстой был недоволен тем, что и без того «резкие слова о царях» были подчёркнуты, то есть усилены.

\*\* Например, типичная сцена 17 октября 1905 года: «Слышали? Революция началась. Чтобы она удалась... нужна организация. Нужны большие перевороты... Обедал Л.Н. у себя в кабинете, съел много супа, воздушного пирога, выпил рюмку вина и чашку кофея, потом стал читать Диккенса» (Милашевский В. Вчера, позавчера... I. С. 429). Ничто не могло выбить из седла эту мыслительную машину! Сообщение о побоище в Москве – перестрелка между демонстрантами, возвращавшимися с похорон Баумана, и «чёрной сотней». «Л.Н. ранили в сердце эти известия... Гусев: "Ужасно!" Л.Н.: "Ужасно, но радостно жить!"» (Милашевский В. Вчера, позавчера... I. С. 433). Как отличаются гении от обычных людей! Обычные при ужасных известиях чаще говорят: «Жить не хочется!» А великий человек, такой как Толстой, наоборот, очень хочет жить. Ну, в крайнем случае, съест лишнюю порцию супа или воздушного пирога.

<sup>3</sup> Тихомиров Л.А. Борьба века // Русские философы. Антология. М., 1994. С. 206.

<sup>4</sup> Милашевский В. Вчера, позавчера... I. С. 98.

<sup>5</sup> Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М.: Наука, 1993. С. 136.

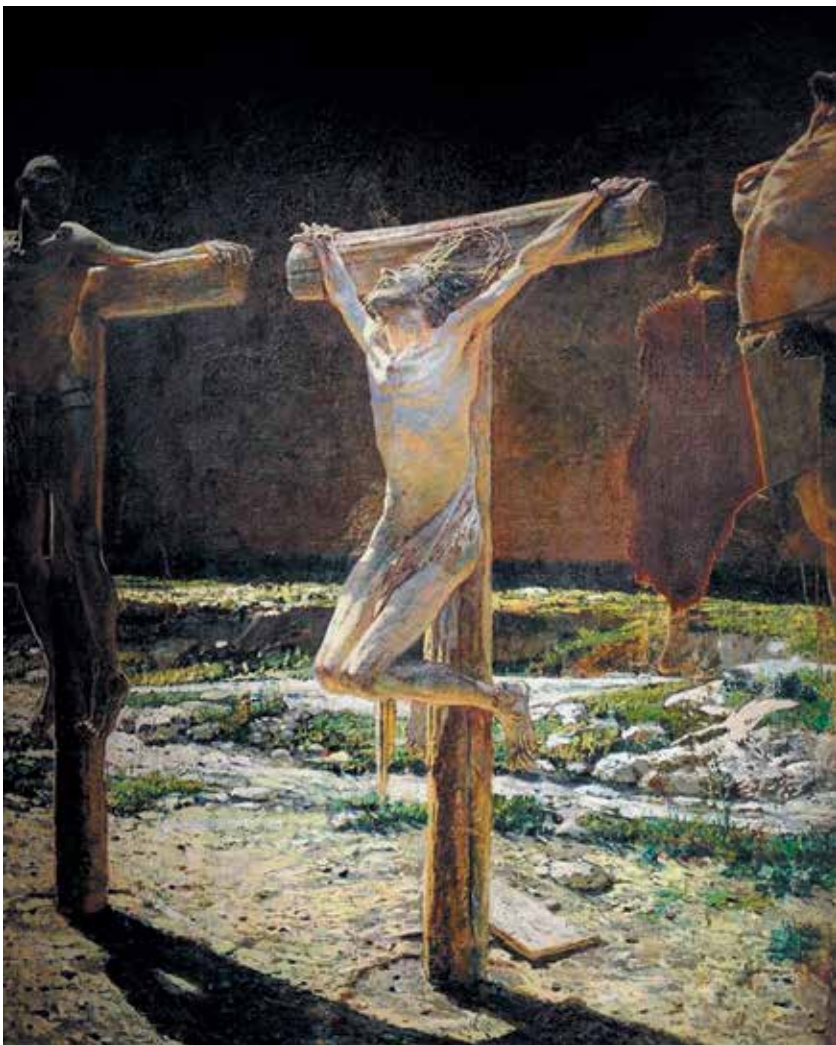


**Христос в Гефсиманском саду**

Н.Н. Ге  
Холст, масло. 157×244,5 1880-е гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Распятие**

Н.Н. Ге  
Холст, масло. 1892 г.  
Музей Орсе



Со времени написания «Войны и мира» Толстой всегда на стороне изменников, предателей, бунтовщиков, всегда против России. Любые его слова «на тему», особенно такие: «Революционеры ведь должны все силы употребить на то, чтобы убить Николая II»<sup>6</sup>, не оставались неизвестными обществу, а летели по всей России с добавками и интерпретациями, становясь своего рода санкциями на убийство. Даже в столь ответственной статье, как «Не могу молчать», Толстой, например, несколько раз пишет о повешении властями «детей», живописуя «намыленные верёвки», «колпаки и петли», надеваемые на несчастных, и прочие ужасы. На кого не подействуют эти леденящие кровь описания? Не о брошенных в толпу невинных людей бомбах и ни за что ни про что убитых городских возглашает писатель на всю Россию, а о виселицах с «висящими на них женщинами и детьми».

Вся кипучая деятельность яснополянского писателя, таким образом, оборачивалась на пользу революционерам, террористам и другим врагам государства Российского. «Всякое правительство я считаю... – пишет он, – учреждением для совершения посредством насилия безнаказанно самых ужасных преступлений, убийств, ограблений, спаивания, одурения, развращения, эксплуатации народа богатыми и властвующими» («Об общественном движении в России». 1905 г. – Т. 36, 157).

«Русский народ может жить без правительства», – говорит он 3 мая 1906 года. Эта идея проходит красной (а вернее, чёрной) нитью через все его последние громкие публикации. Все усилия людей, пишет он в статье «Об общественном движении в России» (1905 год), «должны быть направлены на освобождение от правительства» («Об общественном движении в России». 1905 г. – Т. 36, 157).

Поэтому, когда Толстой радостно, хоть и ложно, провозвещает, что «государственность» России «кончена»<sup>7</sup>, он воистину не ведаёт смысла того, о чём говорит.

Средство, предлагаемое Толстым, очень простое: он всего лишь призывает «перестать повиноваться какому бы то ни было насильническому правительству (а они все, по Толстому, таковы. – В. Б.) и перестать участвовать в нём» («О значении русской революции». – Т. 36, 334). Таким образом, Толстой призывает разрушить собственное государство в условиях, когда другие не только укрепляют его, но, более того, неприкрыто готовятся к захватническим войнам.

<sup>6</sup> Милашевский В. Вчера, позавчера... III. С. 352.

<sup>7</sup> Там же. III. С. 399.

Некоторые места толстовских сочинений заслуживают того, чтобы их время от времени подержать перед глазами: «Только живите, признавая землю общую, не давая солдат и не платя податей, кроме тех, которые добровольно будете давать на общественные дела, и миролюбиво миром решая свое несогласие, – мечтает Толстой, – и чужие народы, глядя на такую вашу хорошую жизнь, не пойдут завоёвывать вас...» (Т. 36, 313).

Так ведь идут! Идут и завоёвывают – вполне мирных и доверчивых, живущих земледельством да сбором ягод и трав. А их не только угоняют в полон, в рабство, да ещё жгут спрятавшихся в церквях женщин и детей! Почему забыл Толстой о судьбе русских городов, сожжённых ордынцами вместе с их обитателями?

Японцы первыми напали на Россию, миролюбец всё повторяет: «бессмысленная, постыдная и жестокая война», «затеянная десятком безнравственных людей» (имея в виду, конечно, русских. – Т. 36, 161). (Войны, которые «затеяло правительство», – «Обращение к русским людям. К правительству, революционерам и народу». – Т. 36, 310.) Не следует думать, что эти призывы оставались неслышанными или осмеянными. Увы! Им внимали и верили – и одиночки, и целые группы людей. Сам Толстой приводит в своей статье примеры неповиновения правительству – о восстании на «Потёмкине», о поступке контр-адмирала Небогатова Н.И., сдавшегося с четырьмя судами во время цусимского сражения, и др. На сообщение, что матросы командиру не повиновались, отозвался: «Страшно, но хорошо»<sup>8</sup>. Добавил, что ему прислали вырезку из газеты о том, что «61 осетин-солдат предан суду – не хотят служить»<sup>9</sup>.

Толстому сообщают, что бежал эскадрон через австрийскую границу (160 человек) – не хотят участвовать в Русско-японской войне. Отзыв Толстого: «Доказательство, как дисциплина рассеивается, это гипноз, черта мелом петуху»<sup>10</sup>. Не только. Это ещё доказательство того, что предательская пропаганда приносит свои плоды. Но таковы к этому моменту взгляды бывшего офицера Толстого на воинскую честь. Таким образом, ядовитые семена, рассеиваемые бывшим офицером Л.Н. Толстым, вовсе не были невинными «непротивленческими» забавами. Они усиливали наших противников. Ибо, кроме России, эти теории ни в одной армии мира не нашли применения.

Вот что вспоминал Илья Репин о том, как повлияли они на художника Николая Ге: «Ге быстро откликнулся на сильные убеждения пропагандиста самоусовершенствования, непротивления злу насилием и любви к ближнему, выражающейся непосредственно личным трудом для блага и помощи несчастным, обездоленным разными условиями сложившейся жизни. Самоотвержение и горячая полная вера в добро круто меняет Ге до неузнаваемости. Вместо хандры, оскорблённого самолюбия и угнетения, под постоянным желанием над кем-то возвыситься до недостижимости он вдруг испытывает сладость и счастье простоты и смирения. Чем более унижал он, в житейском плане, свою личность, тем, казалось, счастливее и веселее чувствовал себя от оригинальности и новизны положения. Для талантливого оратора открылось самое живое и реальное поприще. Раз отрешившись от условий этикета, Ге всё считал объектом своей проповеди; был ли он в гостиной, в богатом палаццо, в убогой землянке или в доме предварительного заключения.

К живописи Ге охладел, но совсем не бросил, стали ходить слухи, что Ге пишет картину «Распятие». Г-жа Е.О. Юнг, посетившая Ге, рассказывала, что, заехав к нему, она нечаянно попала в его мастерскую, куда он ещё не пускал никого. Она вынесла панический ужас от его «Христа на Кресте». Ге изображал Христа в момент его возгласа: «Гласом велиим: вскую Мя оставил еси!» Такого страшного лица, по её словам, невозможно вообразить. На «Передвижную выставку» уже ждали Ге с новой картиной, но этого не случилось. Окончив картину, Ге был в большом сомнении и просил Льва Николаевича, которого он уже во всём слушал, приехать к нему и разрешить сомнение, выставлять ли ему картину или переделать. Лев Николаевич нашёл «Христа» его безобразным и посоветовал переделать. Картина была отложена. Ге опять усиленно занялся делами добродетели, личным трудом, физическим и тяжёлым.

К искусству в это время он стал относиться совершенно беспристрастно, и с таким настроением Ге нарисовал углём иллюстрации к известной



51. **Совість. Иуда**  
Н.Н. Ге  
Холст, масло. 149×210. 1891 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Натурщик в позе распятого Христа**  
Этюд к картине «Распятие»  
Н.Н. Ге  
Бумага, уголь, растушка. 1892 г.  
Музей Орсе

<sup>8</sup> Милашевский В. Вчера, позавчера... I. С. 294.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 313.



52. **Повинен смерти! Суд синедриона**  
Н.Н. Ге  
Холст, масло. 201,3×297,5. 1892 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Голова Иоанна**  
Н.Н. Ге  
Холст, масло. 36×31. 1862–1863 гг.  
Государственный Русский музей

поэме Л. Толстого – “Чем люди живы”. “Посредник”, издатель народных книг, издал этот альбом с большою тщательностью, добиваясь полнейшего совпадения иллюстраций. К сожалению, этот альбом произвёл весьма гнетущее впечатление; не верилось даже, что это рисунки Ге; они не имели успеха даже у толстовцев.

Немного спустя Ге вылепил бюст Льва Николаевича, только что оправившегося от болезни. Эта болезненность состояния писателя и запечатлелась в бюсте Ге. Иногда он как бы украдкой брался и за холсты и писал сцены при лунном свете без композиции, без обработки, определив только название картины. “Совість” (илл. 51), например. Без комментария ничего нельзя было понять в этом холсте среднего размера. Плохо нарисованная, бесформенная спина; примитивно протянутая наискось дорога, под чёрным фоном

пригорка; в глубине красные кляксы и чёрные черточки. Это должно было изображать Иуду, прикованного взором мучительной совести к жертве своего предательства, Христу, уводимому толпой с дреколиями и факелами.

Яснее по композиции был его эскиз небольшого размера: Христос, после Тайной вечери, сходит по ступенькам с терраски; Его сопровождают апостолы. На терраске, освещённой луной, Он взглянул на звёздное небо. Но и этот прекрасный мотив остался без всякой обработки.

Нет ничего удивительного, что в это время он увлёкся Ф. Ницше и везде громко и восторженно говорил о нём, и столь поверхностный взгляд на духовные процессы может привести к недоумению, как из уст убеждённого толстовца слышен искренний энтузиазм перед анархистом мысли, дерзость которого соперничает подчас с идеями самого падшего ангела»<sup>11</sup>.

В 1890 г. Ге привез новую картину «Что есть истина?» (илл. 53) на передвижную выставку. Особенно она возбуждала много толков: хвалили свет, общее построение картины, но много было и критических оценок образа и лика Христа. Никто не желал признать в этом тощем страннике, с бледным лицом, с растрёпанными волосами, с укоряющим взглядом в упор Пилату, – Спасителя мира. По воспоминаниям Репина, Ге очень убеждённо защищал свою работу, указывал на трактаты Св. Отцов Церкви, посвящённые вопросу о внешности Христа.

Большая их часть утверждала, что Христос, в знак протеста языческим идеалам внешности, «взял на Себя самый смиренный и ничтожный образ человека, чтобы показать людям, что важна в человеке только душа, и самая заурядная, некрасивая личность может носить в себе великие нравственные сокровища»<sup>12</sup>... Надо признать, что этот тезис, однако, небесспорен и находится в полном противоречии с известным евангельским призывом: «Будьте совершенны, как Отец ваш небесный совершен».

Картина эта в художественном отношении «была довольно слаба», но у людей, живущих догмами и принимающих «только идейную сторону искусства, она имела большой успех»<sup>13</sup>; особенно высоко и восторженно говорили о ней те, кому посчастливилось услышать от автора картины комментарии к ней. Это были, как язвил Репин, надо полагать, высшие образчики схоластики художественной, но, увы, никем не записанные и не оставленные потомкам. Во всяком случае, успех у картины был, и он окрылил художника.

Даже то, что картину сняли с выставки как не отвечающую духовным началам религиозной живописи, только добавило интриги, придало картине «особый ореол гонимой и возбудило к ней интерес, прежде всего, разумеется, на Западе. Картина отправилась путешествовать по Европе по инициативе поклонника творчества Ге и учения Л. Толстого. Ге заказывали повторение картины и в России, и в св-

<sup>11</sup> Репин И.Е. Далёкое близкое.

<sup>12</sup> Там же.

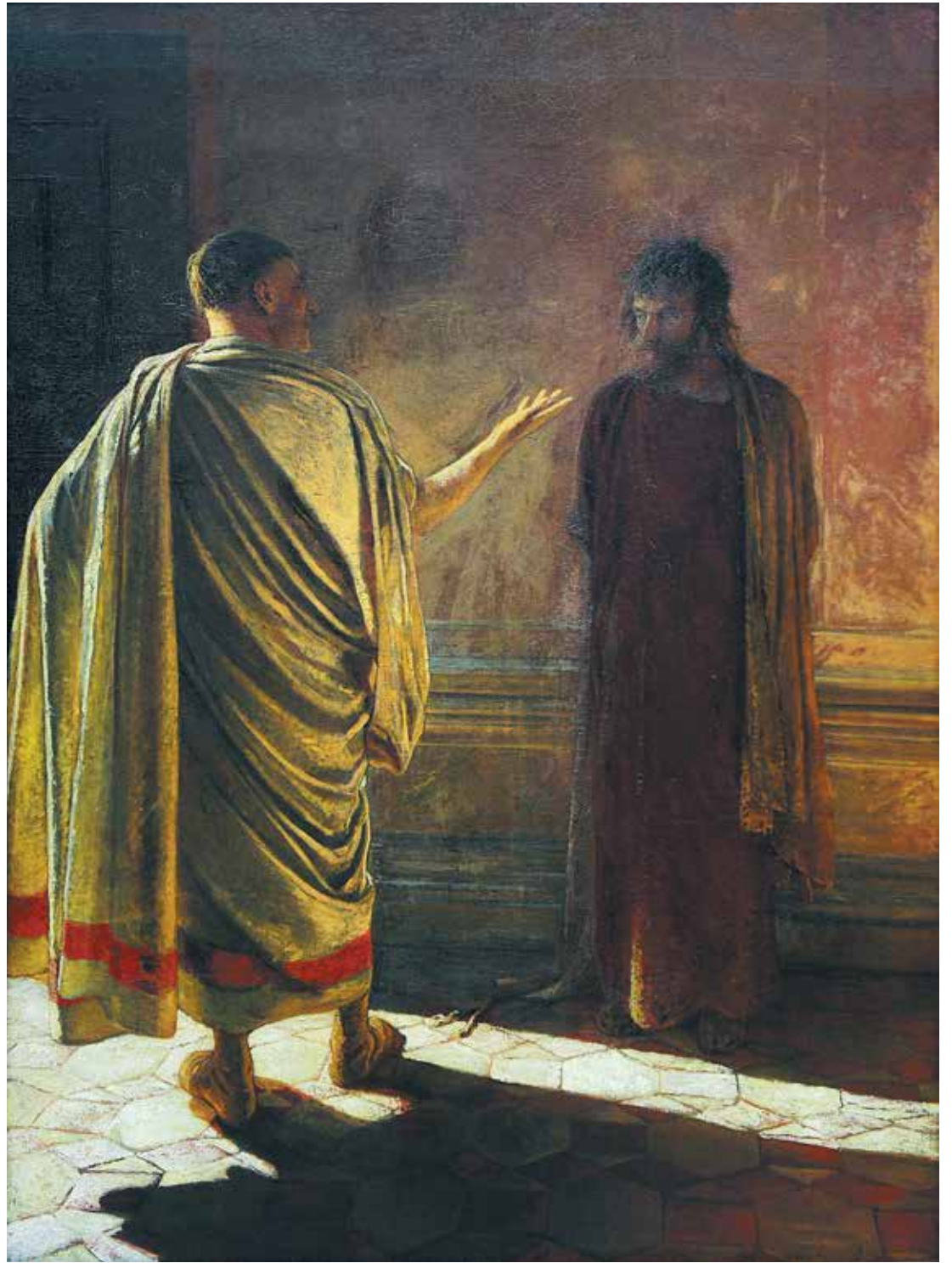
<sup>13</sup> Там же.

ропейских столицах. Сопровождавший выставку присылал из-за границы восторженные отзывы европейских газет о картине «Что есть истина» и сведения о громадном успехе её особенно в массах рабочего люда. Ещё не окончилась выставка по Европе, как картину пригласили в Америку. Только с Америкой вышла неудача. Антрепренёр стал жаловаться на дороговизну переезда, пошлины; требовал от автора всё больше и больше денег, и когда у него их больше не оказалось, требовал денег даже от П.М. Третьякова, которому была уже продана картина Ге, и, наконец, вернувшись в Россию, странный мечтатель выпустил даже целую книгу, изобличающую в чём-то Ге, да кстате и Л. Толстого, которому он, так же как и самому Ге, восторженно поклонялся прежде. Но и это не бросило уже ни малейшей тени во внутренний свет стойка. Ге не желал произнести ни одного слова в своё оправдание против целой книги обличителя. Ге чужд был всякой партийности; во всякой среде, он верил, есть искренние и добрые сердца. Его задушевная проповедь то мягко поглощалась великолепной роскошью салонов и глухо тонула в персидских коврах и плотных дорогих портъерах в аристократическом обществе, то звонким эхом клокотала она меж деревянными перегородками студенческих клетушек, быстро и громко распространяясь за пределы этих коморок. Художникам он говорил об искусстве. Уже поседевший, постаревший, шамкавший старичок, Ге был молод и свеж душевной бодростью и верой в человека. Весьма бедно одетый, он всюду был желанным гостем и собирал на свои публичные лекции многочисленное общество самых разнообразных личностей. Всех соединял и оживлял он чистым искренним весельем, которое не покидало его и охватывало слушателей»<sup>14</sup>.

После его публичных лекций можно было видеть восторженные до слёз лица, горячо пожимавшие руки лектора, – это были совсем незнакомые ему люди.

Здесь уместно вспомнить, как В.Д. Поленов, приехав из Москвы, рассказывал, что он не мог спать от восторга, какой возбудил в нём Ге рассказом о своей картине «Повинен смерти» (илл. 52). Его восхитила художественная идея картины как замысел, как план. «Ново, сильно, необыкновенно. Тут ясна новизна мировоззрения нашего времени художника, глядящего собственным взглядом, отрешившегося от затхлых традиций, народничества и заурядности. Однако по сравнению с рассказом автора, увиденная картина настолько разочаровывала, что уже не было охоты далее слушать о ней комментарии. Всё портила поспешность, небрежность исполнения, уродливость, сбивчивость форм. Это был, по сути, большой эскиз, недоделанный набросок, кое-как намалёванный».

В итоге у Ге получилось что-то вроде отталкивающих и страшных «протоколов очевидца», которые, во всяком случае, весьма характерны для живописи конца XIX века, поскольку предвосхищают абстракционизм и «Чёрный квадрат» Малевича.



53. «Что есть истина?». Христос и Пилат  
Н.Н. Ге  
Холст, масло. 233×171. 1890 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>14</sup> Там же.



осковское училище живописи и ваяния возникло из Натурного класса, учреждённого художниками-любителями в 1832 году. Инициатива образования Натурного класса принадлежала Е.И. Маковскому, которого поддержали А.С. Ястребилов, Ф.Я. Скарятин, скульптор И.П. Витали, В.С. Добровольский. Ещё «в 1833 году в Москве создаётся художественное общество (МХО), членами которого стали представители дворянских кругов»<sup>1</sup>. И хотя «далеко не все они горели любовью к искусству, но авторитет Д.В. Голицына, почетного председателя МХО, склонял их к участию в “благонамеренном и полезном для народа” деле. В отличие от петербургского общества поощрения художников (ОПХ), московское общество ориентировалось на учебную деятельность, на средства МХО и под его покровительством организовался Рисовальный (Художественный) класс»<sup>2</sup>, превратившийся впоследствии в Московское училище живописи и ваяния. Однако «основные усилия государства тогда были направлены на упрочение положения петербургской Академии художеств. Именно с этой целью Николаем I в 1835 году было отдано распоряжение о вызове из Италии Брюллова и Бруни, которым поручалось преподавание в классах Академии»<sup>3</sup>.

Как чаще всего и бывает, довольно случайные события, произошедшие в культурной жизни древней столицы, словно кристаллик в насыщенном растворе, стали собирать вокруг себя наиболее активные, но разрозненные элементы художественной среды. Среди таковых следует упомянуть прежде всего приезд в Москву К.П. Брюллова (1836), «всколыхнувший культурное общество первопрестольной, который приравнивался к событиям европейского масштаба. По приезде в Москву знаменитый художник посещает В.А. Тропинина, встречается с бывшими соучениками по Академии художеств – И.Т. Дурновым и К.И. Рабусом, знакомится с семьей Е.И. Маковского, скульптором И.П. Витали и архитектором-коллекционером Е.Д. Тюриним. Весной 1836 года, когда вся Москва читала гоголевского “Ревизора”, К.П. Брюллоу, услышав пьесу в доме скульптора И.П. Витали, был в восторге: “Вот она, истинная натура”»<sup>4</sup>.

Здесь надо сказать, что Москва уже тогда была интеллектуально подготовлена для восприятия новых идей. «В Москве вы не встретите семьи, где бы не было студента, или в числе её членов, или, по крайней мере, в кругу знакомых. Оттого научные, художественные понятия из стен аудиторий легко передаются в тёплые кружки семей и в сознание общества. Вот почему в Москве сочувствие к науке, художеству, вообще к духовному делу, теплее, сердечнее и, смею думать, разумнее»<sup>5</sup>. «При университете возникали не только естественнонаучные музеи, именно в университетской среде оформилась идея создания в Москве общедоступного музея искусств. Известна роль университета в возникновении Малого театра и упрочении его общественного значения. По образцу учёных обществ, создаваемых при университете, предполагалось построить и структуру Московского художественного общества с филиалом при нём Академии художеств. Переживая периоды подъёма и упадка, университет, точнее, университетская среда определяла лицо Москвы в её культурно-просветительских проявлениях. Современники отмечали, что лучшее московское общество собирается на гуляньях, первых представлениях в театре и на публичной лекции в университете»<sup>6</sup>.

Здесь надо сказать, что «философия искусства романтической эпохи испытывала особый интерес к художественному творчеству, побуждая литературу моделировать в художественных образах психологию и социальное поведение творческой личности. “Учёность, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы” – это известное мнение Пушкина было высказано им в 1833 году по поводу московской литературной критики в лице С.П. Шевырёва, И.В. Киреевского и М.П. Погодина, которая, как считал поэт, с честью отличалась от петербургской»<sup>7</sup>, и давало основание именно с Москвой связывать надежды на будущий подъём русского искусства.

Своей духовной притягательностью, оставаясь средоточием русского духа, Москва манит к себе всех национально мыслящих людей. Н.В. Гоголь, уезжая из Петербурга, пишет М.С. Щепкину в мае 1836 года: «По возврате из-за границы я намерен основаться у вас в Москве. <...> С здешним климатом я совершенно в раздоре»<sup>8</sup>.

«Москва, с её университетом, деятельностью литературных салонов, становится центром интеллектуальной»<sup>9</sup> мысли эпохи. У Харитония в Огородниках, близ дома Юшкова, где родился художник Федотов, собирались каждый вечер. «Беседы наши были самые оживлённые, – вспоминал о московских вечерах А.И. Кошелев, – тут выказались первые начатки борьбы между нарождавшимся русским направлением и господствовавшим тогда западничеством». «Говоря о кружке единомышленников, Кошелев особенно отмечал “неискусственность” его возникновения,

<sup>1</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 24. 9 июля 1833 г. Д.В. Голицын представил проект Московского художественного класса на высочайшее рассмотрение министру Императорского Двора. 16 июля было получено уведомление о положительном решении со стороны ИАХ. Класс учреждался сроком на четыре года (см.: Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 24).

<sup>2</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 24.

<sup>3</sup> Там же. С. 26.

<sup>4</sup> Там же. С. 22.

<sup>5</sup> Дмитриев Н.Д. Студенческие воспоминания о Московском университете // Отечественные записки. 1859. Янв. С. 7.

<sup>6</sup> Там же. С. 9–10.

<sup>7</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 21–22.

<sup>8</sup> Цит. по: Михаил Сергеевич Щепкин. Жизнь и творчество. В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 310.

<sup>9</sup> Там же. С. 45.



естественность сближения людей, движимых потребностью “мыслить и жить само-бытно”, людей, связанных “взаимною дружбою и пребыванием в одном и том же городе – в древней столице – в сердце России”»<sup>10</sup>.

24 февраля 1850 года исследователь московской старины И.М. Снегирёв, побывав в гостях у профессора С.П. Шевырёва, записал в своем дневнике: «Островский читал свою оригинальную комедию “Банкрут”, Федотов казал свою картину “Сватовство майора на купеческой дочери” с объяснением в стихах, а Садовский забавлял своими рассказами... там были профессора: Армфельд, Соловьёв, Грановский, Варвинский, Погодин, кроме того, Свербеев, Хомяков, Буслаев...». Как видим из дневниковой записи, славянофилы и западники тогда ещё собирались вместе. Уже позже славянофилы продолжали собираться в доме Елагиных у Красных ворот. Там любил бывать Н.В. Гоголь, читавший собравшимся первые главы «Мёртвых душ».

Хроническое соперничество Москвы и Петербурга уже приобретало «внебытовой характер: различие в особенностях общественно-культурной жизни воспринималось теперь в аспекте идейных разногласий»<sup>11</sup>. «Москва делала консервативную оппозицию, на основании старых начал русской культуры, – Петербургу, провозглашавшему несостоятельность почти всех старых русских начал перед общечеловеческими началами, то есть перед европейским развитием. Не раз уже приходилось обеим нашим столицам вступать в борьбу на этой почве, но никогда, может быть, спор между ними не захватывал столько талантов, многосторонней образованности, хотя и принуждён был, по обыкновению, держаться на литературной, эстетической, философской и частью археологической аренах и притворяться, никого, впрочем, не обманывая, невинным спором двух различных видов одного и того же русского патриотизма, а иногда даже и пустым разногласием двух школьных партий»<sup>12</sup>.

«В спорах о России, поводом для которых стала публикация “Философического письма” П.Я. Чаадаева, кристаллизовались личные убеждения» К.С. Аксакова, А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, пытавшихся провидеть «направление предназначенного России исторического пути... Спором славянофилов и западников умственная жизнь этого времени не ограничивалась, но в нём обозначился “камень преткновения” эпохи – вопрос об отношении к первоосновам исторического бытия народа и государства, к перспективам их развития. Московские споры сыграли исключительную роль в пробуждении общественного внимания к народу и русской деревне. “Люди сороковых годов” (это словосочетание стало вскоре нарицательным) жили и действовали в атмосфере более либеральной и живой (до 1848 года)»<sup>13</sup>.

Еще в конце 1830-х – начале 1840-х годов возникают два течения общественной мысли России – западничество и славянофильство. Их идейная борьба стала содержанием общественной жизни на протяжении достаточно долгого времени. Яблоком раздора явился вопрос о развитии и процветании России. В то время такого рода проблемы ещё волновали и будоражили общество. Для западников не было иного пути развития, как абсолютное подражание Западу и заимствование у него всех норм жизни.

# СЛАВЯНОФИЛЫ И ЗАПАДНИКИ

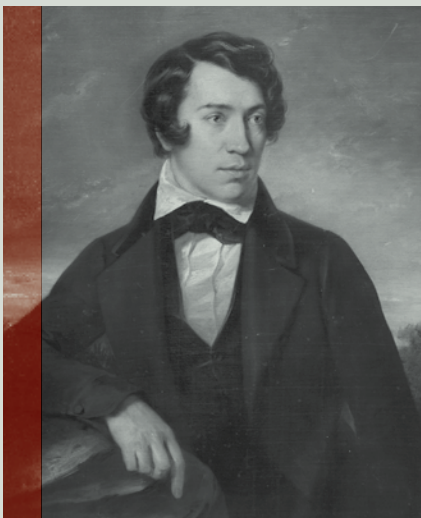
<sup>10</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 45.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Анненков П.В. Замечательное десятилетие. 1838–1848 //

Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 191.

<sup>13</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 46.



54. Автопортрет  
А.С. Хомяков  
120×141. Вторая половина 1830-х гг.  
Государственный музей-заповедник  
«Абрамцево»

Славянофилы же, осознавая катастрофичность утраты коренных устоев народного бытия, представляли будущее развитие России только через осознание традиционных русских цивилизационных ценностей, коренным образом отличавшихся от западных. Борьба заключалась в постоянной полемике.

Очень скоро и в том, и в другом движении выделились лидеры, наиболее понятно и ярко отстаивающие свою идеологию. Среди западников это, безусловно, В. Белинский и К. Кавелин. В славянофильстве на первый план вышли А. Хомяков, К. Аксаков, братья Киреевские и Ю. Самарин.

Сегодня о русской соборности, необходимость сохранения которой отстаивал Хомяков в своих трудах, до сих пор идут непримиримые и нескончаемые споры не только между его противниками, но и между горячими почитателями. Можно услышать мнение о признании за соборностью всякого коллективного действия, которое может скатываться к отождествлению с коллективным идолослужением; другая крайность – рассматривать соборность как отвлечённое идеализированное трансцендентное понятие, не имеющее реальной социальной проекции в современной действительности. Согласно духу и букве «хомяковского» наследия и славянофильского движения, соборность может быть определена как свободное устремление граждан к единству на основе служения Абсолютным нравственным ценностям. Идея соборности является краеугольным камнем восточнохристианской государственности, утрата русской соборности всегда становилась причиной системного кризиса государственности и неизбежно приводила Россию в состояние смуты.

С оформлением славянофильского движения наступил новый этап осмысления исторического бытия России: стали говорить о приоритете русского цивилизационного начала. Это означало уход от идей просветительского века с его абсолютизацией политических интересов в жизнеустройстве общества.

Славянофильство как направление общественно-литературной мысли зачастую неправомерно отождествляется по терминологическому недоразумению «с любовью к славянам» – на самом деле это не совсем так. В широком историософском и антропологическом контексте в идеологии славянофилов заложена, по существу, самобытная русская мысль, попытки философского самосознания нации, основная и постоянная задача которой заключается в поиске жизненного воплощения её сокровенных возможностей: «Разумное развитие народа есть возведение до общечеловеческого значения того типа, который скрывается в самом корне народного бытия». Почему же оно оказалось не востребованным жизнью?

В начале прошлого века В.В. Розанов с удивлением писал о том, что славянофильство как-то фатально не может стать популярным. Очевидно, причина невнимания читающей публики к славянофильству лежит в нём самом. Имя этой причины было названо в своё время Достоевским: излишняя теоретичность. Увлечённые своими глобальными идеями, славянофилы слишком мало считались с «быстротекущей жизнью» и потому последняя во многом пошла мимо них. «Своеобразное и благородное дитя русского романтизма», по меткому определению Н.В. Устрялова, славянофильство несло в себе все плюсы, но и все минусы романтического мироощущения.

Религиозные, исторические, общественные, эстетические воззрения и предпочтения Хомякова складывались на основе энциклопедических познаний едва ли не во всех областях человеческой деятельности и науки. Как и многие славянофилы, он был блестяще образованным человеком, знал множество языков, мировые религии, лингвистику, писал по-французски богословские трактаты. Он был одарённым художником, портретистом (см. илл. 54) и иконописцем, известным поэтом и драматургом. Обширности его сведений особенно помогала, кроме живости ума, способность читать чрезвычайно быстро и навсегда сохранять в памяти всё прочитанное. Его мать, Мария Алексеевна, которой он, по его собственным словам, был обязан «своим направлением и своей неуклонностью в этом направлении», во многом способствовала искреннему и последовательному воцерковлению Хомякова. Она происходила из рода Киреевских, что весьма характерно. Отдалённые или близкие родственные отношения связывали между собой и весь круг будущих славянофилов. Кстати, сам Хомяков был женат на сестре поэта-славянофила Н.М. Языкова. Укоренённость в гуще «семейственных» отношений культурной дворянской среды накладывала неповторимый отпечаток на быт и идеи славянофилов, что с лёгкой иронией отмечал П.А. Флоренский: «...они хотели бы и весь мир видеть устроенным по-родственному, как одно огромное чаепитие дружных родственников, собравшихся вечером поговорить о каком-нибудь хорошем вопросе».



Через три года после публикации в журнале «Телескоп» первого «философического письма» П.Я. Чаадаева, резко критиковавшего историческое прошлое России и призывавшего к всецелому копированию европейского пути, в один из вечеров у А.П. Елагиной, матери братьев Киреевских, Хомяков огласил положения своей статьи «О старом и новом» (1839), ставшей первоначальным программным документом нарождавшегося славянофильства. Хомяков призывал объективно разобрататься в разных «плодах просвещения» и определить, нет ли в русском «старом» чего-либо такого, что утеряно в «новом» и что могло бы помочь сделать человеческие отношения более добрыми и чистыми. В дальнейшем он посвятил немало страниц нелепому и одновременно драматическому бездумному подражательству Европе, когда она сделалась для России, как ни для какой другой большой нации, второй родиной, источником не только приёмов и методов внешнего прогресса, но и жизненных целей и задач. При этом, подчёркивал Хомяков, нами безоглядно осваивались деизм, вольтерьянство, масонство, политический радикализм и другие модные идеи с иностранной этикеткой, а желанными наставниками и учителями становились подчас весьма далёкие от духовной культуры люди. Жадное и некритическое восприятие европейских уроков в отрыве от проникновения в сущность собственного национального опыта увеличивало, показывает Хомяков, разрыв между самобытной жизнью и заимствованным просвещением, усиливало отделение высших слоёв общества от народа, приводило к забвению духовной сущности родной земли и её истории.

Хомяков, как и все славянофилы, не являлся противником западного просвещения, признавал неотразимое обаяние, весомость и нужность его многочисленных плодов, которыми и сам каждодневно с удовольствием пользовался. Речь идёт лишь о том, чтобы отличать пригодные для всех, универсальные научно-технические сведения, методы, гуманитарные знания от общественных идеалов, которые в России и Европе органически формировались в разных исторических условиях, на различных духовно-нравственных основаниях и заимствование которых, следовательно, не может проходить безболезненно.

Здесь надо вспомнить, что те основные «устои», на которых славянофилы базировали свой социально-политический идеал и в котором они видели реальное воплощение начал «высшей правды», – это православие, самодержавие и народная община. «Вера, – писал Хомяков, – составляет предел внутреннему развитию человека. Без веры, – утверждал Киреевский, – жизнь не будет иметь никакого смысла, ум его будет счётной машиной, сердце – собранием бездушных струн, в которых свищет случайный ветер; никакое действие не будет иметь нравственного характера, и человека, собственно, не будет. Ибо человек – это его вера». Православие – это и есть живая гармоничная цельность разума. «В том-то и заключается главное отличие православного мышления, – писал Киреевский, – что ищет не отдельные понятия устроить сообразно требованиям веры, но самый разум поднять выше своего обыкновенного уровня, стремиться самый источник разумения, самый способ мышления возвысить до сочувственного согласия с верой».

Община – палладиум русской народности, которую славянофилы понимали в неразрывной связи с православной верой. «Общинное начало, – писал Самарин, – составляет основу всей русской истории, настоящей и будущей». Опротечиво полагать, что община – враг личности. Личность в общине не подавляется, она только лишается своего буйства, эгоизма, исключительности.

Чтобы понять действительное отношение славянофилов к деятельности Петра Великого, необходимо отказаться от суждения о том, что они были, как это часто расценивается, полными её противниками. Славянофилы были далеки от официальных восхвалений «революции Петра I», но, вопреки укоренившемуся в историографии мнению, они не отрицали исторической неизбежности петровских реформ.

Петровская эпоха находила своё, строго определённое место в изощрённой историософии славянофилов, в их понимании пути русского исторического развития. В петровских реформах славянофилы прежде всего не принимали насилия, подавления народа государством. Насильственный характер петровских преобразований, насильственный разрыв с предшествующим ходом общественного развития, насильственное подражание Западной Европе подрывали, по мнению славянофилов, возможность особого пути исторического развития России. Пётр I внёс в ход русской истории элемент насилия, разобщил сословия и стал виновником сословной вражды, прежде русскому обществу неизвестной, – вот смысл их оценки петровских реформ.





# ТРОПИНИН – ПОРТРЕТИСТ РУССКОЙ ДУШИ



Портрет сына художника за мольбертом  
А.И. Тропинин  
Холст, масло. 1820-е гг.  
Государственный Русский музей

Если задаться вопросом, какова же роль и место Москвы и московской школы в русском искусстве петербургского периода вообще и в русской исторической живописи в частности, то однозначного ответа на этот вопрос не найти – много факторов здесь сыграли свою роль. Как справедливо отмечает С. Степанова, непросто дать характеристику самому понятию «московская школа», существовала ли она как отдельное направление в искусстве. Нет особенных стилистических признаков, по которым отличалась бы московская школа, особенно в период её становления<sup>1</sup>, как не было и ярких живописцев, изначально олицетворявших московскую художественную среду, расцвет которой стал неоспоримым на рубеже XIX–XX веков.

«Вольный и широкий характер жизни старой столицы накладывал свой отпечаток на её обитателей. Ощущаемая специфика московского бытия требовала своих выразителей в сфере искусства, способных уловить и передать в художественной форме его характерные признаки. Едва ли не первым художником, близким по духу московскому бытию, современники считали Василия Андреевича Тропинина (1780–1857). Его душевный склад и творческий темперамент оказались восприимчивы к особенностям мироощущения и образу жизни москвичей того времени – их несуетной деловитости, патриархальности привычек, открытости и добро-сердечному радушию. В 1824 году, когда Тропинин получил звание академика портретной живописи, ему предложили остаться преподавать в петербургской Академии художеств, но бывший крепостной, получивший вольную уже далеко не молодым человеком, отказался от этой лестной возможности. Потребность в личной свободе и природный здравый смысл удержали его от соблазна столичной жизни: “Всё я был под началом, да опять придется подчиняться... то тому, то другому... Нет, в Москву!” Здесь жила семья его бывшего владельца, графа И.И. Моркова, чьим крепостным ещё несколько лет оставался сын художника Арсений, здесь он снискал заслуженную известность и пользовался покровительством уважаемых и состоятельных людей – С.М. Голицына, семьи Мосоловых, А.А. Тучкова. Тем самым вынужденная привязанность к городу и его обитателям слилась с душевной и творческой тягой к нему. Тогдашняя Москва была преимущественно дворянским городом. Тут жили зажиточные, независимые семьи, которые не искали служебной карьеры и не примыкали ко Двору»<sup>2</sup>.

«Утратив в период профессионального становления связь с академической школой и её художественной средой, Тропинин самостоятельно совершенствовал своё мастерство и вкус, впитывая самые разнообразные впечатления.

Безусловно, он не мог не сожалеть об отсутствии постоянных контактов с профессиональным художественным кругом, но компенсировать это ограничение помогала постоянная творческая активность восприятия как жизненных впечатлений, так и художественных новшеств. Невозможность побывать в Италии Тропинин будет считать причиной и источником своей самобытности: “Может быть, вышло и к лучшему, что я не был в Италии: будь я там, может быть, я не был бы своеобразен”.

55.

Кружевница  
В.А. Тропинин  
Холст, масло. 74,7×59. 1823 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> См.: Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 4.

<sup>2</sup> Там же. С. 10–12.



**А.С. Пушкин**  
В.А. Тропинин  
Бумага, карандаш. 1827 г.



**Мальчик-слуга со свечой**  
В.А. Тропинин  
Бумага, карандаш. 1840-е гг.

56. **Гитарист**  
В.А. Тропинин  
Холст, масло. 82,5×64. 1823 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Тропинин не был изобретателем какого-либо особого «московского» типа портрета... Художник словно вводит зрителя в уютный семейный круг, пронизанный теплотой человеческих привязанностей не только друг к другу, но и к привычному миру домашних вещей. Особой популярностью пользовались жанрово-портретные картины Тропинина, отразившие новый для русского искусства мир простых горожан»<sup>3</sup>.

В те годы «гитара становится неременным атрибутом московского быта, дружеских вечеров»<sup>4</sup>, и он пишет картину «Гитарист» (илл. 56). А в образах девушек-рукодельниц – «Кружевница» (илл. 55), «Золотошвейка» (илл. 57) – «современников привлекали простота и правдивость сюжетного мотива, удачно сочетающиеся с миловидностью и грацией моделей»<sup>5</sup>.

«Мотив слегка склонённой головы, встречающийся в портретах Боровиковского и часто обыгрываемый Кипренским, оказался наиболее приемлемым для выражения приветливого благодушия, которым Тропинин наделял своих героев. Не случайно основными его заказчиками со временем стали купцы. Их вкусам импонировало не только качество работы художника, но и та печать благородного достоинства, которую он привносил в портретный образ от сложившейся в столице традиции дворянского портрета...

Тропинин не преследовал цели обновления художественного языка, но как художник-практик находил новые живописные приёмы и средства выражения. Он достигает неожиданного психологизма в небольшом полотне «Старик-ямщик, опирающийся на кнутовище»...»<sup>6</sup> (илл. 58).

Социальное происхождение и образовательный уровень Тропинина оставались серьёзным препятствием для его сближения с интеллектуальными и тем более родовитыми кругами. Однако, не создав вокруг себя общественной среды, он влиял на атмосферу того художественного круга, с которым был близок. Работы Тропинина ценились и приобретались и в дворянской, и в купеческой среде. Он не стал активным участником общественной жизни Москвы, но оказался причастным к зарождению и обретению своего лица новой художественной школой.

В.А. Тропинин, обладавший незаурядным живописным даром, был к тому же наделён гораздо большей степенью чуткости к сокровенной природе человека<sup>7</sup>. Отсюда – завораживающая «живость его портретных персонажей, несмотря на сентиментально-романтическую их идеализацию»<sup>8</sup>. Для темпераментной и жизнелюбивой природы художника важным оказывалось не только «постоянное положительное» в облике человека, но и та пульсация жизни, энергия внутренних сил, без передачи которых любое изображение мертво и безобразно. При всей вторичности используемых Тропининым композиционных схем и модных стилевых веяний, чему он пытался соответствовать, образы, созданные им, сохраняют свою полнокровность, человек на картине не становится равнозначным предметному окружению. Даже в «Кружевнице», «Золотошвейке» или в поздней «Девушке с горшком роз» «предметы труда и быта, написанные с любовью, точностью и пластической выразительностью, второстепенны по отношению к модели, какой бы идеальной (и потому обезличенной) она ни была в сравнении с иллюзорной достоверностью мира вещей. В художественном сознании Тропинина этот мир никак не мог бы занять равноценное место с миром человека даже в качестве убедительной характеристики последнего»<sup>9</sup>. Неприукрашенная, но одухотворённая правда жизни, «чувственное восприятие красоты обыденного мира, теплота человеческой близости между зрителем и моделью остаются индивидуальными свойствами художника, но в то же время воспринимаются как достоинство московского живописного направления»<sup>10</sup>.

Будучи хорошо знаком с 1830-х годов с организаторами Художественного класса – Е.И. Маковским, А.С. Ястребиловым, И.Т. Дурновым и другими<sup>11</sup>, но не став фактическим основоположником московской художественной школы, Тропинин своими произведениями, «в частности, “Гитарист”, “Кружевница” и другими, которые служили ученикам образцами для копирования», не только «фактически оказался у её истоков, но и стал в своём творчестве наиболее ярким выразителем “московского направления” в русском искусстве первой половины XIX столетия»<sup>12</sup>.

Директор Художественного класса М.Ф. Орлов, замечательный московский портретист, пытался «привлечь Тропинина к преподаванию, несмотря на его отрицательное отношение к “урокам”, отвлекающим от творческой работы»<sup>13</sup>, но безуспешно. Кстати сказать, первым биографом Тропинина был скульптор и историк искусства, преподаватель МУЖВ (Московское училище живописи и ваяния) Н.А. Рамазанов<sup>14</sup>.

<sup>3</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 12–15.

<sup>4</sup> Там же. С. 15.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 15–19.

<sup>7</sup> См.: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 111.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 240.

<sup>10</sup> Там же. С. 80.

<sup>11</sup> См.: Там же. С. 19.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> См.: Там же.



«Были прекрасные усилия некоторых, – говорилось на торжественном собрании МХО по случаю открытия училища, – внести в наше искусство народные стихии. Но конечно, в этом отношении всего более может содействовать Москва, где и физиогномия народа, и памятники древности, и исторические воспоминания, всё, всё призывает искусство изящное к новому раскрытию. Переняв через северную столицу сокровища западного художественного образования, Москва может быть назначена к

тому, чтобы дать ему свой национальный характер. В талантах у нас нет недостатка, как доказал десятилетний наш опыт при ограниченности средств; красота Русского народа, его живописная грация и пластическая сила прославлены нашими поэтами и ожидают резца ваятелей и кисти живописцев. Русская природа вмещает в себе все климаты мира, яркие краски севера, мягкие переливы красок природы южной; для ландшафтного мастера у нас есть все переходы от зимнего холодного неба севера до знойного неба полудня, – а наша живописная Москва, раскинувшаяся такими картинами по своим холмам и скатам, не ждёт ли своих народных живописцев?»<sup>15</sup> Автором этих программных слов, зачитанных И.Г. Сеньявиным, был С.П. Шевырёв, с энтузиазмом принимавший участие в жизни МУЖВ в 1840-е годы.

Здесь надо признать, что, несмотря на все усилия основателей московской школы живописи, «художественная жизнь Москвы не удостоивалась столь же пристального общественного внимания, как жизнь литературно-салонная или театральная, но и не была изолирована от умственного брожения тех лет, вовлекаясь в культурно-просветительские интересы социально активной части образованных кругов»<sup>16</sup>. Создание МУЖВ «оказывается одним из немногих практических предприятий в сфере осуществления идеи культурного сближения сословий. “Москва имеет деятельность учёную, имеет литературную, хотя могла бы действовать в этом отношении полнее и богаче, если бы хотела, – но ей почти

вовсе не доставало до сих пор деятельности художественной», – писал в 1843 году «учёно-литературный» журнал «Москвитянин». Как просветительское начинание, молодая художественная школа порождала определённые социокультурные идеи и общественные ожидания, но как учебное заведение складывалась под воздействием конкретных обстоятельств и людей. После смерти М.Ф. Орлова директором Художественного класса становится (по просьбе Д.В. Голицына) И.Г. Сеньявин (1801–1851), гражданский губернатор Москвы. В августе 1842 года им предпринимается попытка возобновить совет Художественного класса. С радостью согласился вновь принять участие в его делах А.С. Хомяков. «От самого основания Класа поставил я себе в обязанность употреблять все старания свои для его поддержания. Считаю за награду участие в его делах теперь, когда, наконец, он может ожидать новых успехов от Ваших просвещённых и обстоятельных попечений. Я с ним видел плохие дни: надеюсь, что увижу и дни благие», – писал он в ответ на приглашение И.Г. Сеньявина»<sup>17</sup>.

«Все должностные лица Московского училища имели права действительной службы, но награждать учеников медалями и присваивать им звания художников или учителей рисования можно было только через петербургскую Академию.



57. **Золотошвейка**  
В.А. Тропинин  
Холст, масло. 81 × 64. 1826 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>15</sup> Московское художественное общество // Москвитянин. 1843. Ч. 6. № 11–12. Московская летопись. С. 536–537.

<sup>16</sup> См.: Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 46.

<sup>17</sup> Там же. С. 46–47.

Это обстоятельство привело в дальнейшем к оттоку учащихся МУЖВ в другие учебные заведения, обладавшие правом присваивать звания учителей, хотя по уставу 1843 года ученики могли состязаться с учащимися Академии на получение золотой медали»<sup>18</sup>.

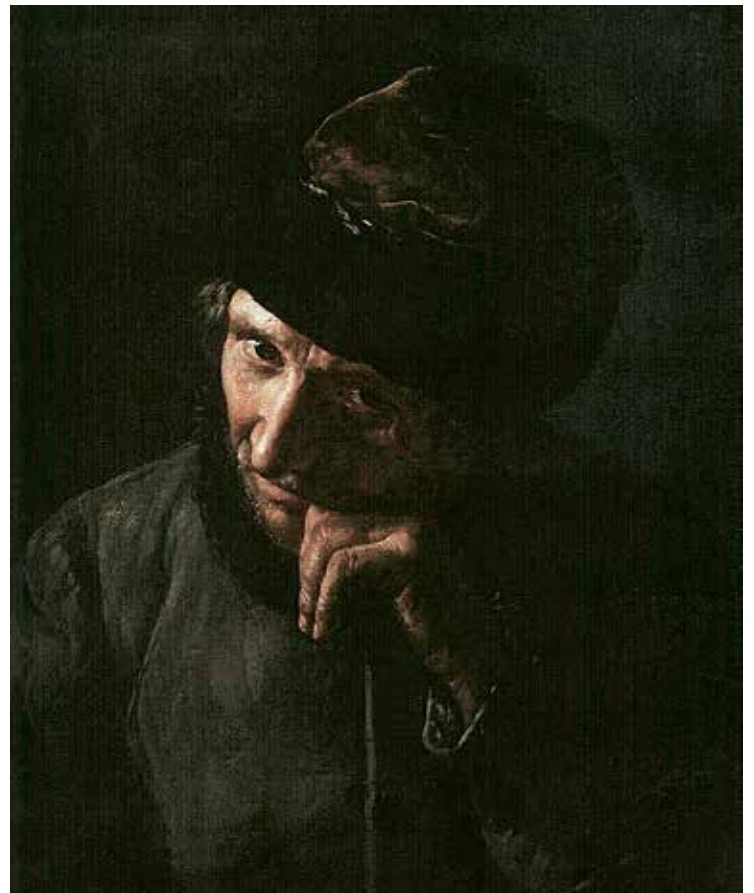
Художественному обществу «предоставлялось право на свои средства отправлять соискателей в Петербург для исполнения академической программы на золотую медаль и поддерживать их во время конкурса. Выпускники, получившие золотую медаль, также могли быть посланы за границу на три года (и более), но на средства МХО. Правда, за период с 1843 по 1863 год этим правом удалось воспользоваться только Василию Перову»<sup>19</sup>.

Национально мыслящие русские деятели старались всемерно поддержать развитие в Москве русской художественной школы. Наиболее активную роль в жизни училища, помимо Алексея Степановича Хомякова, тогда играли Александр Дмитриевич Чертков, председатель Общества истории и древностей российских, и наиболее активный член совета МХО до 1857 года Степан Петрович Шевырёв, профессор истории Московского университета<sup>20</sup>. Членом МХО «был славянофил Ю.Ф. Самарин, хотя он и не принимал активного участия в делах общества из-за постоянных отъездов из Москвы. Жизнь училища регулярно освещалась на страницах «Москвитянина», редактором которого был М.П. Погодин, делавший крупные книжные пожертвования для МУЖВ»<sup>21</sup>.

Хомяков принимал самое активное участие в деятельности МУЖВ – в «организации ученических выставок, добиваясь для учеников разрешения копировать работы старых мастеров из коллекций С.М. Голицына, Мосоловых. Его имя довольно часто встречается среди подписей на документах училища»<sup>22</sup>. Круг духовных интересов и деятельности Хомякова был исключительно широк: религиозный философ и богослов, историк, экономист, поэт и драматург, врач, живописец. «Он не был специалистом ни по какой части; но всё его интересовало; всем он занимался; всё было ему более или менее известно и встречало в нём искреннее сочувствие», – вспоминал о Хомякове хорошо его знавший А.И. Кошелев<sup>23</sup>. «Чрезвычайная последовательность взглядов и устойчивость основных убеждений составляли отличительные черты человека, являвшегося центром славянофильского кружка. Простота и искренность во всех словах и действиях особенно привлекали к нему людей. Эстетическое кредо славянофильства выражено в статье Хомякова 1847 года «О возможности русской художественной школы». Учившийся в юности живописи, хорошо знавший европейскую культуру, Хомяков высоко ставил общественное значение искусства... «Не из ума одного возникает искусство. Оно не есть произведение одинокой личности, её эгоистической рассудочности. В нём сосредоточивается и выражается полнота человеческой жизни с её просвещением, волею и верованием. Художник не творит собственно своею силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому очевидно, что всякое искусство должно быть и не может не быть народным». Как бы ни оказалась реальная действительность невосприимчива к идеалам славянофилов, невозможно отрицать ценности сформулированных ими идей народности и национальной самобытности культуры»<sup>24</sup>.

Более того, можно утверждать, что если бы Хомяков своим возвышенным и вдохновенным словом не ответил на дерзкий и оскорбительный тон «философических писем» Чаадаева, то цивилизационные начала России и русской народности были бы подавлены в ещё большей степени.

«МУЖВ виделось его создателям не рядовым учебным заведением, а очагом культурно-просветительского влияния в обществе»<sup>25</sup>. Поэтому приходилось не только начинать с азов изобразительной грамотности, но и задумываться об элементарном общем образовании. Так, «Шевырёв прочитал несколько лекций об итальянских художниках эпохи Возрождения, по его рекомендации на добровольных началах читал лекции по русской словесности молодой поэт и переводчик А.В. Берг (1823–1884)»<sup>26</sup>. Однако достойно замечания, что «по распоряжению министра Императорского двора этот опыт вскоре был прекращён *ввиду отсутствия на то специального разрешения* (выделено автором. – В. Б.)»<sup>27</sup>.



58. Старик ямщик, опирающийся на кнутовище  
В.А. Тропинин. Этюд  
Холст, масло. 54,6×44,5. 1820-е гг.  
Музей В.А. Тропинина  
и московских художников его времени

<sup>18</sup> Там же. С. 49.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> См.: Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 55.

<sup>23</sup> Кошелев А.И. Записки. С. 86. Цит. по: Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния.

<sup>24</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 55–56.

<sup>25</sup> Там же. С. 57.

<sup>26</sup> Там же. С. 58.

<sup>27</sup> Там же.

\* Письмо А.А. Иванова – Н.М. Языкову (Неаполь, июль 1846 года) цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост. И.А. Виноградов. М., 2001. С. 422. Также, излагая свои соображения по устройству преподавания, Иванов писал: «Покамест при случае я соглашу здесь знатных привезти в подарок Рисовальному классу гравюры и рисунки школы Джотто и две-три лучшие статуи в алебастре, а вас буду просить, чтобы употребить все силы упросить Завьялова, чтобы как можно чаще заставлял мальчиков чертить с тех и с других, отнюдь не говоря, что это моя мысль. Привычка и глаза и руки молодых к наивным и прекрасным линиям сделают его готовым к изображению мыслей, а к тому-то времени и я приеду».

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ В ПИСЬМАХ,  
ДОКУМЕНТАХ, ВОСПОМИНАНИЯХ. С. 422

«Александр Иванов, неприязненно относившийся к Императорской Академии художеств как к бюрократическому учреждению, в 1840-е годы был вдохновлён идеей создания в Москве новой школы: “Я вас должен благодарить ещё за то, что вспомнили обо мне при основании новой академии художеств в Москве. Я вашу идею глубоко ценю и уважаю”, – писал он Н.М. Языкову\*. Предполагая перевезти в Москву свою картину, Иванов как будто задумывал положить в основание новой художественной школы весь свой труд. В 1846 году Иванов не намеревался надолго откладывать возвращение в Россию и настолько был захвачен перспективой обосноваться в Москве, что просил Н.М. Языкова обрисовать во всех подробностях московскую школу; закончив своё письмо убеждением, что “если уже я должен быть учителем, то, разумеется, в Москве, а не в другом городе России”»<sup>28</sup>.

Как такое могло произойти, что, проживая большую часть жизни вне России, вне родины, Иванов оставался по натуре «почвенником»? Не стоит забывать, что Иванов практически и не знал России, он ни разу не бывал даже в Москве. Та Москва, в которую он стремился в 1840-е годы под влиянием Н.В. Гоголя и приехавших в Рим москвичей (Ф.В. Чижова, Н.М. Языкова и других), была для него неким небесным Иерусалимом, не имеющим конкретных земных очертаний, чаемым убежищем от столицы в случае вынужденного возвращения на родину, а не уголком земли, притягательным глубокими человеческими привязанностями.

«Самой яркой фигурой Московского училища живописи и ваяния, его лидером в годы становления был Николай Александрович Рамазанов (1817–1868) – скульптор, художественный критик и один из первых историков русского искусства»<sup>29</sup>. Предок Рамазанова, татарин-военачальник, захваченный в плен во времена Екатерины II, был привезён в Россию, где в честь мусульманского праздника «рамазана» ему и дали фамилию. Родители его были артистами Александринского театра, с которыми был дружен Карл Брюллов. Именно он подметил в маленьком Николеньке способности к рисованию. И с его благословения мальчик поступил в Академию художеств. Рамазанов был буйного нрава, что и послужило причиной досрочного завершения его пенсионерской поездки. А по возвращении на родину Рамазанов остепенился, женился, стал примерным мужем и любимым преподавателем учеников Московского училища живописи и ваяния, куда был назначен профессором в 1847 году. Здесь надо заметить, что все преподаватели училища, в отличие от маститых и ортодоксальных профессоров Академии художеств, никогда не считали себя непогрешимыми, не слишком давили на молодёжь авторитетом и не закрывали пути самостоятельным исканиям. Дух братства витал в здании в Юшковом переулке<sup>30</sup>.

«Рамазанов был участником литературно-художественного кружка, сложившегося вокруг А.Н. Островского около 1849–1850 годов. В это же время определились его позиции и взгляды на задачи искусств, выразившиеся в принципиальном неприятии увлечения соотечественников всем иностранным, в критике пристрастия некоторых художников к ненатуральным эффектам и, напротив, в поддержке тех произведений, в которых он видел “жизненность содержания”. Его обзоры училищных выставок, проникнутые подчёркнутой симпатией к молодому искусству (позднее названное реалистическим), ставили целью пробудить к нему интерес широкого круга любителей»<sup>31</sup>.

Необходимость преобразований в деле художественного образования выразил Хомяков в статье, подготовленной им около 1849 года, но не прошедшей цензуру. Он писал: «Случайно зарождается в молодом человеке потребность выразить в образе видимой красоты что-то скрывающееся в душе его, но неясное для него самого. Благородные школы, основанные просвещённою любовью к искусству, открывают ему свои гостеприимные объятия, – и он с жаром принимает этот призыв. Тогда начинается бесконечное рисование и лепление глазков, носиков, лиц, тел и групп; бесконечное изучение всяких идеалов, разумеется кроме тех, которые молодой человек бессознательно носил в самом себе. Курс пластического искусства продолжается несколько лет, и ученик, окончив его с успехом и даже с некоторым блеском, выходит запутанный, сбитый с толку, соблазнённый стройностью чужой, когда-то жившей мысли, неспособный уже читать в своей собственной душе, утративший любовь к тому, что когда-то любил, и не приобретший никакой другой любви, – окончательно и навсегда неспособный быть художником. А развитие было возможно; но оно было возможно при одном условии, которое необходимо: именно, ученика не должно было отрывать от жизни народа»<sup>32</sup>.

**Автопортрет с кистями и палитрой  
на фоне окна с видом на Кремль**  
В.А. Тропинин  
Холст, масло. 106×84,5. 1844 г.  
Музей В.А. Тропинина  
и московских художников его времени

<sup>29</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 58.

<sup>29</sup> Там же. С. 72.

<sup>30</sup> См.: Анисов Л.М. И.И. Шишкин. М., 1990.

<sup>31</sup> Там же. С. 75.

<sup>32</sup> Хомяков А.С. По поводу Гумбольда // Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 162. Цит. по: Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 71.







# ФЕДОТОВ

## И ДРЕВНЯЯ СТОЛИЦА



Знаковым событием в развитии Московской художественной школы были выставки работ П.А. Федотова, состоявшиеся в 1850 году. В конце января Федотов «получил известие о кончине мужа сестры, оставшейся вдовой с трехлетним сыном и ожидавшей рождения ребенка; восьмидесятилетний старик отец просил сына приехать. Федотов, после недавнего успеха в Петербурге, рассчитывал на сочувствие и помощь москвичей в его сложных семейных обстоятельствах, вызванных пошатнувшимся материальным положением родных. Его пребывание в Москве не сопровождалось публичными торжествами»<sup>1</sup>, но вызвало живой интерес в обществе.

А.Н. Бенуа пишет: «“Направленство” в середине 1840-х годов уже витало в воздухе. После мировой скорби и отвлечённого эстетизма романтиков послышались первые призывы к переустройству действительности». Западники и славянофилы определили свои взгляды и позиции. В полный голос заговорила «плеяда наших великих писателей», потеснивших признанные мировые авторитеты. В воздухе чувствовалась необходимость обновления. «В живописи это настроение должно было найти свой отголосок; но вполне естественно, что этот отголосок не мог зазвучать из стен Императорской Академии художеств, из этого чиновного, полупридворного мира». Так случилось, что именно Федотов, бывший офицер, человек скромный и, несмотря на свой

### Автопортрет

А.П. Федотов  
Холст, масло. 40,1×32,2. 1848 г.  
Государственная Третьяковская галерея

59.

### Сватовство майора

П.А. Федотов  
Холст, масло. 58,3×75,4. 1851 г.  
Государственная Третьяковская галерея

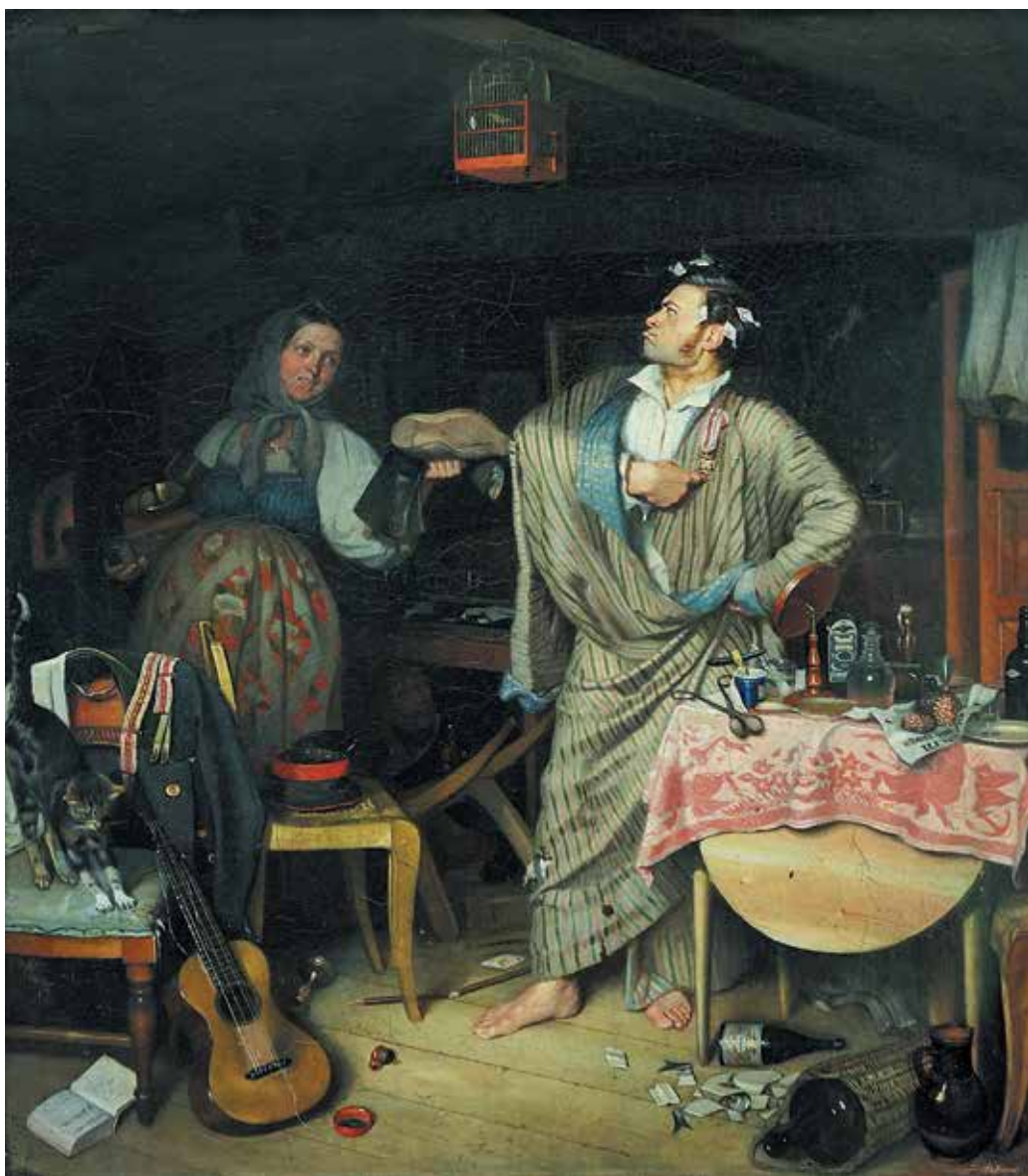
<sup>1</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 84.

глубокий ум, ребячески-наивный, мог дать первые образцы «мыслящей» живописи. Правда, он ограничился «довольно острой, но не особенно язвительной насмешкой над слабостями и глупостями своих соотечественников». Особое звучание Федотов, как пылкий энтузиаст живописного искусства, придал жанровой живописи в России<sup>2</sup>.

Сын скромного офицера в отставке, он вырос на полупровинциальном приволье, среди характерной своеобразной обстановки московского мещанства. Здесь Федотов мог до самых корней познать все особенности нравов «сословия обывателей». В корпусе и, позже, в обществе своих товарищей он окунулся в среду воинского братства. Наконец, в художественный мир он вошёл вполне сформированной личностью со своими убеждениями. Таким он впервые предстал перед публикой в 1849

году: «Свежим кавалером» (илл. 60) (довольно острой сатирой на чиновничье честолюбие) и «Сватовством майора» (илл. 59), скорее весёлой, нежели злой иллюстрацией нравов купеческой среды. Впоследствии им был создан ряд картин, в которых осмеивались первые ростки женской эмансипации, курьёзные стороны жизни мелкого дворянства, особый чиновничий мир – все темы, достаточно широко используемые «юмористическими журналами того времени. Отдельное место занимают его последние произведения, в которых он как будто обратился к более поэтичному, спокойному и художественному направлению: "Вдовушка" (илл. 61) и прелестная, исключительная по своей щемящей тоске картинка "Анкор, ещё анкор!"»<sup>3</sup> (илл. 62).

«Для Федотова академическая выставка 1849 года и последующий приезд в Москву оказались высшей точкой творческого успеха. Экспонирование работ художника стало не только примечательным фактом культурной жизни Москвы, но и свидетельством внимания к искусству Федотова разных слоёв общества. Этот успех был обусловлен как поощрением высоких особ (что всегда стимулировало интерес публики), так и редким совпадением зрительских ожиданий занимательного и вместе с тем жизненно убедительного сюжета с безупречностью



60. Свежий кавалер (Утро чиновника, получившего первый крестик) П.А. Федотов Холст, масло. 48,5×42,5. 1847 г. Государственная Третьяковская галерея

61. Вдовушка П.А. Федотов Холст, масло. 63,2×48. 1851–1852 гг. Государственная Третьяковская галерея

его воплощения. Картина «Сватовство майора» была исполнена на том уровне художественного вкуса и качества живописи, который создаёт ощущение абсолютной гармонии замысла и формы»<sup>4</sup>, сохраняя острую наблюдательность в точном отражении действительности, превосходство художественной отделки и красоту колорита при отсутствии у Федотова наивности, свойственной голландцам и Хогарту – признанным лидерам жанровой живописи, и в то же время не утрачивая целостности и достоинства подлинного искусства и не впадая в легкомысленный, пошлый и примитивный натурализм.

«Успех Федотова в Москве едва ли не превзошёл успех Островского. Погодин назвал «Сватовство майора» «комедией в рамке». Неоднократно на вечерах показ картин сопровождался чтением федотовской «рацей» и отрывков из пьесы Островского. Для Федотова это были, очевидно, моменты редкого слияния изобразительного и словесного образов, вовлечения жизни его героев в среду реального общения, моменты той взаимной открытости художника и зрителя, которой искала его мятущаяся душа»<sup>5</sup>.

Не будем здесь вдаваться в детали спора о негативных сторонах прямолинейной социальной сатиры, разгоревшегося тогда в литературных произведениях «натуральной школы» 1840-х годов, радетелей опасений за «соблазны анекдотичности, таящиеся в бытовом жанре»<sup>6</sup>.

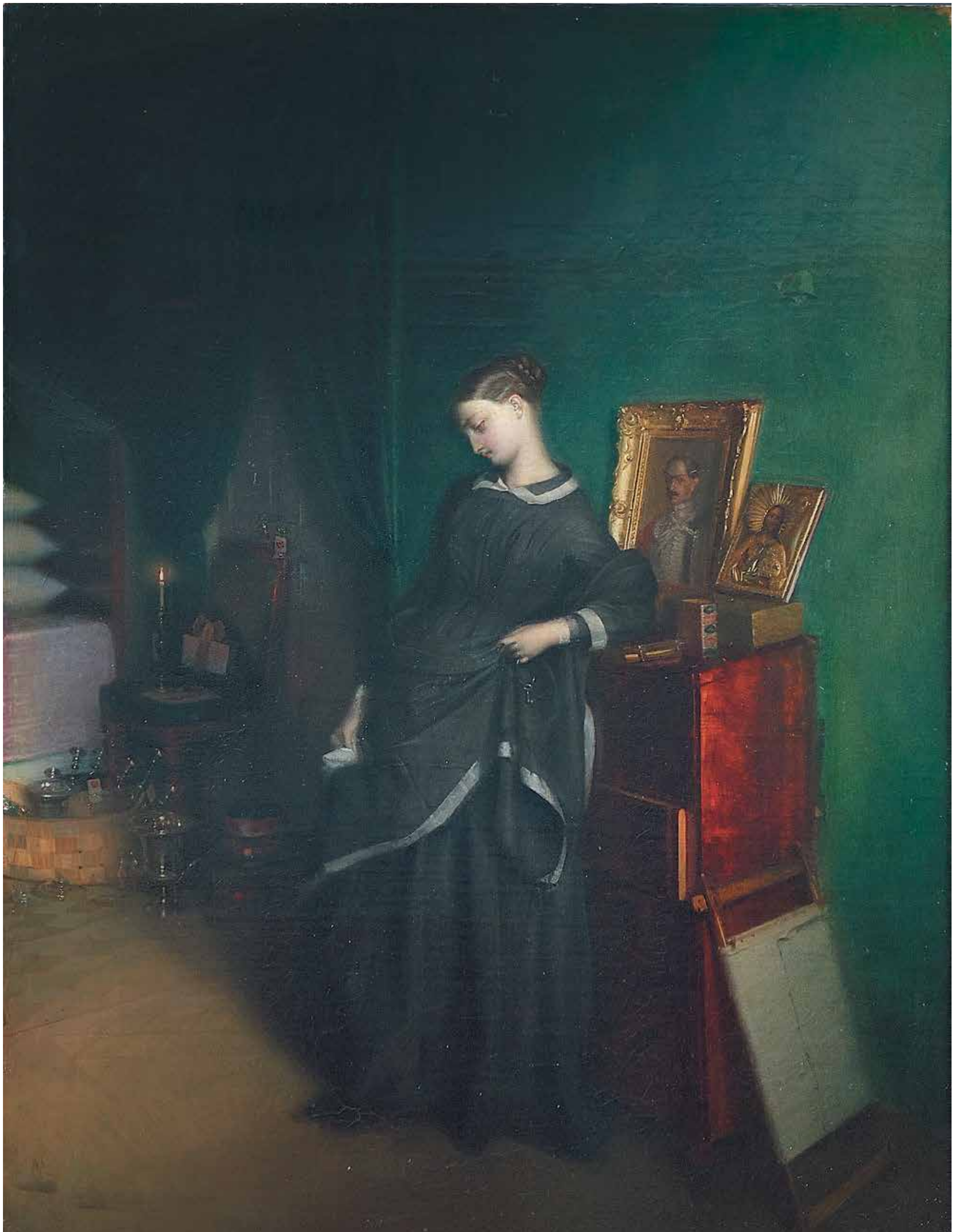
<sup>2</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 71.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 85.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 90.



**Автопортрет**

Фрагмент листа с портретными набросками  
П.А. Федотов  
Бумага, карандаш. 29,2×20. 1846–1847 гг.  
Государственный Русский музей

Так, например, по патетическому заявлению И.Н. Крамского, творчество Федотова угрожало «величию чистоты стиля» и было «чревато смешением прежде строго разграниченных целей, обусловленных различием жанров и видов искусства»<sup>7</sup>. Здесь лишь надо заметить, что Федотов действительно «разрушал эстетические нормы, переводя в форму станковой живописной картины “ничтожные” сюжеты сатирических зарисовок»<sup>8</sup>. Действительно, «юмор, тем более сатира (как и перипетии бытовых человеческих отношений) – материал сатирической журнальной графики или печатных картинок, в лучшем случае – акварельных композиций, но живопись, как форма искусства, предназначена для более высоких и “долговечных” задач»<sup>9</sup>. Но время расставило всё по местам.

Так, например, «Вдовушка» П.А. Федотова (1851–1852, ГТГ) – образец утончённой, рафинированной красоты и ювелирной исполнительской техники – несет в себе тайну образа и таинство творческого акта, заставляя зрителя томиться этой красотой, этим вселенским одиночеством женской души, переживать странные, беспокойные ощущения, в том числе нереальности и этого реального персонажа, и столь безупречно написанных окружающих её предметов<sup>10</sup>. Можно задаться вопросом, как это делает С.С. Степанова, каковы истоки и составляющие этой удивительной способности П.А. Федотова проникать и передавать зрителю это неуловимое состояние души. И сама же на него отвечает, что «мировосприятие и творческая индивидуальность П.А. Федотова во многом определились атмосферой московской жизни. С другой стороны, свою роль в формировании специфики федотовского искусства сыграл и факт его многолетнего пребывания в военной среде: её упорядоченность, рациональность, атмосфера военной дисциплины выработали у Федотова дисциплину мысли, последовательность в достижении цели»<sup>11</sup>.

Отразившись в художественно совершенном зеркале федотовского искусства, общество, привыкшее мириться и не замечать искажение человеческой природы, как отклонение от нормы, должно было устыдиться своего несовершенства. Федотов, как и Гоголь, с «наивной верой мечтал о том, что его произведения будут служить исправлению нравов»<sup>12</sup>.

Именно «острота нравственного чувства заставляла задуматься над формой художественного воплощения идей, порождённых наблюдениями за человеческими слабостями и пороками...

Физическое и душевное состояние Павла Федотова, оказавшееся подорванным в последние годы жизни, сказалось самым прямым образом на изменении характера его творчества, разрушив прежнюю гармонию живописно-иллюзорной формы, но, вместе с тем, высвободив скрытые силы проникновения в стихию возвышенного обывательства»<sup>13</sup>.

После Тропинина Федотов оказался вторым крупным мастером, чьё «художественное мировосприятие и творческая индивидуальность во многом определились атмосферой московской жизни. Первые жизненные впечатления Федотова были связаны с московским мелкочиновничьим и купеческим бытом»<sup>14</sup>.

«Воспринятые его живым воображением и редкостной зрительной памятью, эти картины жизни со временем переплавились в уникальную трагикомическую драматургию картин-рассказов»<sup>15</sup>, воплотивших страсть художника к нравственно-критическим сценам из обыденной жизни. Федотов читал нравоописательные очерки и рассказы Н.А. Полевого, комедию «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, басни Крылова. В его «пластически точных, легко прочитываемых рисунках-диалогах... представала своего рода энциклопедия» человеческих страстей, пороков, глупости, призванная содействовать исправлению человеческих недостатков<sup>16</sup>. Работая над сюжетом, он проживал жизнь своих героев, а после завершения картины воспринимал жизнь, «заключённую в пространство полотна, как реальность, не зависимую от той житейской, что дала ей свой материал»<sup>17</sup>. «Казалось бы, заманчивая тема исчерпана. Но судьба майора (героя картины «Сватовство майора». – В. Б.) продолжает занимать художника, и он, сидя у Ждановичей, набрасывает бегло на клочке бумаги родственный визит новобрачных к старикам Кульковым...»<sup>18</sup>.

Художник испытывал потребность не только как можно иллюзорнее и искуснее воспроизвести реальный мир на полотне, но и дать своим героям «голос, речь – хотя бы в виде “рацей”, сопровождающей показ картины»<sup>19</sup>. «...В сущности, Федотов был заодно с теми людьми, которых изображал», – пронизательно заметил А.Н. Бенуа. «Сопровождая показ картины стихотворным текстом, художник как будто искал форму вовлечения иллюзорного мира своих героев в мир окружающей

<sup>7</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 90.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 137.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С. 133.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 139.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> См.: Там же. С. 133.

<sup>17</sup> Там же. С. 137.

<sup>18</sup> Романов Н.

Малоизвестные произведения П.А. Федотова. Материалы для истории русской живописи // Старые годы. 1907. № 10–12. С. 564.

<sup>19</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 135.



действительности»<sup>20</sup>, этот феномен – в стремлении продлить их жизнь, сохранив её в назидание другим. «Как часто слышишь – я провёл время. Нет, господа, его не проведёшь, оно скорей нас проведёт», – отмечает Федотов в своей записной книжке<sup>21</sup>. Художественное сознание Федотова обладало обостренной способностью в сугубо частном прозревать и показывать всеобщее. Чувство быстротечности времени, в той или иной мере присущее творческой личности, приобрело у Федотова характер исключительный, а в конце жизни – болезненный и трагический. «В этом заключался один из источников его уникального таланта и, быть может, одна из причин его трагического душевного разлада»<sup>22</sup>.

Федотова «оторвал от искусства, ещё сравнительно в молодых годах, тяжёлый душевный недуг, за которым вскоре последовала смерть. Если принять во внимание, что он лишь тридцати лет принялся серьёзно за живопись, то станет вполне понятным, почему его творчество представляется скорее лишь талантливым «вступлением», нежели вполне законченным. Лучшее, что мог бы дать в итоге чуткий художник, необычайно быстро развившийся из самоучки в тонкого живописца, – это лучшее он унёс в могилу. Его прямым наследником мог стать другой москвич, согласно изменившемуся духу времени гораздо более дерзкий»<sup>23</sup>, но не столь тончённый – Перов.

62.

**Анкор, ещё анкор!**

П.А. Федотов  
Холст, масло. 34,5×46,4. 1851–1852 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Цит. по: Леонтьева Г.К. Павел Андреевич Федотов. М., 1961. С. 102.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 137.





# НАРОДНИЧЕСТВО

## И

# «НАПРАВЛЕННОСТЬ»

Поэзия Некрасова и проза Толстого, музыка Мусоргского и композиторов «Могучей кучки» – всё сходилось к одной теме. Народ! Ещё в дореформенной России социальные проблемы вращались вокруг крестьянского вопроса. С будущим народа были связаны политические программы шестидесятников. Русская литература страдала мужику, негодовала по адресу его поработителей. В пореформенной стране крестьянский вопрос остаётся проблемой номер один. В народ верили. Революционная молодёжь видела в нём воплощение вечного революционного духа, нашла у него высшее социальное «начало будущего» – общину.

В народ шли. В 1874 году из Петербурга, Москвы, Киева, Одессы, Саратова и многих других городов отправились в деревню смелые молодые люди, одни – готовить революцию немедленно, другие – вести пропаганду новых коммунистических идей. И хоть народ тогда еще, слава Богу, «был глух к пропаганде», а участников «хождения в народ» арестовывали, ядовитые зёрна были брошены, идея не исчезла, а лишь трансформировалась, приняла форму поселения, жизни в деревне на сравнительно длительный срок.

Народниками называли революционеров 1870-х – начала 1880-х годов. Здесь были разные течения, различные программы, от мирных, пропагандистских, до крайних террористических. «Цивилизованное меньшинство», «критически мыслящие личности», как утверждал один из идеологов народников П.Л. Лавров, должны вернуть народу свой долг, ибо все их знания и всё, чем они владеют, было достигнуто ценой труда и страданий миллионов. «Исторические письма» Лаврова, где сформулирована мысль о «цене прогресса», была любимейшей книгой народнической молодёжи.

Идея «нравственного долга интеллигенции перед народом» стала не только политическим лозунгом, но и

63.

**Проповедь в селе**

В.Г. Перов

Холст, масло. 71,5×63,3. 1861 г.

Государственная Третьяковская галерея



**Автопортрет**

В.Г. Перов

Холст, масло. 59,7×46. 1870 г.

Государственная Третьяковская галерея

64.

**Сцена на могиле**

В.Г. Перов

Холст, масло. 58×69. 1859 г.

Государственная Третьяковская галерея





65.  
Трапеза  
В.Г. Перов  
Холст, масло. 84×126. 1865–1886 гг.  
Государственный Русский музей

важнейшей этической программой времени. Её, приложив к сфере культуры и искусства, исповедовали широкие круги русской интеллигенции, многие из тех, кто всё ещё сохранял верность идеям просветительства в духе 1860-х годов.

Писатели и композиторы, художники и критики – все говорили о служении народу. Дешёвые книги и читальни, воскресные школы должны были приблизить к нему литературу. «Музыкальные общества» и школы – музыку.

В.Г. Перов (1834–1882) провёл своё детство и юность в провинции (он был учеником Ступинской художественной школы в Арзамасе), а молодость – в Москве, где он окончил Училище живописи и ваяния.

Он получил «первую академическую награду в 1856 году (за “Портрет Н.Г. Криденера, брата художника”) и упорно добивался всех последующих наград не без помощи своих наставников, и в первую очередь – Е.Я. Васильева. Свою роль сыграло и то, что окончание Перовым училища совпало со временем наибольшей либерализации Академии художеств в отношении к выбору академических программ и к содержанию бытового жанра. После академической реформы 1859 года была допущена свобода выбора сюжетов, (выдавались медали за самостоятельно выбранные темы), последовало щедрое награждение произведений неисторической живописи. Тогда все заметные художники конца 1850-х – начала 1860-х годов получили поддержку Академии, в том числе Перов»<sup>1</sup>.

«Перов испытывал сильнейшую творческую и житейскую привязанность к Москве, к её бытовой атмосфере и укладу жизни. Готовя на золотую медаль картину “Проповедь в селе” (илл. 63), не нуждающуюся, казалось бы, в конкретности изображаемой среды, художник испрашивает разрешения на поездки в Москву для успешного её завершения»<sup>2</sup>.

«Наблюдательность Перова и умение схватывать типаж заменяли подлинное знание народной жизни. “Проповедь в селе”... – писал Ф.М. Достоевский о раннем произведении Перова, – отличается очаровательной наивностью. Тут почти всё правда, та художественная правда, которая даётся только истинному таланту: и

<sup>1</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 161.

<sup>2</sup> Там же. С. 162–164.

мужики и бабы, и заснувший помещик...». Наивной патетикой в сентиментально-романтическом духе полна композиция «Сцена на могиле» (илл. 64), в которой художник пытался соединить традиционную академическую стилистику с натурализмом «простонародных» героинь. Но ранимая и болезненно реагирующая на несправедливости натура художника побуждала к поискам более жёсткой и эмоционально обострённой пластической выразительности.

Его творчество питалось как жизненными наблюдениями, так и книжными, журнальными впечатлениями и опытом других художников»<sup>3</sup>.

Его картины «Приезд станового на следствие», «Проповедь в селе», «Чаепитие в Мытищах» и в особенности «Сельский крестный ход на Пасху» (все – ГТГ) – наиболее ценное в его творчестве, хотя их объединяет слишком откровенная тенденциозность в отображении социальной действительности. Поэтому ни как произведения живописи, ни как исторические документы они не могут быть отнесены к лучшим образцам русской художественной школы.

Гораздо бóльшую историческую ценность представляют его работы «Трапеза» (илл. 65) и «Приезд гувернантки в купеческий дом» (илл. 66), последняя – «необычайно типичная картина, достойная лучших сцен Островского.

Картины, в которых Перов вдруг повернул к Брюллову и принялся изображать в громадных размерах исторические анекдоты, являются некоторой загадкой и указывают, во всяком случае, на художественную»<sup>4</sup> и гражданскую запутанность автора. В итоге, желая уйти от «направленства», он не нашёл иного выхода, как в банальный академизм.

Перов был настоящим сыном своего времени. Человек с большим даром наблюдательности, пылкий, смелый, страстно преданный своему делу – он, безусловно, принадлежит к весьма крупным явлениям русской культуры, но его занимали не живописные темы, а рассказы, которые можно изобразить посредством живописи. Даже в Париже, куда он отправился пенсионером Академии, он, по мнению А. Бенуа, совершенно упустил из внимания всю клокотавшую тогда бурю художественных течений, а в парижской жизни чуть ли не с первого дня приезда стал искать мотивы для таких же «содержательных» картин, какими он уже прославился на родине. Разумеется, из этого ничего не вышло, и, запутавшись

в изучении чуждого для него мира, он с редкой прямоотой и добросовестностью отказался от своей затеи и попросил разрешения вернуться на родину. В этом факте целая страница вопросов истории русского искусства и в целом русской души. Правда, надо признать, что Перов был не единственным русским художником, вернувшимся досрочно из пенсионерской поездки: почти одновременно с Перовым вернулся в Россию И.И. Шишкин, чуть ранее просил об этом М.Ю. Клодт. В 1865 году станет ходатайствовать об этом же П.А. Суходольский.

Неудача с поездкой в Париж в 1863–1864 годах, когда художник оказался в растерянности перед новой обстановкой и испытал творческую неудовлетворённость, в немалой степени была обусловлена, вероятно, этой привязанностью к определённом месту и его социально-бытовой среде. «Заимствуя и в начале творческого пути, и в дальнейшем композиционные и живописные приёмы современников, Перов вместе с тем не только стремительно добился лидерства в московском кругу художников, но и стал признанным авторитетом целого направления»<sup>5</sup>, хотя в преувеличенном натурализме облика и эмоций его персонажей проявился признак порока уродующей человека бытовой среды.



66. **Приезд гувернантки в купеческий дом**  
В.Г. Перов  
Холст, масло. 44×53. 1866 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>3</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 164.

<sup>4</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 73.

<sup>5</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 166.

Одно из несомненных достоинств Перова уже не как художника, а как педагога в том, что он передал своё мастерство такому талантливому живописцу, как Михаил Нестеров. Близким другом и поклонником Перова со студенческих лет был И.М. Прянишников, живший вместе с ним на квартире Е.Я. Васильева. Испытав сильное влияние Перова, он также стремился к характерности социальных типов, хотя и уступал ему в остроте критического пафоса.

Н.В. Неврев, к концу 1850-х годов приобретший уже некоторую известность как портретист, в 1860-е обращается к бытовому жанру и, следуя Перову, стремится представить жанровые эпизоды как типические явления с обличительным подтекстом. «Трудно сказать, – писал впоследствии А.А. Киселёв, – какую бы физиономию имела наша русская школа не только в области бытового жанра... если бы Перова совсем не было»<sup>6</sup>. В значительной мере это произошло благодаря демократически настроенной критике, в своём стремлении сделать искусство социально действенным наделившей художника идеологическими полномочиями.

«Заряд эпатажа, приоритет факта, свойственный литературному “натуральному очерку”, нашёл преломление в обличительных жанровых работах раннего Перова и шестидесятников. Проповедь утилитаризма искусства, казалось, угрожала его художественным основам. “...Близко ещё от нас печальное время, когда это молодое искусство, внезапно вырвавшееся из академических оков, так же внезапно попало на службу к обличительному фельетону и тому литературному направлению, которое везде и во всём хотело видеть в России лишь одно дурное”, – писал позже критик С.В. Флёров, видевший в тенденциозности главную опасность для “общественного” жанра, как иногда называли бытовой жанр»<sup>7</sup>, с его характерным взглядом, пристальным, наблюдательным, но поневоле барственно сторонним, изучающим.

«Социальное происхождение художников-жанристов, несущих в себе память о неблагополучной среде детства и юности, служило своего рода удостоверением на знание жизни простого народа. Но, как верно заметил однажды В.В. Розанов, “впечатлительность бывает в нас сильнее и натуры и таланта”.

Успех в своё время федотовских картин, либерализация отношения к жанровой живописи в стенах Академии художеств, литература и критика, направлявшие внимание общества на повседневность, как таковую, и на тему народа, как особенно насущную, не просто укрепили и расширили позиции бытового жанра, а, требуя от него гражданственности, упрочили его социальную роль»<sup>8</sup>.

Н.А. Рамазанов, в своё время высоко оценивший «Приезд станового на следствие» (илл. 67), «но не принимавший увлечения Перова “пошлым” и тенденциозным направлением, всячески поддерживал в 1850-е годы интерес молодых художников к явлениям окружающей жизни, к родным образам и мотивам, но возмущался происходившей на его глазах экспансией бытового жанра и проникновением в сюжеты картин “нравственной тины” и “подонков будничной жизни”»<sup>9</sup>. Сам «народ, за очень небольшим исключением, в произведениях Перова – стихия тёмная и малопривлекательная»<sup>10</sup>. И скорее не вина, а беда Перова состоит в том, что он не вынес из своего детства «тёплого, любовного отношения к родной среде»<sup>11</sup>, «в русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что ещё удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ...»<sup>12</sup>.

«Активность воздействия на зрителя перовским картинам придавал острый психологизм и сила обобщения, не снижающая достоверности жанровой основы, но превращающая эпизод в типическое явление. Другой вопрос, всегда ли справедливо это по отношению к подлинной драме и историческим перспективам народной жизни. “Не учить народ, а служить народу, проникаться началами русской народности и явиться самостоятельными русскими деятелями в науке и в жизни – вот как понимаем мы наше призвание”, – признавались в 1863 году авторы письма студентов Московского университета редактору газеты “День” по поводу “польского вопроса”. “Мы считаем, что в настоящее трудное для России время долг каждого Русского, отложив в сторону неудовольствия, расчёты и пристрастие к тем или другим политическим теориям, есть долг непоколебимой верности Русской земле и тому, кого она признаёт своим представителем, кому вверила оберегательство своей части и целостности, кому вручила свои судьбы”. Но подобные мысли, увы, не были определяющими в умонастроениях эпохи»<sup>13</sup>, насквозь пропитанной западничеством и нигилизмом.

<sup>6</sup> Цит. по: Василий Перов. Выставка произведений к 150-летию со дня рождения : Каталог / вст. ст. Петрова В.М. 1988. С. 5.

<sup>7</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 166–167.

<sup>8</sup> Там же. С. 167–168.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Петров В. Василий Перов: творческий путь художника. М., 1997. С. 68.

<sup>12</sup> Достоевский Ф.М. О любви к народу // Полное собрание сочинений. М., 1984. Т. 22. С. 43.

<sup>13</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 172.

«Социально-критические, обличительные и антицерковные тенденции времени легко нашли в Перове своего выразителя. В условиях стилевого кризиса 1850–1860-х годов их работам, далеко не совершенным, выпала роль первых опытов нового направления. Меняющееся художественное видение претендовало на знание жизненной правды и владение ею, неизбежно впадая в догматизм, противоречащий подвижности и многообразию как самой жизни, так и духовной природе человека и искусства. Идеологичность становилась важнейшей конструктивной чертой художественной культуры, но вместе с тем – источником серьёзных противоречий и предрассудков. Но, нуждаясь в “исторической преемственности”, апологетика нового направления находила её в наследии П.А. Федотова и в журнальной графике 1840-х годов.

Однако беспощадность и суровость сатиры Перова несопоставимы с теплотой и колким юмором Федотова, с “цитирования” которого он начал в картине “Сын дьячка, получивший первый чин” (1860, посольство Исламской Республики Иран в Москве) (илл. 68).

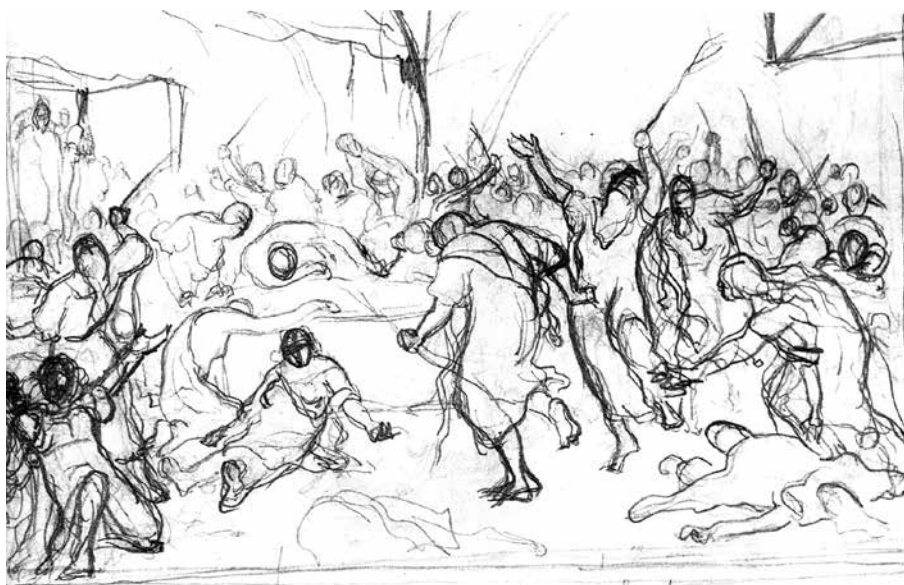
Федотовская чуткость в понимании свойства человеческой природы, поразительное умение схватывать эти свойства и переплавлять их в живой, целостный образ, подчинённый тонкой авторской режиссуре, глубоко отличны от перовского прямолинейного и надрывного психологизма. Последний особенно нагляден в рисунках и подготовительных набросках Перова, исполненных “для себя” и нередко отмеченных “жестоким” реализмом. Не характерен для Перова и тот длительный поиск “житейской фактуры”, подходящего типажа, который отличал Федотова. И дело не только в том, что моделями художнику зачастую служили его знакомые или случайные натурщики, а в определённой поспешности, присутствующей в творческом воплощении возникающих замыслов. В отличие от Федотова, Перов не занимался долгим и порой мучительным поиском природы, типажа для своих замыслов, беря то, что было “под рукой”. Так, Прянишников послужил прообразом для героя полотна “Приезд станового на следствие”, а другой соученик, Каллистов, – для героя картины “Сын дьячка, получивший первый чин”. Отсюда – определённый психологический диссонанс, который вносит в изображаемую сцену главный



67. **Приезд станового на следствие**  
В.Г. Перов  
Холст, масло. 38×43. 1857 г.  
Государственная Третьяковская галерея



68. **Первый чин. Сын дьячка, произведённый в коллежские регистраторы**  
В.Г. Перов  
Литография. 39×56. 1860 г.  
Государственный Русский музей



69. Хлыстовское радение. Эскиз  
В.Г. Перов.  
1879 г.

70. Современная идиллия  
В.Г. Перов.  
1880 г.

71. а  
Суд Пугачёва  
В.Г. Перов.  
1875 г.  
Государственный исторический музей





герой картины «Приезд станового...» или маловыразительный в своем тупом тщеславии персонаж картины «Сын дьячка...»<sup>14</sup>.

В отличие от федотовской изящной театрализации Перов выражает жёсткую схематичность и даже торжество безнаказанности «зла» и «порока»<sup>15</sup>. «Особенно открыто характер отражения реальности» присутствует в графических эскизах и рисунках Перова (илл. 69, 70)<sup>16</sup>.

«Федотовские картины, изображая «сцены из жизни», всем комплексом пластических средств оказывались историческими в силу достигаемого ими надвременного характера образа и высокого качества художественной формы. Тогда как перовские жанровые сцены, несмотря на понятную связь с академическими канонами и правилами, а также типизацию персонажей – через навязывание им функции и социальные роли олицетворения зла, унижения, нищеты, – несли в себе ту гипертрофированную социальную обострённость, которая приближала их к жанру художественной публицистики, делала их «зеркалом» эпохи»<sup>17</sup>, погрязшей в пороках.

Так, В.Г. Перов в картине, посвящённой пугачёвскому восстанию, хотел изобразить великую крестьянскую войну в память её столетия. В первоначальных замыслах Перов, казалось, был близок к исторически объективному изображению восстания. Он задумал триптих, но первые две части дальше замыслов и набросочных рисунков не пошли. В итоге только третья воплотилась в несколько вариантов на один и тот же сюжет: «Суд Пугачёва» (илл. 71а и 71б). Первый из холстов относится к 1873, последний к 1879 году. В окончательном варианте почти нет народа; Пугачёв показан страшным в своей слепой ярости; его окружают жестокие сподвижники и раболопные приспешники. Зато противоположный лагерь представлен мужественной помещицей, стойчески встречающей смерть, и её трогательной юной дочерью.

Таким образом, историческая живопись начала 1870-х годов не достигла ни актуальности, ни художественной выразительности, какие были присущи жанровой и батальной картине.

71. б

Суд Пугачёва

В.Г. Перов

1875 г.

Государственный исторический музей

<sup>14</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 172–173.

<sup>15</sup> См.: Там же. С. 172.

<sup>16</sup> См.: Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 175.





# КРАМСКОЙ

## И ПЕРЕДВИЖНИКИ



В то время среди академической молодёжи весьма заметной фигурой был бодрый и несравненно более зрелый, нежели его товарищи, Иван Крамской. Он сумел сгруппировать вокруг себя плеяду наиболее энергичных и талантливых юношей и поддержал увлечение их новыми идеями, увлечение, вначале получившее некоторое одобрение со стороны академического начальства, но принявшее вскорости более решительный характер. Кончилось тем, что на акте 9 ноября 1863 года 13 претендентов на золотые медали отказались от заданной Академией темы с мифологическим сюжетом и, не добившись поставленных ими условий более свободного конкурса, в знак протеста покинули Академию. Очутившись вдруг в омуте бурной столичной жизни, вчерашние ученики вынуждены были сплотиться теснее и основать Артель.

Сам факт отторжения от Академии группы юных дарований имел свои далеко идущие последствия. Зерно протеста против навязанной школьной формулы было посеяно; всё, что было свежего и самостоятельного в русской художественной среде, тянулось теперь к Артели и если не входило в состав её, то, во всяком случае, питалось теми идеями, а главное, той стойкостью духа, которая поддерживалась первой художественной общиной в России. Позже в среде художников родилась мысль – перевозить картины по разным городам. Так, в 1870 году возникло Товарищество передвижных художественных выставок. Его учредителями были И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов, Н.Н. Ге, В.Г. Перов, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин и др.

Деятельность Товарищества отразила в себе все просветительские традиции 1860-х годов и идеи обличительной живописи. С основанием Товарищества роль такого «главного штаба» передового русского искусства перешла к передвижникам, за которыми она и осталась в продолжение более чем двадцати лет, вплоть до возникновения выставок «Мира искусства» и создания объединения «Союз русских художников». Очень скоро к Товариществу примкнули лучшие из живописцев 1870-х – начала 1880-х годов: И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов и др. В этот период оно объединяло самых передовых, наиболее талантливых художников и было символом прогресса в искусстве. «Реализм, народность и национальность» – вот, по словам В.В. Стасова, принципы творчества передвижников.

В то время, когда складывалось Товарищество передвижных выставок, Ге, всецело примкнувший к этому движению, подружился с Крамским. Ещё тогда Крамской сразу понял, что Ге на скользком пути в искусстве. «Ох, не снесёт он благополучно своей славы», – с грустью говорил он.

«Крамской (1837–1887) известен в истории русской живописи как один из видных представителей реалистических тенденций, окрепших на почве позитивной философии середины XIX века и явившихся в качестве реакции бурному и мистическому романтизму. Таким же строгим и трезвым реалистом Крамской

Голова Христа  
И.Н. Крамской  
Бумага, карандаш. 1872 г.

72. Христос в пустыне  
И.Н. Крамской  
Холст, масло. 180 × 210. 1872 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Фигура Христа.** Эскиз для картины «Христос в пустыне»  
И.Н. Крамской  
Бумага, соус, итальянский карандаш.  
34,2×25,3. 1870-е гг.  
Киевский музей русского искусства

**Христос в пустыне.** Фрагмент  
И.Н. Крамской

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 61.  
<sup>2</sup> Там же.

является и в своих портретах. Однако в своей интимной жизни Крамской не был абсолютно прямолинейным апостолом русского реализма, в переживаниях собственного духовного мира он не был той вполне ясной и уравновешенной натурой, какой он представляется нам в своих портретах и в своей общественной деятельности. Крамскому не чужды были увлечения в сторону «духовной свободы»<sup>1</sup>, и в душе его сохранилась яркая искра религиозного понимания и мистического томления, придававшая всей его фигуре, в противоположность Верещагину и Перову, какую-то особенную, характерно русскую глубину, теплоту и сложность»<sup>2</sup>.

На 2-й передвижной выставке была представлена картина И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (илл. 72), сюжетно далёкая от картины Ге, но по силе психологической насыщенности, по драматизму и актуальности близкая ей.

«Христос в пустыне» Крамского является убедительнейшим доказательством того, что самые прозорливые из последователей Александра Иванова очень высоко ценили его и видели в картине «Явление Мессии народу» направление новых путей в искусстве.

С сюжетом этой картины, «близким к темам, взятым Достоевским для иллюстрации своих откровений», и совпадавшим тогда с самым настоящим распространением в России позитивистской проповеди, Крамской «провозил» многие годы своей жизни. В картине «Христос в пустыне» он попытался трепетно, без всякой бури эмоций, выразить в самых простых, выхваченных из жизни мотивах самые сложные и великие помыслы человечества»<sup>2</sup>. Картина Крамского «Христос в пустыне» очень характерна: мучительное раздумье перед предстоящим жертвенным подвигом, состояние Бого-человека в переломный момент Его судьбы, единоборство со своей собственной человеческой слабостью – вот что составляет содержание картины. Проблема эта, до некоторой степени общечеловеческая, была очень близка русским интеллигентам второй половины века.

Нечто подобное испытал и сам Крамской, когда осенью шестьдесят третьего года решал вопрос, идти ли на компромисс или, отстаивая свои убеждения, на разрыв с Академией. Нечто аналогичное чувствовали и его друзья-художники. Подобную дилемму решали многие из современников Крамского, каждый в свой трудный час.

Евангельское предание, в те годы известное всем, избавляло художника от излишнего повествования. Зрителю не нужно было объяснять, почему и о чём задумался изображённый на картине герой, почему и зачем он удалился в пустыню и т. п. Разумеется, главная же причина, почему Крамской остановился на





истории Христа, таилась в отношении художника к самой Его жизни, Его миссии. Не будучи глубоко религиозным, Крамской испытал глубочайшее восхищение Христом, который превыше всего ставил свою личную нравственную ответственность перед судом собственной совести.

«Евангельский рассказ, какова бы ни была его историческая достоверность, – писал Крамской, – есть памятник действительно пережитого человечеством психологического процесса»<sup>3</sup>. Подобное толкование Евангелия в русском искусстве идёт ещё от А.А. Иванова. Именно он нашёл в Священном Писании, равно как и в других религиозных учениях, отражение древнего исторического процесса развития нравственного самосознания человечества.

Весьма симптоматичной и очень характерной для России 1860-х и 1870-х годов личностью стал В.В. Верещагин (1842–1904). В противоположность большинству своих товарищей, вышедших из народа, Верещагин своим происхождением, воспитанием и отчасти даже положением принадлежал к высшему обществу. Верещагин был, увы, типичным русским баринем, человеком с очень широкими взглядами, с очень отзывчивым умом, с большим благородством в намерениях и с абсолютной барской оторванностью от национальных корней, что превратило его в итоге не просто в «мирового гражданина», а в откровенного врага всего русского. И это естественно: интернационалист по своей природе – стихийный противник любой национальности, и в особенности своей – родной. Поэтому, затрагивая русские темы, он подходил к ним с точки зрения мирового гражданина, и неслучайно Верещагин – самый известный в своё время в Европе русский художник.

Однако самым крупным среди поколения русских художников 1870-х годов, бесспорно, является И.Е. Репин, заставший Академию художеств ещё в дни ректорства Бруни, но являющийся на самом деле учеником и последователем Крамского. Любопытно, что сам Крамской в своём творчестве так и остался в стороне от поощряемого им движения. Он был слишком осторожен, чтобы всецело отдаться программе искусства своего времени. Но, как толковый организатор и тонкий вдохновитель художественной молодёжи, Крамской, вероятно, чувствовал относительную временную важность этой программы и набирал в представители её всех, кто только мог быть ей полезным. За их воспитание или перевоспитание принимался он с особым усердием, невзирая на тот ущерб, который он наносил им таким навязыванием узкой формулы обличительства. И одна из явных жертв Крамского – Репин, бесспорно яркий талант, самобытный и широкий, но всю свою жизнь, однако же, проведший и в каких-то блужданиях и сферах, имеющих мало общего с истинными задачами искусства, хотя непрестанно о нём думавший и писавший.

73.

**Бурлаки на Волге**

И.Е. Репин

Холст, масло. 131,5×281 1870–1873 гг.  
Государственный Русский музей**Бурлаки на Волге. Эскиз**

И.Е. Репин

Бумага, карандаш. 1870–1873 гг.



<sup>3</sup> Крамской И.Н. Письма, статьи. Т. 1. С. 217.

Репин по самой природе своей мыслящий живописец. В период полного упадка русской живописной школы, когда в Академии царили превосходные сами по себе, но совершенно непригодные по времени шаблоны Бруни, когда в остальном художественном обществе, вслед за Перовым, все побросали всякую заботу о живописи, – Репин сумел создать своеобразную и характерную манеру живописи и разработать очень по тому времени яркую и привлекательную палитру. Замечательно, что в этой области он остался вполне независимым и от Крамского, от его учительского педантизма и робкого копирования природы. Репин одним шагом ступил совершенно в сторону и в своей живописи напомнил энергичных старых мастеров, не знавших иной школы, кроме упорного изучения природы, и далеко ушёл от того подмастерья, каким он явился из Чугуева в Петербург.

Однако всё же Репин хоть и отошёл от наивного народного понимания искусства, но так и не пришёл к сознательному гражданскому отношению к нему. Смысл и задачи живописи так и остались для него нераскрытой тайной, хотя он всю жизнь и стремился их постичь. Репин неустанно применял свой особенный живописный дар к решению нехудожественных задач.

Не исправили Репина и чужие края, куда он был послан Академией уже по созданию им удачно скомпонованных «Бурлаков на Волге» (илл. 73).

«Ведь нельзя не полюбить их, этих беззащитных, нельзя уйти, их не любя. Нельзя не подумать, что должен, действительно должен народу...», – писал Достоевский о картине Репина «Бурлаки»<sup>4</sup>.

Удивительно, что Репина на Волге не поразили её красоты, а он нашёл там для своего вдохновения яркий социальный контраст. Но нет ничего удивительного в том, что эту картину, «Бурлаки на Волге», приобрел великий князь Владимир Александрович. Именно тот великий князь, о котором его старший брат, император Александр III, после известного крушения их поезда близ станции Борки скажет, что вот как огорчится Владимир, узнав, что все мы остались живы. А сын этого великого князя, Кирилл Владимирович, вольётся в ряды петроградской револю-

74. **Крестный ход в Курской губернии**  
И.Е. Репин  
Холст, масло. 178×285. 1881–1883 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>4</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание художественных сочинений. Т. XI. М.-Л., 1929. С. 76.





ционной толпы, будучи командующим гвардейским Е. И. В. экипажем, призванным защищать императора. А его сын, Владимир Кириллович, уже в эмиграции самопровозгласит себя императором.

По возвращении на родину из пенсионерской поездки Репин так и не нашёл себя. Он переписал всех выдающихся людей своего времени, создал целый ряд обличительных картин с сюжетами из «нигилистского» и «жандармского» жанров и, наконец, испробовал свои силы в историческом жанре, но почти никогда не задавался задачами чистой живописи, всюду он подчинял технику и красоту живописного эффекта каким-то рассудочным соображениям.

Несчастье Репина ещё и в том, что он, уверовав в формулу «содержательной» живописи, уверовал и в то, что он сильный драматический талант. Разумеется, Репин большой художник и, как таковой, очень впечатлительный, ярко схватывающий то, что лежит на поверхности. Репину удавалось подстраивать свои картины с большим эффектом, с режущей глаз яркостью («Крестный ход в Курской губернии», илл. 74), иногда с юмором («Запорожцы пишут письмо турецкому султану», илл. 75), почти всегда с удачной режиссерской ловкостью, но, в силу отсутствия глубины содержания, нигде в них не найти ни исторической правды, ни подлинного настроения, ни живого откровения, того, что было в Иванове и будет в Сурикове.

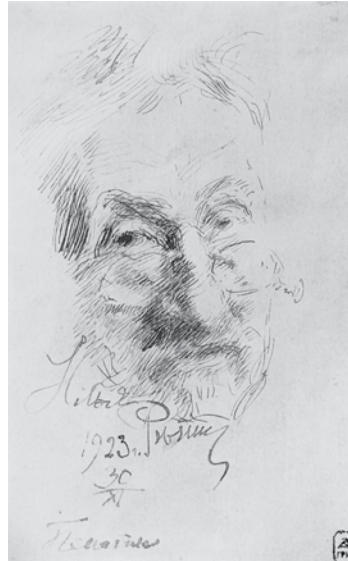
Лучше всего остального в Репине – его портреты. Но отсутствие психологической утончённости делает их похожими друг на друга. Репин – талант чисто внешний, между тем он изо всех сил старался в своих портретах дать «характеристику» лиц. Вследствие этого его портреты бледноваты по краскам и по композиции, как бы наспех нарисованы и полны резких контрастных включений. В этом отношении они далеко отстают от умных портретов Ге и даже точных портретов Крамского<sup>5</sup>.

75. **Запорожцы пишут письмо турецкому султану**  
И.Е. Репин  
Холст, масло. 203×358. 1880–1891 гг.  
Государственный Русский музей

<sup>5</sup> См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи.



# РЕПИН – ВЕЧНЫЙ СТРАННИК



#### Автопортрет

И.Е. Репин  
Бумага, перо, чернила. 13×8. 1923 г.  
Государственный Русский музей

#### Николай Мирликийский избавляет от смерти трёх невинно осуждённых

И.Е. Репин  
Холст, масло. 215×196. 1888 г.  
Государственный Русский музей

76.

#### Иван Грозный и сын его Иван

И.Е. Репин  
Холст, масло. 199,5×254. 1885 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Первые работы Репина в историческом жанре были сделаны ещё в ученические годы. Это были эскизы на темы, заданные Советом Академии художеств. Они были заимствованы из Библии, из Ветхого или Нового Завета. Все эскизы носили чисто учебный характер и не шли далее грамотно сочинённых композиций, обычных в академической практике 1860-х годов. Только программа на малую золотую медаль «Иов и его друзья» 1869 года выделялась несколько более сложной психологической характеристикой каждого из действующих лиц. Ещё более выразительной оказалась программа на большую золотую медаль «Воскрешение дочери Иаира» (илл. 77).

После окончания Академии Репин, увлечённый жанровой и портретной живописью, не работал над историческими композициями. Однако в конце 1870-х годов, оказавшись в Москве, где сохранилось много памятников русской старины, Репин был пленён ею: «Я всё езжу и хожу пешком по окрестностям Москвы (в компании с Поленовым и Левицким, а иногда и Васнецовым). Какие места на Москве-реке! Какие древности ещё хранятся в монастырях, особенно в Троице-Сергии и Саввинском!»<sup>1</sup>

В итоге к 1879 году была написана картина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения её в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей её прислуги в



<sup>1</sup> И.Е. Репин и В.В. Стасов.  
Переписка Т. 2. М.-Л., 1949. С. 34.



77. **Воскрешение дочери Иаира**  
И.Е. Репин  
Холст, масло. 229×382. 1871 г.  
Государственный Русский музей

78. **Царевна Софья Алексеевна  
через год после заключения её  
в Новодевичьем монастыре,  
во время казни стрельцов  
и пытки всей её прислуги в 1698 г.**  
И.Е. Репин  
Холст, масло. 204×147. 1879 г.  
Государственная Третьяковская галерея

1698 г.» (илл. 78). Репин показал работу на 9-й передвижной выставке. Некрасивая, немолодая, одержимая яростью женщина казалась некоторым современникам Репина то слишком вульгарной, то по-женски малопривлекательной.

В те годы социальных брожений путь русских художников заключался в отступлениях и непоследовательностях, и причину всему этому следует искать не в особенной их «свободе», не в широте их взглядов, а скорее в космизме их мирозерцания и в то же время в их стремлении подчиняться изменяющимся интересам общества.

Хотя многие видели в лёгкости, с которой Репин переходил от нигилистов и мужиков к парчовым облачениям, к подводным царствам, к изображению святого Николая или «Третьего искушения», особенно живой темперамент его, впечатлительность и способность увлекаться, но более правдоподобно эти скачки объясняются известной мировоззренческой «растерянностью» художника, что особенно проявилось в картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (илл. 76). Впрочем, эта картина едва ли может быть рассматриваема как «историческая». В ней история играет незначительную роль. Но и не «общечеловеческий интерес» картины – главное содержание этого произведения.

Положим, Репину на этот раз удалось довести патетическую «гримасу» до выражения подлинного ужаса. Однако всё же главное здесь краски и живопись. Увлечённый своей задачей, Репин выполнил её с таким дьявольским блеском, с таким мастерским владением кистью и красками, каких не встретишь в других его произведениях.

Точно так же и в «Запорожцах» (1880–1891, ГРМ) сюжет, рассказывающий о том, как казаки написали в ответ султану дерзкое письмо, имеет для нас интерес лишь потому, что он натолкнул Репина на создание этой картины. В самом же исполнении сюжет исчез за живописной задачей. Нельзя не согласиться с А. Бенуа, что на «Запорожцев» Репина можно смотреть без всякой справки в каталоге. Вовсе не важно, чему здесь радуются казаки. Репин и не изображал на сей раз прошлого. Репин сам казак и подобные картины мог видеть с детства. Ему оставалось лишь собрать впечатления в одно целое и сделать этюды с живой натуры. В «Запорожцах» всё было подсказано действительностью. Кое-какими историческими деталями он воспользовался лишь для большей яркости красочного эффекта.

Получается, что исторические картины Репина были непоследовательными отступлениями в его творчестве. Известный критик того времени









Сементковский писал о Репине: «Руководящей идеи в произведениях Репина найти нельзя. Он переходит беспорядочно от одного сюжета к другому или, точнее говоря, постоянно выбирает только такие сюжеты, о которых он предполагает, что они могут заинтересовать публику. И подводя итог всем нашим выводам, мы не можем не отметить, что если у Репина руководящей идеи нет, то у него есть известное единство настроения, и это единство выражается в том факте, что он всячески старается угодить толпе...».

То же самое можно сказать и об исторических картинах Перова, о картинах Якоби, Верещагина и Крамского; наконец, даже о таких картинах Ге, как его «Екатерина II у гроба Елизаветы» (ГТГ) или его «Пушкин на акте в лице» (Пушкинский дом). Все эти явления лишь указывают на отсутствие твердой национальной почвы у этих представителей искусства 1860-х годов. Однако рядом с ними уже в 1870-х годах обнаружилось известное течение в русской живописи, также избравшее своим предметом историю, но уже имевшее другие основания. На почве исторической живописи произошёл у нас первый поворот от узкого направленного реализма к более свободному творчеству. Разумеется, как признак такого поворота можно рассматривать и картины Репина, Поленова и даже К. Маковского. Однако в творчестве этих художников мы наблюдаем лишь отражения, тогда как подлинные явления дали другие мастера.

Принято считать, что родоначальником национально-русской исторической живописи был В. Шварц. И действительно, он первый отошёл от традиции «Осады Пскова» и пожелал приподнять завесу, отделявшую нас от допетровской Руси. В этом его большая заслуга. Но, по мнению А. Бенуа, Шварц не был крупным художником. Ему принадлежит честь многих открытий в области костюма, обстановки, нравов, всего внешнего вида нашей старины, но Шварцу не хватало сил это оживить, дать убедительные и живые картины прошлого. Шварц был очень добросовестным, внимательным, влюблённым в своё дело дилетантом. Но у него не было ни настоящего живописного дара, ни настоящего художественного темперамента, ни солидных школьных знаний.

Создание исторической картины, отражающей судьбу народа России в истории, в первой половине 1870-х годов было ещё задачей будущего, но теперь уже самого ближайшего.



# МЕЦЕНАТЫ И КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ



Если своим расцветом эпоха Возрождения обязана таким заказчикам, как семейство Медичи, Боргезе, Мазарини, и мы имеем божественной красоты росписи Сикстинской капеллы благодаря усилиям папы римского Юлия II, то расцветом русского реалистического искусства и исторической живописи мы обязаны нетипичному для людей купеческого сословия России гражданскому подвигу П.М. Третьякова, который в 1860 году составляет своё духовное завещание, выразив в нём идею создания художественного музея, или картинной галереи. Им был уже приобретён первый пейзаж – «Вид в окрестностях Ораниенбаума» А.К. Саврасова (илл. 79). По мере становления бытового жанра 1860-х годов Третьяков будет активно приобретать произведения московских художников наряду с картинами петербургских жанристов. Уже к началу 1870-х годов в его коллекцию попали такие значимые произведения, как «Неравный брак» В.В. Пукирева (илл. 81), «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого» (илл. 80) и «Воспитанница» Н.В. Неврева (илл. 86), «В погребке» Л.И. Соломаткина (илл. 82). Художники увидели в его лице заинтересованного и целенаправленного собирателя, на поддержку которого могли рассчитывать не только известные мастера.

«Включаясь в русло общественно-культурных начинаний, уже имевших свою традицию, пусть недостаточно давнюю, Третьяков ориентировался исключительно на частную инициативу», свои эстетические взгляды и «собственные материальные возможности. Общественную значимость своего культурного начинания он видел, прежде всего, в содействии воспитанию в обществе не только эстетического чувства, как такового, а стремился пробудить чувство национального самосознания»<sup>1</sup>.

Почти все передвижники работали над историческими картинами, они известны также (и даже в большей степени) как мастера бытовой живописи. Это И.М. Прянишников, а также Г.Г. Мясоедов («Дедушка русского флота», Музей искусств Узбекистана, Ташкент, 1871; «Самосожигатели», ГТГ, 1882–1884), Н.В. Неврев («Роман Галицкий», Национальный художественный музей Республики Беларусь, 1870-е годы; «Княжна Прасковья Григорьевна Юсупова перед пострижением», илл. 87) и другие. К их числу должен быть отнесён и В.Д. Поленов,

79. Вид в окрестностях Ораниенбаума  
А.К. Саврасов  
Холст, масло. 78×118. 1854 г.  
Государственная Третьяковская галерея



80. Торг. Сцена из крепостного быта  
Из недавнего прошлого  
Н.В. Неврев  
61,3×48,3. 1866 г.  
Государственная Третьяковская галерея

81. Неравный брак  
В.В. Пукирев  
Холст, масло. 173×136,5. 1862 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 156.



82.  
**В погребке**  
Л.И. Соломаткин  
27×34. 1864 г.  
Государственная Третьяковская галерея

83.  
**Любители соловьёв**  
В.Е. Маковский  
Холст, масло. 55×76. 1872–1873 гг.  
Государственная Третьяковская галерея



жанрист и пейзажист одновременно («Право господина», ГТГ, 1874; «Арест графини д'Этремон, второй жены адмирала де Колиньи», илл. 85).

Почти везде заметен своеобразный жанровый подход к истории, иногда, как у Polenova, с элементами обличительства по адресу средневековых порядков. Просветительская тенденция, сочувствие «жертвам истории» или восхищение благородством изображённых преобладает в этих картинах. Историческая достоверность деталей, одежда, утвари, архитектуры давно уже стала обязательной для всех картин исторического жанра. Иногда же, как, например, у А.Д. Литовченко, механического последователя В.Г. Шварца, эта достоверность превращалась в самоцель в работе «Боярыня Морозова» (илл. 84).

За редчайшим исключением всем картинам (кроме некоторых работ Неврева) не хватает исторического обобщения, авторам – умения подняться над отдельными историческими эпизодами и увидеть в прошлом сокровенное содержание исторических событий.

«Авторитет литературы... с одной стороны, и популярность в обществе сатирической графики – с другой, поддерживали критические тенденции бытового жанра, находившие оправдание в атмосфере»<sup>2</sup> тотального социального протеста. Под воздействием социальной активности литературы и «демократической художественной критики искусство становилось выразителем определённой “тенденции”, “идеи”, а тема народной жизни приобретала социальную остроту, раскрываясь в череде трагических или обличительных сюжетов»<sup>3</sup>.

В этом смысле «Перов, как никто, явился “вовремя”. Не только апогей его популярности, но и наиболее яркие творческие достижения приходятся на 1860-е годы»<sup>4</sup>. И если «в Петербурге бытовой жанр был представлен работами как социально-критического, так и бытописательного или нравоучительного плана, то в Москве, при гораздо меньшем объеме создаваемых произведений и неоднородности их сюжетного репертуара, обличительное направление преобладало все 1860-е годы»<sup>5</sup>. И только «в последующее десятилетие, с выходом на художественную сцену таких мастеров, как И.Е. Репин и В.И. Суриков, искусство Перова утратило свою значимость и актуальность, обнаружив ограниченность творческого и содержательного диапазона»<sup>6</sup>. Хотя, при всём их различии, будущий выразитель сакральной души России М.В. Нестеров был прилежным учеником Перова.



84.  
**Боярыня Морозова**  
А.Д. Литовченко  
Холст, масло. 266,5×182,5. 1885 г.  
Новгородский государственный  
объединённый музей-заповедник

85.  
**Арест графини д'Этремон,  
второй жены адмирала де Колиньи**  
В.Д. Polenov  
Холст, масло. 135×88,5. 1875 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>2</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 175.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 176.

<sup>6</sup> Там же. С. 175.





86. **Воспитанница**  
Н.В. Неврев  
Холст, масло. 60×76. 1867 г.  
Государственная Третьяковская галерея

87. **Княжна Прасковья Григорьевна Юсупова перед пострижением**  
Н.В. Неврев  
Холст, масло. 89×102. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

88. **Крах банка**  
В.Е. Маковский  
Холст, масло. 68×104. 1881 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Здесь следует вспомнить также Владимира Маковского (1846–1920), который в цветущую свою пору был в техническом отношении лучше многих своих товарищей. Картины «Любители соловьев» 1872–1873 годов (илл. 83), «Крах банка» 1881 года (илл. 88), «Оправданная» 1882 года (илл. 89), «Семейное дело» 1884 года (илл. 90) и несколько его портретов принадлежат к наиболее совершенным по живописи картинам передвижников. В них есть известная сила выражения и колористическая убедительность, которых не найти в произведениях передвижников его круга.





Еще один художник-направленец заслуживает упоминания – это Прянишников. Его первая картина «Шутники. Гостиный двор в Москве» (илл. 91), написанная спустя год после отъезда Перова за границу, является, рядом с «Крестным ходом» и «Приездом гувернантки», одной из значительных этого легкомысленного обличительного направления картин 1860-х годов, но Прянишников интересен нам ещё и потому, что со временем он постарался выбиться из оков направленчества и начал искать новых путей. В картине «Спасов день на Севере» 1887 года (илл. 94) Прянишников отбросил всякие намерения учить, рассказывать, навязывать свои мысли и обратился к простому изображению действительности. И как бы параллельно тому, что делалось в батальной живописи, возникла картина И.М. Прянишникова «В 1812 году» (илл. 93), также посвящённая войне, но в далёком прошлом, героями которой стали простые люди. Это полотно Прянишникова, хоть написанное не очень выразительно в цвете, относится к лучшему, что в области исторической картины создали 1870-е годы.

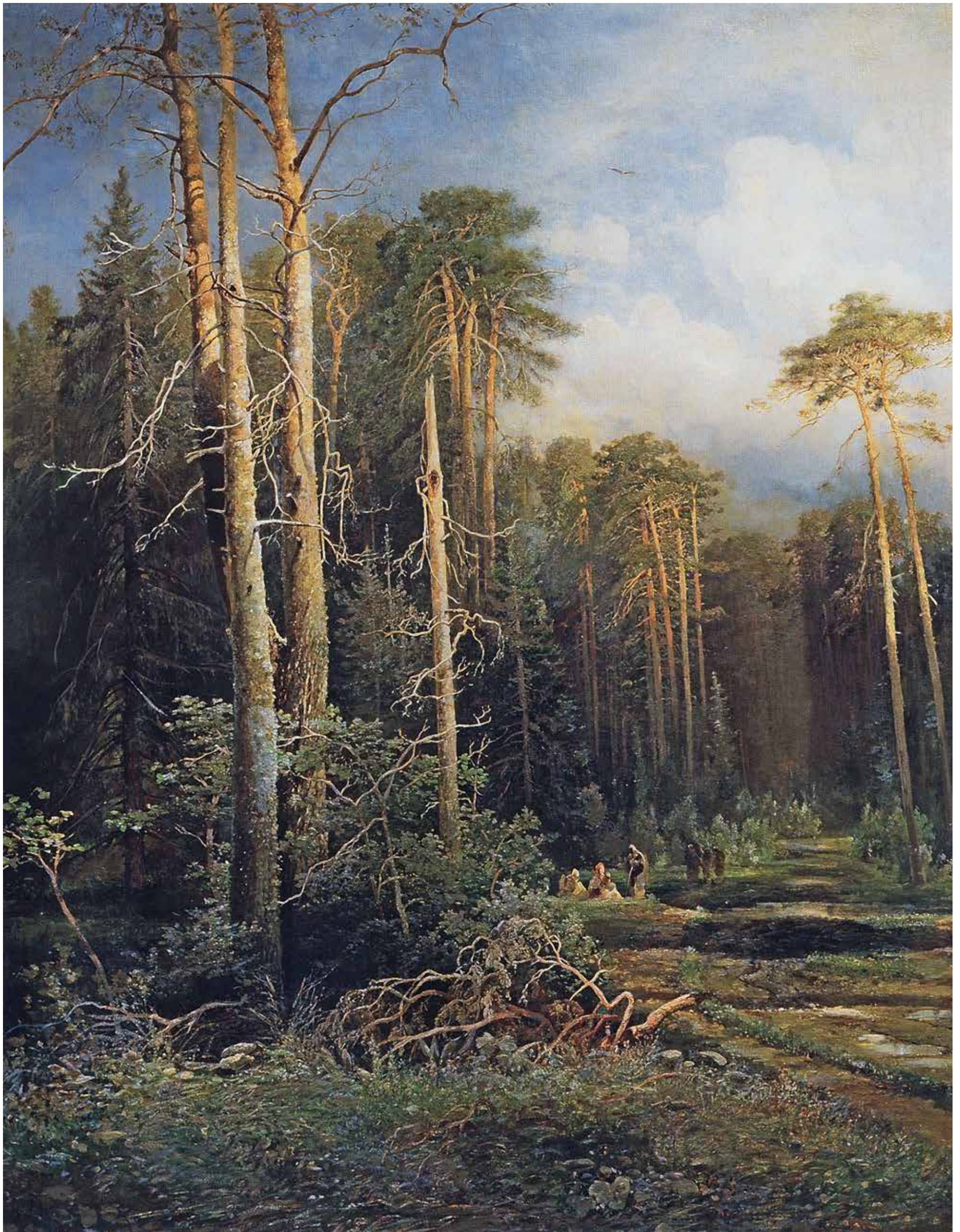
Сюжет картины подчёркнуто прост: один из многочисленных эпизодов партизанской войны. Герои картины – мужики и бабы. Они-то и конвоируют пленных и становятся главным действующим лицом. Сюжет картины, по существу, героический, однако в ней нет никакого внешнего героизма. Ничего напоминающего декларативную героику урапатриотических картин, показанных на выставках предшественниками Прянишникова. Всё просто, по-будничному деловито, по-крестьянски неторопливо.



89. **Оправданная**  
В.Е. Маковский  
Холст, масло. 79×105. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

90. **Семейное дело у мирового судьи**  
В.Е. Маковский  
Холст, масло. 33,9×49. 1884 г.  
Государственная Третьяковская галерея

91. **Шутники. Гостиный двор в Москве**  
И.М. Прянишников  
Холст, масло. 63×87. 1865 г.  
Государственная Третьяковская галерея



Прянишников – жанрист по призванию. И здесь сохраняет он верность принципам бытовой живописи. В поведении и внешнем виде своих героев он подчёркивает будничность и стремится к передаче правды жизни безо всяких прикрас. Крестьяне ведут себя естественно, привычно. Их героизм, столь непривычный для батальной живописи, кажется органической частью самой природы каждого. Неуклюжие, тепло одетые бабы менее всего похожи на бравых воинов. Но они-то и есть храбрые воительницы. Те же, кого они конвоируют, в прошлом действительно мужественные солдаты, теперь – обмотанные тряпками, почти что по-бабьи жалкие создания. В таком контрасте есть что-то противоестественное. Он мог бы стать комическим, если бы не был столь трагичен. Эта умная и действительно историческая картина Прянишникова оказалась почти единственной в начале 1870-х годов.

А.К. Саврасов (1830–1897), в течение ряда лет руководивший пейзажным классом МУЖВ, не может быть отнесён к историческим живописцам. Он долго искал себя. После увлечения английскими пейзажами и швейцарскими Альпами, в 1864 году Саврасов



93. **В 1812 году**  
И.М. Прянишников  
Холст, масло. 67×102. 1873 г.  
Государственная Третьяковская галерея

92. **Дорога в лесу**  
А.К. Саврасов  
Холст, масло. 138×109. 1871 г.  
Государственный Русский музей

94. **Спасов день на Севере**  
И.М. Прянишников  
Холст, масло. 130×215. 1887 г.  
Государственная Третьяковская галерея





1871  
- Михайлов  
А. С. Шишкин

перенёс длительную болезнь, надолго прервавшую его педагогическую деятельность. Пейзажный класс почти пустует, и администрация училища в связи с этим лишает Саврасова казённой квартиры. Художник берёт длительный отпуск и в конце 1870 года уезжает в Ярославль. Следующий 1871 год станет для Саврасова особенно плодотворным. Художником будут написаны такие картины, как «Дорога в лесу» (илл. 92), «Закат над болотом» (илл. 97), «Осень» (илл. 96) и, наконец, «Грачи прилетели» (илл. 95).

«Увлечённость идеей – характерная черта национального сознания, наблюдаемая во многих культурных начинаниях или творческих порывах. Она способна породить невнимание к частностям, пренебрежение повседневным и тяжёлым трудом ради её осуществления, но она же нередко приводит к неожиданным и ярким творческим результатам»<sup>7</sup>. И если бы Саврасов, с чьим именем связывают переломный момент в развитии русского реалистического пейзажа, не написал больше ничего, кроме своего самого известного произведения «Грачи прилетели», его имя осталось бы навеки в истории русской живописи – насколько ярко, точно и вдохновенно воплотилась в нём вся неразгаданная тайна русской природы.



95.  
**Грачи прилетели**  
А.К. Саврасов  
Холст, масло. 62×48,5. 1871 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>7</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 196.

96.  
**Осень**  
А.К. Саврасов  
Холст, масло. 39×53. 1871 г.  
Государственная Третьяковская галерея

97.  
**Закат над болотом**  
А.К. Саврасов  
Холст, масло. 88×139,5. 1871 г.  
Государственный Русский музей





# ИСТОРИКО-БЫТОВАЯ ЖИВОПИСЬ



В конце декабря 1861 года на очередной экзамен в Академии Шварц подготовил картон «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе» (илл. 98). Уже сам сюжет был смелым, непривычным для исторической живописи. При этом автор не мог опираться на приёмы построения картины, культивируемые в Академии. Много приходилось открывать заново. Не годились столь излюбленные в классицизме полуобнажённые фигуры в красивых драпировках, не годились патетические позы и жесты.

Неприемлема была эмоциональная перенасыщенность мятущихся, динамичных героев романтической картины. Сдержанность позы, жестов, их психологическая выразительность – вот то новое, что пытался использовать Шварц для характеристики своих героев. При этом лицо и руки обретали особое значение.

В произведении Шварца ещё заметен явный крен в сторону обличительства, столь популярного в России. Очевидная критическая направленность творчества молодого художника, несомненно, находится в прочной связи с теми идеями, которые носились в воздухе. В годы брожения умов, когда все слои общества были настроены весьма критически, настоящее подвергалось беспощадной переоценке, а вместе с ним и прошлое. Особенно пристрастного внимания критики удостоился, по вполне понятным причинам, наиболее масштабно и национально мыслящий царь – Иван IV Грозный.

С горячностью, как о близкой современности, спорят историки-профессионалы об оценке личности и правления Ивана IV. Широкие читательские круги с пристальным вниманием следят за перипетиями этого спора. Признание важных исторических заслуг Грозного либо умаление их, доходящее до огульного отрицания

**Автопортрет в образе боярина**  
В.Г. Шварц  
Бумага, карандаш. 22,7×16  
1867 г.

98. **Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе**  
В.Г. Шварц  
Холст, масло. 71×89. 1864 г.  
Государственная Третьяковская галерея

какого бы то ни было разумного начала в деятельности царя, – вот крайние точки зрения в этом споре. Первая со всей очевидностью выражена С.М. Соловьёвым, последняя – Н.И. Костомаровым.

В нетерпимости разных точек зрения слышны отзвуки политических страстей, раздиравших русское общество 1860-х годов. «Настроения времени» заставили Шварца интересоваться личностью Грозного и во многом обусловили её трактовку. К чести Шварца нужно сказать, что он не остановился на одном лишь обли-

чении «деспота-царя», столь модном в те годы. Шварц стремился показать психологическое состояние Грозного царя в морально сложной ситуации. От этого картон «Иван Грозный» приобрел некоторые черты подлинного историзма.

Психологически напряжённый и исторически характерный тип главного героя, показанного в типичной обстановке его времени, в сочетании с достоверностью деталей (одежд, утвари, интерьера) давал основание утверждать, что в русском искусстве пробуждалась реалистическая историческая живопись, что в ней возрождался критический реализм. Стасов позднее писал об этом: «...как от “Свежего кавалера” Федотова пошла наша бытовая живопись, так от “Ивана Грозного” Шварца пошла наша настоящая историческая живопись»<sup>1</sup>. В самом деле, от картона Шварца тянется прямой путь к тем произведениям исторической живописи, в которых история раскрывается через психологическую драму отдельной выдающейся личности, не всегда, впрочем, соответствуя реальной истории. В 1860-е годы это картина самого Шварца «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (илл. 99), В.И. Якоби «9-е термидора» (1864), К.Д. Флавицкого «Княжна Тараканова» (илл. 100) и некоторые другие.

Флавицкий, в юности последовательный почитатель Брюллова, в картине (как некогда в «Христианских мучениках в Колизее») сохранил верность традициям романтического искусства. Это относится к довольно поверхностному, скорее эмоциональному, чем исследовательскому, подходу к историческим фактам, ибо в действительности княжна Тараканова не погибла в наводнении, а умерла задолго

до него. Кроме того, в трактовке сюжета, когда всё построено на показе гибели прекрасного, в расцвете красоты и здоровья молодого существа – жертвы бессмысленной, безжалостной стихии, видны традиции романтического искусства поклонника и последователя автора «Последнего дня Помпеи». Конфликт героя и среды, сама гибель княжны показаны Флавицким с той несколько нарочитой выразительностью, которая напоминает излюбленные приёмы художников-романтиков. Сцена наводнения, тюремная камера, её убранство, нарядное платье княжны; наконец, мелкие детали быта: стол, кружка, кусок хлеба, тулуп на убогой постели и т. п. – всё написано тщательно, так материально, как любили это делать жанристы 1860-х годов, но как никогда не сделали бы «чистые» романтики.



99. Патриарх Никон в Новом Иерусалиме  
В.Г. Шварц  
Холст, масло. 21 × 16. 1867 г.  
Государственная Третьяковская галерея

100. Княжна Тараканова  
К.Д. Флавицкий  
Холст, масло. 245 × 187,5. 1864 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Вестник изящных искусств.  
1884. Вып. 1. С. 52.







101.  
**Сцена из домашней жизни русских царей. Игра в шахматы**  
 В.Г. Шварц  
 Холст, масло. 26,5×33. 1865 г.  
 Государственный Русский музей

102.  
**Вешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича**  
 В.Г. Шварц  
 Холст, масло. 57×79. 1868 г.  
 Государственная Третьяковская галерея

Как большинство его современников, Флавицкий отказался от декоративной праздничности брюлловского колорита. Цвет в картине художник стремился сделать как можно более естественным, по-будничному достоверным. Поэтому эффектный в своей колористической основе контраст тёмно-малинового бархатного, с белой муаровой отделкой, платья княжны и интерьера камеры, тускло-серого, землистого цвета, несколько приглушён. В сыром полумраке тюрьмы все цвета гаснут; на все предметы и на лицо героини ложатся серо-зелёные тени. Сцена наводнения и гибели княжны, благодаря всему этому, кажется почти реальной, а полуобморочная поза её – не столь уж театральной.

Успех картины был огромным. Она удивительно пришлась ко времени, а заключённый в ней своего рода компромисс между реализмом и романтизмом помог тому, что Флавицкого признали и «реалисты и эстетика», по замечанию того же Крамского. В меру традиционная и умеренно новаторская картина всем

понравилась. Её приветствовал Стасов, трибун реалистического лагеря; в противоположном стане, в Академии художеств, Флавицкому присудили высшую награду – звание профессора. Однако больше художник ничего уже не написал, неожиданная смерть остановила все его планы.

Обличительное направление, столь характерное для искусства 1860-х годов, наиболее ярко проявилось в жанровой живописи. Господство бытовой живописи сказалось также на судьбах исторического жанра и в творчестве Флавицкого, и в том, что почти все художники – по призванию исторические живописцы или даже баталисты (например, В.В. Верещагин) – в 1860-е годы работали как жанристы.



Но, может быть, ярче всего эта своеобразная художественная диктатура проявилась в том, что в 1860-е годы возник новый вид исторической картины – дитя исторической живописи и бытового жанра – историко-бытовая живопись. Её история также связана с именем В.Г. Шварца. В юности он, как и все шестидесятники, увлекался чисто жанровыми композициями и почти одновременно с картоном «Иван Грозный» сделал множество рисунков на сюжеты из современной жизни. Позднее от них Шварц перешёл к воспроизведению будничной жизни людей далёкого прошлого. Так он и стал родоначальником в России историко-бытовой живописи. Новая разновидность исторической живописи во многом противоположна прежней: было отвергнуто обязательное героическое содержание, изменились и сами герои картин. Вместо известных выдающихся деятелей – обычные люди (бояре, воины, боярышни, крестьяне и т. п.). Если же иногда и появлялось изображение царя («Сцена из домашней жизни русских царей» Шварца, илл. 101), то и он был показан в домашней обстановке, занятым будничным делом – игрой в шахматы. Быт прошлого во всём его неповторимом своеобразии – вот главный сюжет произведений подобного рода.

Шварц почти не интересовался XVIII веком. Допетровская Русь, точнее Русь XVII века, – вот время, в которое вжился художник. Здесь он чувствовал себя свободно, легко, отменно зная весь уклад жизни, обычаи, утварь и костюмы людей. Всё это носило ярко выраженный национальный характер, в такой его первоизданной цельности. В колорите прошлого сумел Шварц разглядеть непреходящие ценности, исконно русское, национальное своеобразие. Оно и составляет содержание лучших из его историко-бытовых картин – «Русский посол при дворе римского императора» (илл. 103), «Вешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича» (илл. 102) и другие, но все они в плане раскрытия тайн русской истории весьма поверхностны.

Таким образом, вместе с историко-бытовой картиной в русскую историческую живопись вошли новые эстетические ценности, она приобрела ярко выраженный национальный колорит. В этом смысле Шварц – человек своего времени, так как преимущественный интерес к своему самобытному, а вместе с ним и утверждение национального понимания прекрасного есть характернейшая черта всей русской культуры второй половины XIX века – литературы, музыки, живописи.

Лучшая из историко-бытовых картин Шварца – «Вешний царский поезд на богомолье» – лирическая, немного грустная, пробуждающая в душе зрителя какое-то щемящее чувство. Опять всё то же обличительство. Противопоставление роскоши царского двора нищете деревеньки (тут даже соломенные крыши кое-где пообобрали на корм скоту), хотя социальный контраст, столь любимый в живописи 1860-х годов, дан у Шварца несколько приглушённо и не сразу бросается в глаза: фигуры крестьян невелики по размерам и как бы «погашены» в цвете.

«Вешний царский поезд» Шварца по сюжету – картина историческая, точнее – историко-бытовая. Вместе с тем в ней многое зависит от пейзажа, он в такой большой степени определяет содержание, что картину можно назвать и пейзажем, а лучше – «историческим пейзажем» (термин А.Г. Верещагиной).

Стирание резких границ между жанрами, своего рода слияние их, как и возникновение на стыке старых жанров новых разновидностей (историко-бытовой живописи и исторического пейзажа), – явление, типичное для реалистического искусства того времени, что отчётливо проявилось именно в 1860-е годы. Тогда же обозначились и симптомы изменения самого понятия «историчность». Его стали трактовать более широко, применительно к настоящему. Крамской ещё в конце 1850-х годов писал, что задача исторического художника – «угадать исторический момент в теперешней жизни людей»<sup>2</sup>. Показательно, что к такому историзму стремились и сами жанристы (Перов, Неврев и др.). Такова, например, картина

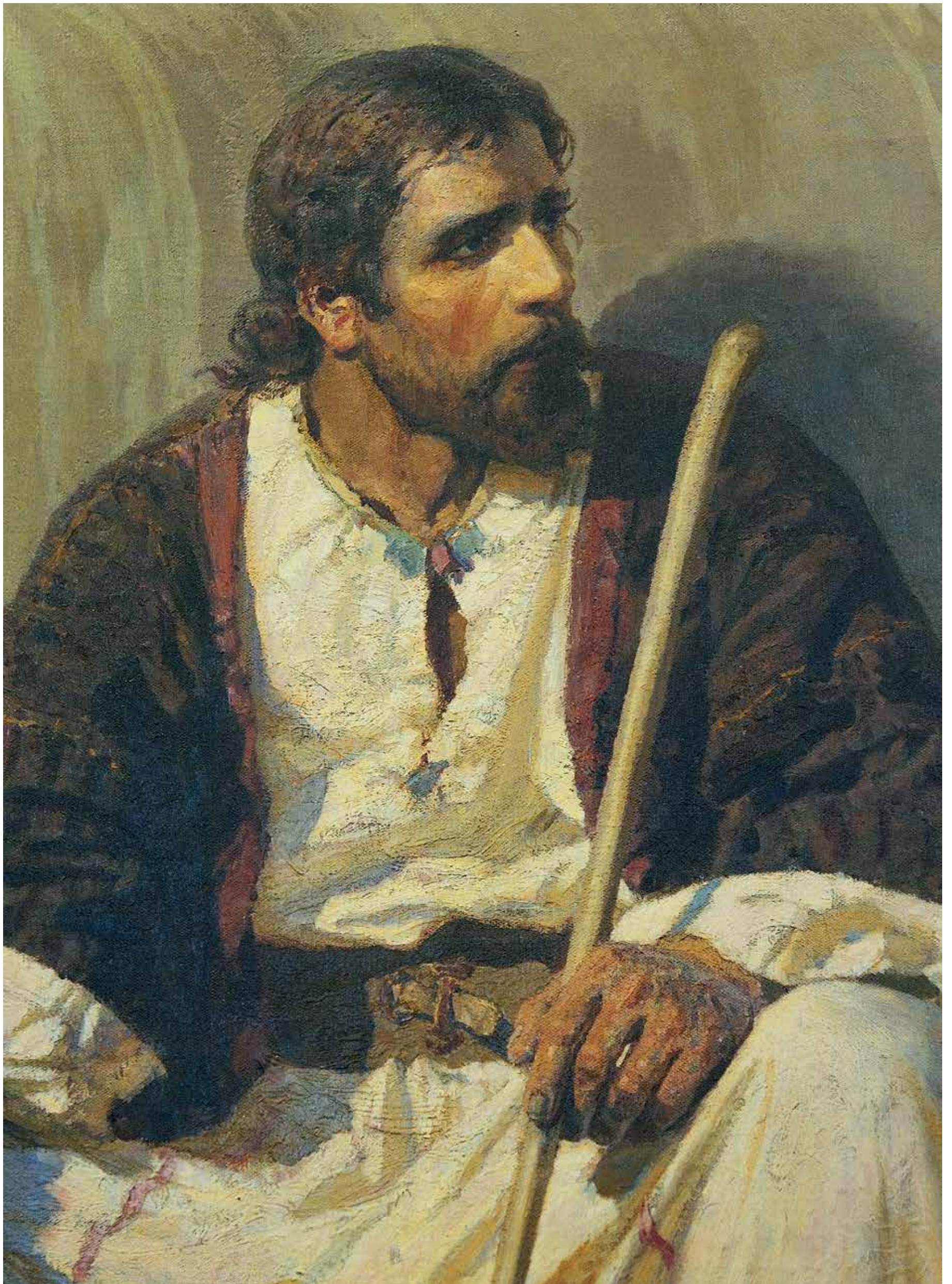


103.  
**Русский посол при дворе римского императора**  
В.Г. Шварц  
Холст, масло. 21,6×15,6. 1866 г.  
Государственная Третьяковская галерея



104.  
**Плач Ярославны**  
В.Г. Шварц  
Бумага, карандаш. 1866 г.  
Государственный Русский музей

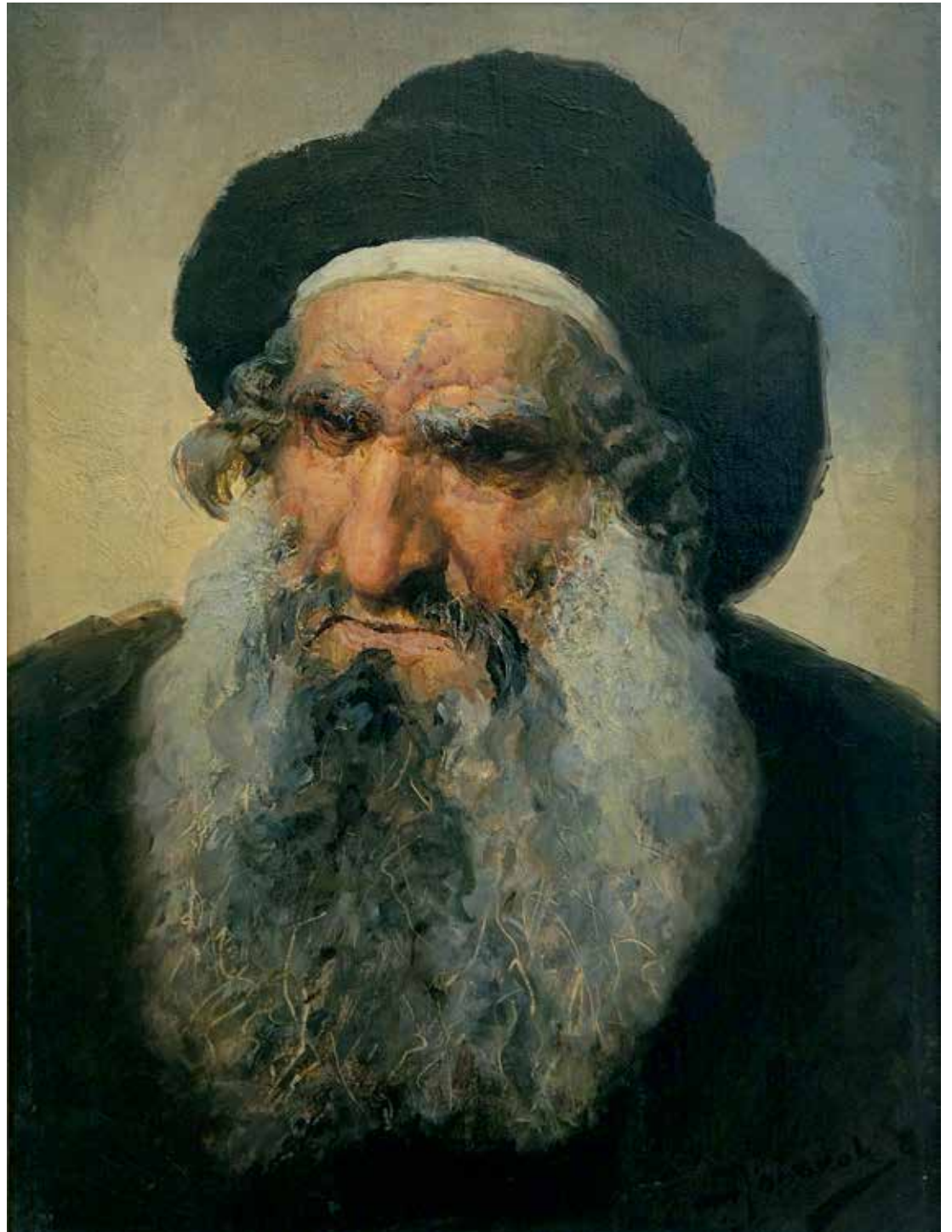
<sup>2</sup> Крамской И.Н. Письма, статьи. Т. 2. С. 273.



Неврева «Торг»; казалось бы, чисто жанровая по сюжету (продажа крепостной в доме помещика), она содержит и несомненное историческое обобщение и отражает целый период в истории страны. «Посмотришь единую секунду на эту картину, – писал Стасов, – и русская история теснится тебе в душу; долгие столетия и бесчисленные поколения, замученные, не отомщённые и изруганные, проносятся перед воображением»<sup>3</sup>.

По традиции, идущей издавна, все произведения на евангельские сюжеты также относились к исторической живописи. Тем более что, пока волна позитивизма не захлестнула всё просвещённое общество в общеевропейском масштабе, люди, даже воспринимая Священную историю рационалистически, видели в евангельском сказании о Христе факты реальной земной жизни Спасителя как личности исторической. Оттого некоторые из живописцев пытались воспроизвести эпизоды из жизни Христа в строгом соответствии с тем, что требовалось в их время от собственно исторической картины. Поэтому В.Д. Поленов, например, в картине «Христос и грешница» (илл. 105) стремился к максимальной этнографической, даже археологической точности и специально ездил в Палестину собирать материал. Неповторимое национальное своеобразие древней страны раскрывалось в специфическом характере её архитектуры, в красках пейзажа, в костюмах, в манере вести себя, в самом типаже героев картины. Достоверность времени и места действия вносит в неё историческую убедительность.

В этой картине евангельская история даёт сюжетную канву, а содержание составляют сложные этические проблемы. Сам же Христос при этом показан как воплощение высочайшей нравственной цельности, моральной стойкости, бесконечной любви к людям. Самопожертвование и верность, преданность своей идее до конца – таковы Его черты. Он становится как бы олицетворением нравственных проблем, которые вставали перед русской интеллигенцией второй половины XIX века.



**Тивериадский еврей**  
В.Д. Поленов  
Холст, масло. 44×33. 1882 г.  
Государственный Русский музей

<sup>3</sup> Стасов В.В. Избранные сочинения.  
Т. 1. М.-Л., 1952. С. 492–493.





105.  
**Христос и грешница**  
В. Д. Поленов  
Холст, масло. 325×611. 1888 г.  
Государственный Русский музей





ВАСИЛИЙ  
ИВАНОВИЧ  
СУРИКОВ

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА



# ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ



1848 год. По Европе прокатился смерч социальных революций. А в городе Красноярске в казачьей семье 12 (24) января родился Василий Суриков. Детские и юношеские годы художник провёл на родине, и поэтому «впечатления от сибирской действительности стали впоследствии одним из важнейших источников творческого воображения художника»<sup>1</sup>.

Казалось, что в Сибири время остановилось. На каждом шагу мальчика окружала «живая старина». Рождённый в сильной своими традициями казацкой семье, первые сведения о русской истории мальчик почерпнул от своих воинственных предков. Ермак – покоритель Сибири – для маленького Сурикова был таким же близким и понятным, как его родственники – казаки, пришедшие с Ермаком, которые основали Красноярск, участвовали в бунте против воевод. О боярыне Морозовой Суриков в детстве слышал от своей тетки – О.М. Дурандиной ещё по изустным преданиям!

Неудивительно, что Суриков с детских лет привык воспринимать исторические события не сквозь призму литературных описаний, а как события подлинные, даже личные, связанные с преданиями рода и передаваемые в рассказах и воспоминаниях. Уже здесь проявляется «суриковское кредо»: отношение к историческому прошлому России как к воспоминанию.

Музей-усадьба В.И. Сурикова  
Красноярск

<sup>1</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е гг. М., 1963. С. 9.



**Деревенская божница**

В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 23×33. 1880-е гг.  
Государственная Третьяковская галерея

Родовой дом Суриковых в Красноярске тоже напоминал об истории (илл. 106). «Громадные подвалы были полны вооружением разных эпох – саблями, шпагами, ятаганами, ружьями, мушкетонами и пистолетами, касками, киверами и погонами, мундирами разных форм – блестящим наследием воинственных предков»<sup>2</sup>. В подвалах грудями лежали старинные книги, «толстые и тяжёлые, переплетённые в крепкие кожаные переплеты»<sup>3</sup>. За домом Суриковых возвышалась Часовенная гора – это так называемый Караульный бугор; с него ещё во времена детства художника казаки, несшие сторожевую службу, наблюдали за врагом и в случае опасности зажигали сигнальный костер<sup>4</sup>, дым которого был виден на десятки верст – совсем как во времена Дмитрия Донского или Ивана Грозного! А в одной из стычек качинские татары ещё стрелой выбили глаз прадеду Сурикова – Петру Петровичу. На севере Сибирского края, куда впоследствии Суриков ездил писать этюды для «Ермака», он с природы зарисовал остяков с их собственными луками и стрелами, которыми они продолжали пользоваться как основными орудиями охоты – и это в 90-х годах XIX века! Даже сам будущий художник в детстве охотился ещё с кремнёвым ружьем.

«В отзывах Сурикова о природе Сибири с её суровой красотой и размахом чувствуется глубокая любовь и восхищение. Рассказывая о сибирской природе своим биографам, Суриков меткими определениями подчёркивал её красочное своеобразие – горы целиком из драгоценных камней – порфир, яшма, глинистые розово-красные холмы, бескрайние синие дали... И во всём – ширь, размах»<sup>5</sup>.

Как верно заметил Суриков, в Сибири на всё особая мера: расстояние в сотню верст – нипочём.

В низовьях Енисей достигает ширины в десять километров, а стиснутый горами, он стремительно мчит свои воды. «Енисей чистый, холодный, быстрый. Бросишь в воду полено, а его Бог весть уже куда унесло», – рассказывал Суриков. Край суровой, дикой, могучей природы требовал от человека больших усилий, отваги и мужества.

Суриков говорил: «Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства; она же дала мне дух, и силу, и здоровье».

<sup>2</sup> Тепин Я. Суриков // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 26.

<sup>3</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. Из встреч с ним и бесед // Наша старина. 1917. Вып. 2. С. 60.

<sup>4</sup> См.: Тепин Я. Суриков. С. 25.

<sup>5</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 9.

В XVI веке, после похода Ермака, начинается освоение Сибири русскими поселенцами, число которых растет в XVII–XVIII веках. В Сибирь едут самые сильные, волевые люди, готовые разделить участь тревожной казачьей жизни, освоить и окультурить дикие, невозделанные земли, жить в условиях сурового сибирского климата. Среди добровольно переселяющихся в Сибирь были и торговые люди, дерзнувшие в погоне за высокой прибылью отправиться в дикий, но богатый край. Тяжёлые условия борьбы с природой Сибири и с опасностями приучали сибиряков жить в постоянном напряжении, воспитывали мужество и волю. «Вот, – говорил Василий Иванович, – борьба человека с природой, борьба за жизнь, жестокая борьба. Здесь выковываются стойкие сибирские характеры».

Одна за другой стали строиться казаками и служилыми людьми первые русские крепости – остроги и городки: Тюмень (1586), Тобольск (1587), Пельым (1593), Берёзов (1593), Сургут (1594), Монгозея (1601), Томск (1604), а затем, по мере продвижения на Енисей, – Енисейск (1618) и Красноярск (1628).

Нелегко приходилось русским поселенцам в Сибири. Группы хищных кочевников нападали на городки и остроги, забирали скот, вытапывали пашни, угоняли земледельцев и их семьи в горы. Красноярский острог был в числе передовых постов для борьбы с набегами кочевников. История Красноярска в этом отношении довольно типична. В 1628 году этот острог был построен и назван Красным Яром по красному цвету мергеля, составляющего толщу левого высокого берега реки Качи, ниже Красноярска.

Служба сибирских казаков была в те времена нелёгкой: охраняя линию укреплений от набегов кочевников, казаки в то же время должны были сопровождать торговые караваны, обрабатывать казённые пашни, сплавлять лес, запасать корма, отбывали почтовую гоньбу, назначались на работу по сооружению и ремонту крепостей и т. д. При этом казачье содержание было скудное, денежное жалованье доходило неаккуратно. «Обмундирование, снаряжение и вооружение красноярские казаки должны были иметь своё, и всё это крайне неудовлетворительно»<sup>6</sup>.

История красноярских казаков, к которым принадлежал род Суриковых, наглядно показывает, как в условиях освоения Сибири к трудностям



Музей-усадьба В.И. Сурикова  
Красноярск



106.  
Дом Суриковых в Красноярске  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш. 1890 г.  
Красноярский художественный музей  
им. В.И. Сурикова



Родильный рушник,  
вышитый матерью художника

Мама Василия Сурикова Прасковья Фёдоровна не знала грамоты, но при этом была искусной мастерицей: вышивала гладью по собственным рисункам, создавала целые картины гарусными нитями и бисером, плела кружева. На этом рушнике Прасковья Сурикова вышила сюжет из басни И.А. Крылова «Ворона и лисица»

<sup>6</sup> Андриевич В. Сибирь в XIX столетии. Ч. II. СПб., 1889. С. 161, 168–170. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 10.



**Плоты на Енисее**

В.И. Суриков  
Акварель. 1862 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова



**Василий Суриков (справа) с матерью  
и братом Александром –  
перед отъездом на учёбу в Петербург**  
Фото. 1868 г.



**Александр Степанович Суриков, атаман  
Енисейского казачьего конного полка**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 1854 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

борьбы с природой добавилась тяжёлая, длительная и непрерывная борьба с набегами степных кочевников. А необъятные просторы Сибири, малочисленность и рассредоточенность населённых пунктов, обилие кочевых племён, то враждующих между собой, то объединяющихся для нападения на русские поселения, – делали эту борьбу затяжной и обуславливали продолжение её в Сибири в XVII – начале XVIII века, то есть в то время, когда в центральных областях России она давно уже стала историческим прошлым.

Даже в середине XIX века жизнь в Сибири отличалась глубоким своеобразием. Сибирь, отделённая от европейской части России необъятными степями и тундрой, хребтами высоких гор и таёжными лесами, отстоящая от центральной части страны на несколько тысяч километров, лишённая в то время железной дороги, была в значительной степени изолирована и сохранила некоторые особенности, которые давно исчезли в европейской части России.

Своеобразие этих условий жизни русского населения в Сибири сказывалось, разумеется, и на складе характера сибиряков, в особенности сибирского казачества. «Окружённые враждебными племенами, мужественные завоеватели долго после покорения Сибири не переставали ожидать бед и держались крепкою кучкою. Это положение, тянувшееся более трехсот лет, неизбежно выработало среди них прочную физическую и духовную связь, военную выправку и предупредительность, внешнюю замкнутость и многочисленные охранительные обычаи. Напряжённая оборонительная атмосфера среди притаившихся врагов воспитала у казаков подозрительность, настороженность и крепость родовых и полковых традиций. В их характерах резко обозначается настойчивость и непокорность, готовность к самозащите. И поэтому казаки так же охотно поднимаются на мятежные зовы, как и на завоевание вольных земель. То разиновщина, то пугачёвщина волнами прокатываются по Сибири и бурвят беспокойный казачий дух»<sup>7</sup>. Суриков видел в казаках прежде всего свободолюбие и бунтарский дух. Сибиряки были для Сурикова какими-то особыми людьми. «В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый», – говорил он Волошину<sup>8</sup>.

«С давних пор Сибирь, ввиду её отдалённости и суровости её природы, являлась местом ссылки, куда отправляли на каторгу и на поселение осуждённых, в том числе и политических. В Сибирь ссылали стрельцов, уцелевших от страшных казней, раскольников, участников движений Разина и Пугачёва, декабристов»<sup>9</sup>.

«Сибирь под Енисеем, – говорил сам Василий Иванович, – страна, полная большой и своеобразной красоты. На сотни верст – девственный бор тайги с её диким зверьем. Таинственные тропинки вьются тайгой десятками вёрст и вдруг приводят куда-нибудь в болотную трясиину или же уходят в дебри скалистых гор. Изредка попадает несущийся с гор бурный поток, а ближе к Енисею, то по одному берегу, а то и по обоим, – убегающие в синюю даль богатые поемные луга с пасущимися табунами. И всё это прорезывал широкий исторический сибирский тракт с его богатыми селами и бурливой то торговой, то разбойничьей жизнью...

<sup>7</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 10.

<sup>8</sup> Волошин М. Суриков // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 42. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 10.

<sup>9</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 11.



В такой обстановке сибиряк стал особым человеком – с богатой широкой натурой, с большим размахом во всём: и в труде, и в разгуле. В Сибири на всё своя особая мера: расстояние в сотню верст – нипочем, стройка – на сотни лет, из векового лиственного леса, широкая, просторная, прочная, чтобы нипочём были ни трескучие морозы, ни вьюга. И жилось в этих домах тоже вольно и широко. Богатства природы, торговый тракт, близость рудников и приисков с приносимым ими быстрым обогащением – всё это создавало и в обращении с деньгами широкий размах. Прибавьте сюда ещё вольное население, не знавшее крепостного права, да необходимость каждому охранять себя и в лесу, и в дороге от лютого зверя или лихого человека; припомните также, что Сибирь долго была вне всяких культурных влияний, и станет понятным, что здесь русский человек долго сохранял типичные свои черты, давно стершиеся с него по сю сторону Урала»<sup>10</sup>.

«Суриков происходил из рода, в обычаях, традициях и преданиях которого старина держалась особенно крепко. Суриков придавал этому большое значение, в беседах и письмах настаивал на важности своего казачьего происхождения»<sup>11</sup>, а в самом Сурикове жили представления о лихом казачестве XVI–XVII веков, «его независимости, бунтарском духе, отчаянных походах, народном самоуправлении в форме казачьих "кругов"»<sup>12</sup>. Всё то, что отразилось «в русском былинном эпосе и в народных песнях, на протяжении столетий воспевавших народных богатырей Илью Муромца, Ермака, Разина, Пугачёва. «Богатырь-казак есть опозитизированное народное представление о волюшке, это мечта бедного крестьянина о том, чего у него нет; это дума народная, никогда не покидавшая его, о другой, более счастливой доле. Земля и воля и вера в торжество Правды Божией – вот идеал того благополучия, о котором он никогда не переставал мечтать и без которого он исчез, растворившись на перепутьях мировой истории, перестав быть историческим народом»»<sup>13</sup>.

Такое представление о роли казачества в истории России было по-своему выражено Гоголем в «Тарасе Бульбе», потомком донских казачьих атаманов историком Д.И. Иловайским, оно проявилось и в сказаниях о «Разине» и «Ермаке» Сурикова. «В героических, вольнолюбивых традициях казачества Суриков видел для себя родовые заветы, которым он сознательно хотел следовать в своей жизни и в своём творчестве»<sup>14</sup>.

«В письме к родным Суриков сообщает: «Пишу «Ермака». Читал я историю о донских казаках. Мы, сибирские казаки, приходим от них; потом уральские и гребенские. Читайте, а душа так и радуется, что мы с тобою роду хорошего...»»<sup>15</sup>.

«Интересным документом, выявляющим отношение Сурикова к своему казачьему происхождению и показывающим, что именно он считал важным при этом подчеркнуть, служит письмо художника в редакцию «Журнала для всех». Суриков пишет, что считает необходимым исправить при жизни одну ошибку: «Меня почему-то считают потомком ссыльных стрельцов. Хотя это и очень романтично, но правды нет. Я происхожу из казаков. Послужными списками моих предков, имеющимися у меня, я сведения о них дошёл до 1765 года.

#### Портрет дяди художника Марка Васильевича

В.И. Суриков  
Акварель. 1860-е гг.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

#### Комнаты в доме Суриковых

В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 1890–1891 гг.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

<sup>10</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 63.

Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 11.

<sup>11</sup> Там же. С. 12.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. Цит. письмо от апреля 1893 г. (Суриков В.И. Письма. М.-Л., 1948. С. 97).



Александр Степанович Суриков,  
атаман Енисейского казачьего  
конного полка  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель  
1854 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

И потому лет 20 тому назад, когда кое-где написали о моём стрелецком происхождении, я не мог этого опровергнуть. Но вот два года назад в “Журнале министерства народного просвещения” появилась статья Оглоблина (май 1901 г.) “Красноярский бунт 1695 г.”. В ней я нашёл, что казаки Илья и Пётр Суриковы участвовали в бунте против воеводы, а Пётр – даже и раньше в таких же бунтах. От этого Петра мы и ведём свой род. Они были старожилы красноярские времени царя Алексея Михайловича и, как все казаки того времени, были донцы, зашедшие с Ермаком в Сибирь. Об этом, когда я был мальчиком, говорили мне дед, отец и дяди мои. Но тогда я, конечно, не обращал на это внимания. А стрельцы, уцелевшие от страшных казней

1699 года, были потом уже Петром I разосланы по разным местам Сибири и России.

Предки мои со стороны матери – тоже казаки Торгошины, а Торгошин Василий также был в бунте 1695 года. Бабушка моя с отцовской стороны – казачка Черкасова. Как видите, со всех сторон я – природный казак. Итак, моё казачество более чем 200-летнее. И только в конце 60-х годов Енисейский казачий полк был расформирован, и все мы были обращены в гражданское ведомство”»<sup>16</sup>.

В одном из писем 1884 года к брату Суриков просил его узнать у матери, «не знает ли она о наших предках? как звали нашего прадеда, и все ли они были сотники и есаулы? Как нам доводился атаман Александр Степанович? Давно ли дом построен? Расспроси поглубже, повнимательнее, мне ужасно охота знать, да и тебе, я думаю, тоже». Затем Суриков просит брата составить схему родословной, поясняя, как это делается, и заключает: «Откуда род наш ведется. Может, какой-нибудь старик-казак знает. Сделай, не поленись, брат, расспроси постарательнее»<sup>17</sup>.

Такую выписку о родне Сурикова – атамане и дядьках – для него составил красноярец Спиридонов<sup>18</sup>. Суриков внёс поправку и написал эту родословную на обложке принадлежавшей ему Библии (хранится в семье художника).

В 1881 году в № 4 «Художественного журнала» была помещена статья о картине Сурикова «Утро стрелецкой казни», где также утверждалось о происхождении Сурикова от ссыльных стрельцов. Художник послал письмо с возражением редактору журнала Н.А. Александрову, которое было напечатано в следующем номере журнала.

Суриков вспоминал, что его «дед из простых казаков выдвинулся, богатырский атаман, а как человек был простой... Широкая натура. Заботился о казаках, очень любили его. После него Мазаровича назначили. Жестокий человек был. Насмерть засекал казаков. Он до 56 года царствовал. Марка Васильевича – дядю часто под арест сажал... Раз Мазарович на караул поехал. На него шинель накинули, избивали его. Это дядя мой устроил. Сказалась казацкая “кровь”<sup>19</sup>, написал Суриков портрет этого дяди, хорунжего»<sup>20</sup>. В своих родовых казацких традициях Суриков больше всего ценил смелость, независимость, дух свободолюбия, человеческое достоинство. Отвечая на письмо брата, обойдённого наградой, Суриков писал: «Насчёт отличий нам, брат, с тобой не везёт. Оттого что не умеем заискивать. Казаки мы с тобой благородные, – родовые, а не лакеи. Меня эта идея всегда укрепляет»<sup>21</sup>.

К моменту рождения Сурикова отец его, Иван Васильевич, перешёл на гражданскую службу и был губернским регистратором Красноярского земского суда. Мать Сурикова, Прасковья Фёдоровна Торгошина, была второй женой Ивана Васильевича, из старого казацкого рода Торгошиных, именем которых была названа целая станица недалеко от Красноярска<sup>22</sup>.

Нетронутым сохранился старинный быт в торгошинском доме родных художника со стороны матери. «Первое, что у меня в памяти осталось, – рассказывал он, – это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу. Мать моя из Торгошин была. А Торгошины были торговыми казаками – извоз держали, чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска, но торговлей не занимались. Жили по ту сторону Енисея – перед тайгой. Старики неделёные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощёный был. У нас тёсаными бревнами дворы мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые, и костюмы. И сёстры мои двоюродные – девушки совсем такие, как в былинах поётся про двенадцать сестёр. В девушках была красота особенная: древняя, русская»<sup>23</sup>. Торгошино, как отмечают биографы Сурикова, сыграв

<sup>16</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 12. Цит. письмо от декабря 1903 г. редактору «Журнала для всех» П.В. Голяховскому (Суриков В.И. Письма. С. 129–130).

<sup>17</sup> Суриков В.И. Письма. С. 74–75.

Письмо от июня 1884 г.

<sup>18</sup> См.: Там же. С. 96–97. Письма от 8 декабря 1892 г. и февраля 1893 г.

<sup>19</sup> Волошин М. Суриков. С. 43. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 13.

<sup>20</sup> Кеменов В.С.

Историческая живопись Сурикова. С. 13.

<sup>21</sup> Суриков В.И. Письма. С. 106.

Письмо от 7 ноября 1895 г. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 13.

<sup>22</sup> См.: Кеменов В.С.

Историческая живопись Сурикова. С. 13.

<sup>23</sup> Волошин М. Суриков. С. 46.



ло в жизни художника громадную роль. Оно пленило его своеобразием старинной обстановки<sup>24</sup>. У стариков Торгошиных было двенадцать дочерей и внучек, которые «как цветы цвели» в старом доме с переходами, с узорчатыми крыльцами и слюдяными окнами. Все места, где в детстве и юношестве жил Суриков – родовой дом в Красноярске, село Сухой Бuzим, дом тетки О.М. Дурандиной в Красноярске, село Торгошино, – хранили в архитектуре, предметах быта, одежде, типах и обычаях неизгладимые следы живой старины, прочно врезавшиеся в память художника.

«Детские годы Сурикова прошли в родовом доме в Красноярске. Старый дом Суриковых по Качинской улице остался в памяти мальчика в виде развалин, сгоревших затем во время пожара. Новый дом был построен в 1830 году дедом художника. Это типичный казацкий двухэтажный дом»<sup>25</sup>. Сейчас там Красноярский дом-музей В.И. Сурикова, сохраняющий и поныне тот вид, в котором его увековечил В.И. Суриков на своём этюде, а самое главное – хранит суриковский дух.

Первый этаж занимали Суриковы. Дом, в котором родился Суриков, доныне хранит неповторимый уют и ту, особую, атмосферу, в которой царил дух старины и патриархальности и которая напитала гения живописи своей жизненной энергией. Василий Иванович до конца дней своих стремился всей душой прильнуть к этому благодатному очагу.

«До шестилетнего возраста Суриков жил в этом доме вместе с родными, а в 1854 году отец его был переведён на службу в село Сухой Бuzим, расположенное в 60 километрах от Красноярска в живописной лесостепной полосе»<sup>26</sup>. В селе Сухой Бuzим, до которого от Красноярска надо было целый день ехать лошадьми, хорошо сохранилась старина. Во всех домах «старые лубки висели – самые лучшие, – вспоминает Суриков. – Окошки там ещё слюдяные, песни, что в городе не услышишь. И масленичные гулянья и христовлавы. У меня с тех пор прямо культ предков остался»<sup>27</sup>.

«Здесь мальчик рос на приволье среди природы, участвовал в смелых мальчишеских играх, проводил целые дни в лесу, на реке, в степи, ездил верхом на неосёдланных лошадях, охотился, накопил большой запас физических сил, ловкости и приобрёл горячую любовь к природе родного края. Но надо было начинать учиться, и, так как школы в Бузиме не было, родители послали мальчика в приходское училище Красноярска и поселили у крёстной матери – Ольги Матвеевны Дурандиной, жившей в старом деревянном доме на Больне-Качинской улице, где Суриков и прожил четыре года, навещая родных в Бузиме только во время летних каникул»<sup>28</sup>. Суриков зарисовал этот дом в рисунке «Красноярская улица» и использовал в архитектурном пейзаже «Боярыни Морозовой».

Как рассказывал сам Суриков, «рисовать он начал с самого детства. «Ещё, помню, совсем маленьким был, на стульях сафьяновых рисовал – пачкал... Мне шесть лет, помню, было – я Петра Великого с чёрной гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусничкой. В детстве я всё лошадок рисовал... Только ноги у меня не выходили... А у нас в Бузиме был работник Семён, простой мужик. Он меня научил ноги рисовать. Он их начал мне по суставам рисовать. Вижу, гнутся у его коней ноги. А у меня никак не выходило, это у него анатомия, значит»<sup>29</sup>. Интерес к живописи всё более рос. Суриков стал подолгу, целыми часами, рассматривать висевшее у них в доме изображение одной из религиозных композиций Шебуева из Казанского собора. Присматривался мальчик и к картинам в доме своей тетки О.М. Дурандиной, в том числе и написанным местным художником – Хозяиновым, приходившимся дядей Сурикову. Биограф Сурикова записал с его слов: «В уездном училище раза два в неделю бывали классы рисования по оригиналам. Здесь впервые Суриков познакомился с элементарной техникой и чрезвычайно обрадовался. Он не мог дождаться рассвета тех дней, когда в училище бывало рисование, карандаши и резинки заготавливались задолго вперёд. Рисование поглотило мальчика целиком, он целые дни возился с красками, рисовал с гравюр и с природы беспрестанно. Учитель рисования Н.В. Гребнёв не мог нахвалиться его способностями, пророчил славную будущность и развивал в нём желание попасть в Академию»<sup>30</sup>.



#### Ангел

Ангел молитвы Тимофея Неффа

Т.А. Неффа

Холст, масло. 162×132. 1830-е гг.

Музей изобразительных искусств им. Шалвы Амиранашвили

<sup>24</sup> См.: Там же. С. 47.

<sup>25</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 13.

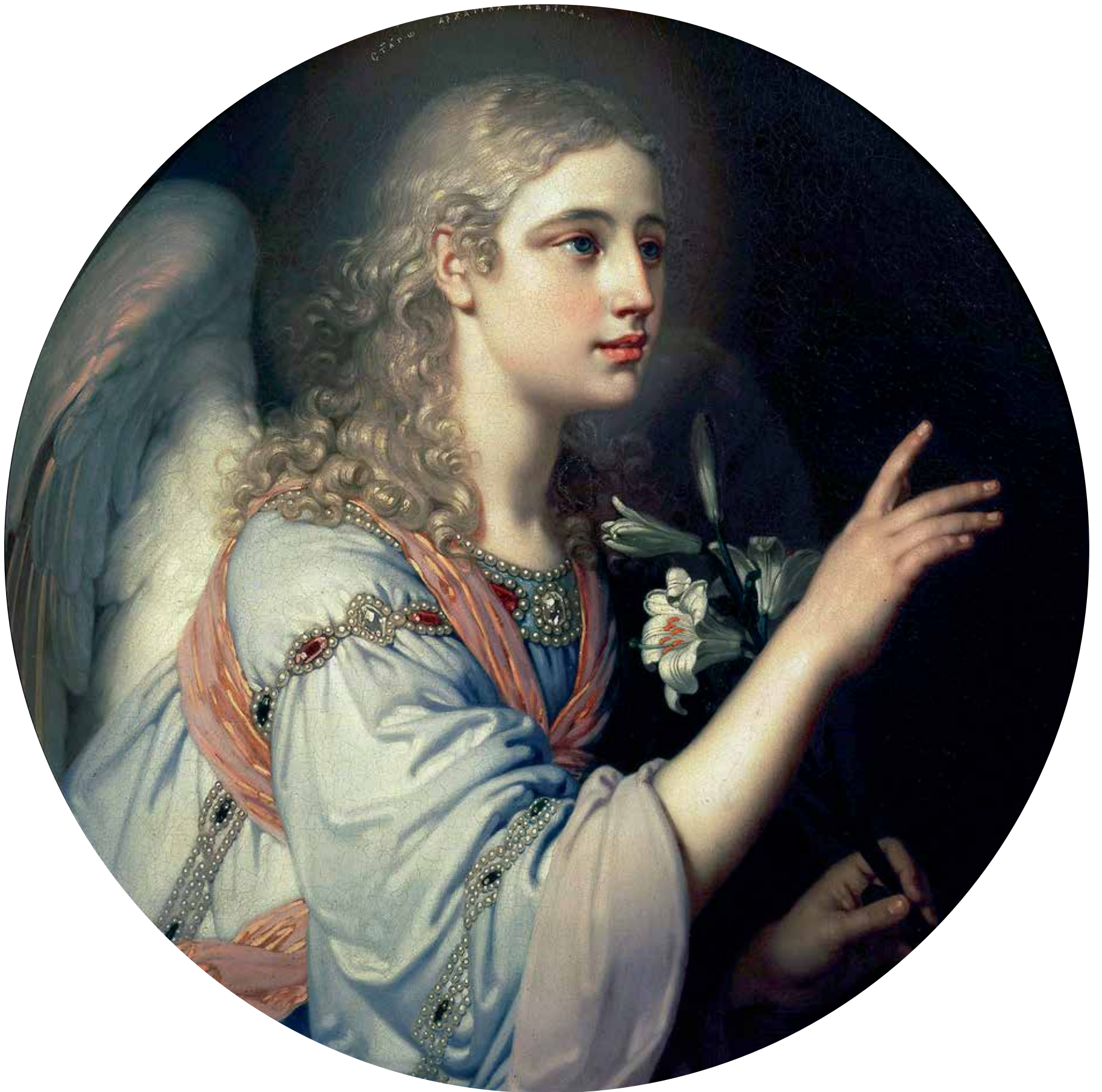
<sup>26</sup> Там же.

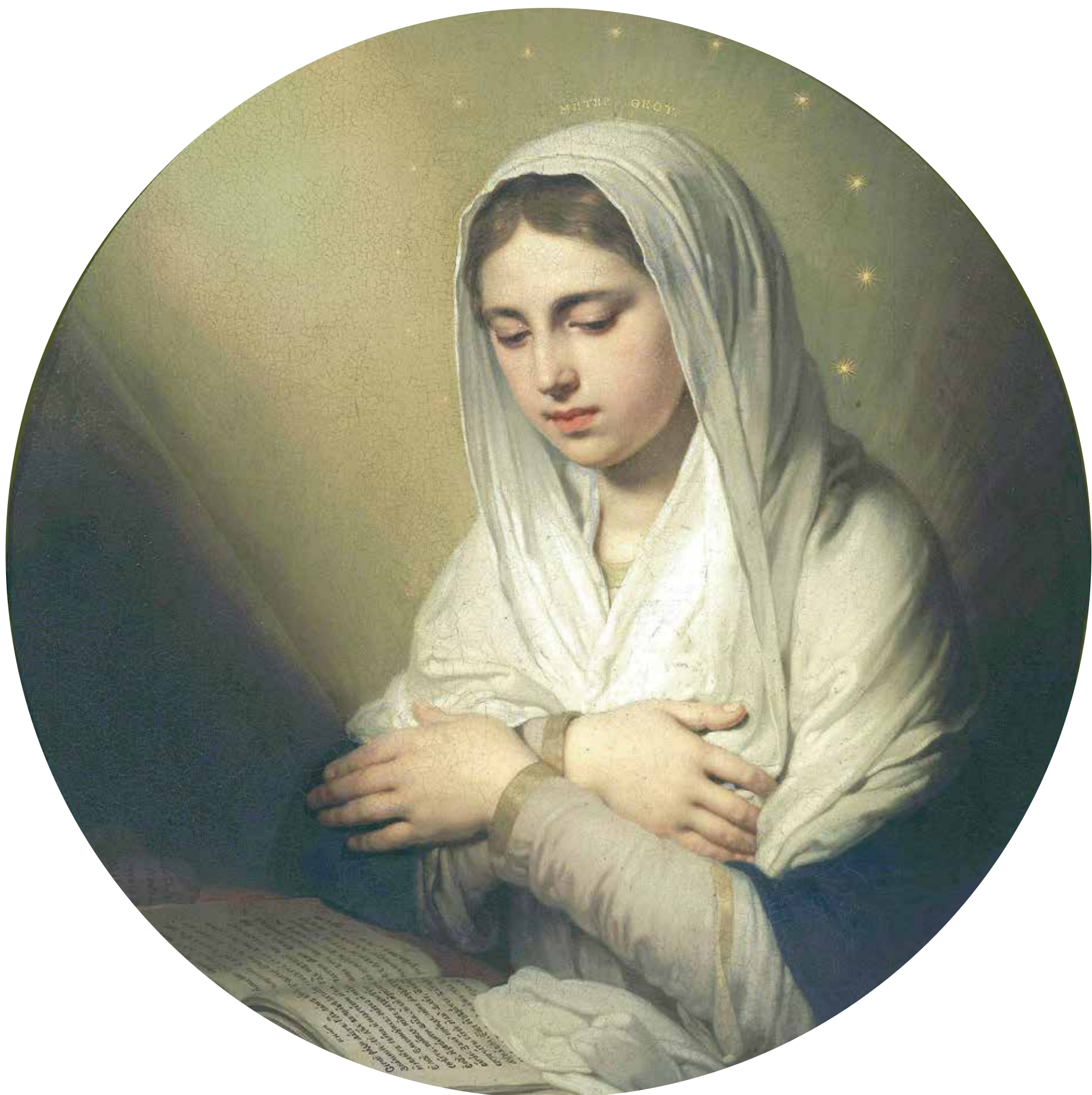
<sup>27</sup> Там же. С. 44.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Волошин М. Суриков. С. 50. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 13.

<sup>30</sup> Тепин Я. Суриков. С. 28. Цит. по: Там же.





107.  
**Благовещение**  
**Богоматерь**  
**Архангел Гавриил**  
В.Л. Боровиковский  
Иконы из царских врат  
центрального иконостаса  
Казанского собора  
1804 г.  
Государственный Русский музей

«Воспитанный в Московском училище живописи и ваяния и обучавшийся там совместно с Саврасовым, Пукиревым, Невревым и другими русскими художниками-реалистами, Н. Гребнёв сразу же угадал в красноярском мальчике его яркое дарование и направил его развитие по реалистическому пути.

Даже простой перечень работ и копий, выполненных Гребнёвым во время обучения, указывает на широту его художественного кругозора, внимательное изучение образцов русской и зарубежной классической живописи. Это сыграло немалую роль в воспитании художественного вкуса у Сурикова. «Гребнёв меня учил рисовать, – вспоминал Суриков. – Чуть не плакал надо мною.

О Брюллове мне рассказывал. Об Айвазовском, как тот воду пишет, что совсем как живая; как формы облаков знает. Гребнёв брал меня с собою и акварельными красками заставлял сверх холма город рисовать. Пленэр, значит. Мне одиннадцать лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал: “Благовещение” Боровиковского (илл. 107), “Ангел молитвы” Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана»<sup>31</sup>.

«В 13 лет Суриков окончил с похвальным листом Красноярское уездное училище. Н.В. Гребнёв поручил Сурикову для торжественного выпускного вечера написать акварель – живые цветы с натуры, которая и была поднесена попечителю училища и. о. губернатора Родюкову. Старик, похожий на Державина, принимая рисунок, сказал мальчику: “Ты будешь художником”. Эти слова обрадовали Сурикова, но положение семьи не позволяло думать о выполнении заветной мечты»<sup>32</sup>.

Вскоре умер отец Сурикова, и стало ещё горше. «Мать с братом и сестрой переехали из Бузима в красноярский дом Суриковых. Пенсия, выдаваемая матери, была крайне скудной – 28 рублей 50 копеек в год. Надо было искать приработка, чтобы как-нибудь существовать. Сдали верхний этаж дома, мать и сестра стали выполнять рукодельные работы, но всё-таки жить было трудно»<sup>33</sup>. «После окончания уездного училища поступил я в четвёртый класс гимназии, – рассказывает Суриков, – тогда в Красноярске открылась. Но курса не кончил. Средств у нас не было... Подрабатывать приходилось. Яйца пасхальные я рисовал по три рубля за сотню»<sup>34</sup>.

Гребнёву, имевшему семью, также «не хватало скромного учительского заработка: ему приходилось брать заказы на писание икон. Осенью 1863 года Гребнёв получил место преподавателя и надзирателя в двух учебных заведениях Иркутска и переехал туда со всей семьей»<sup>35</sup>. Суриков остался без заботливого, грамотного и вдумчивого педагога, но проснувшаяся у Сурикова любовь к искусству находила поддержку и в семье художника. «Сестра Катя верила в его способности, утешала его и подбадривала, в случае неудач при копировании труднейших рисунков советовала начать снова, – и действительно, её советы»<sup>36</sup> помогали.

«Не меньшая роль в художественном воспитании Сурикова принадлежала и его матери, Прасковье Фёдоровне. “Мать моя удивительная была, – говорил Суриков. – ...У неё художественность в определениях была: посмотрит на человека и одним словом определит...”. Она была прекрасная рукодельница и в свободное от хозяйства время вышивала гладью, плела кружева и вышивала гарусом и бисером разные картины»<sup>37</sup> и другие красивые вещи.

«К этому же времени относится выполнение Суриковым на заказ иконы – случай, о котором художник рассказал Волошину. “Там, в Сибири, у нас такие проходимцы бывают. Появится неизвестно откуда, потом уедет. Вот один такой... раз приходит и говорит: “Можешь икону написать?” У него, верно, заказ был. А сам-то он рисовать не умеет. Приносит он большую доску разграфлённую. Достали мы красок. Немного: краски четыре. Красную, синюю, чёрную да белила. Стал я писать “Богородичные праздники”. Как написал, понесли её в церковь – святить... Она такая большая. А народ на неё крестится: ведь икона, и освящённая. И под икону ныряют, как под чудотворную. А когда её святители, священник, отец Василий, спросил: “Это кто же писал?” Я тут не выдержал: “Я”, – говорю. – “Ну, так впредь икон никогда не пиши”.

А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь её видел. Брат говорит: “А ведь икона твоя всё у того купца. Поедем посмотреть”. Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и красными пятнами. Очень хорошо. Её у купца хотел Красноярский музей купить. Ведь не продал. Говорит: “Вот я её поновлю, так ещё лучше будет”. Так меня прямо тоска взяла»<sup>38</sup>.

Однако ни раскрашивание пасхальных яиц, ни случайные заказы не могли дать устойчивого заработка, а расходы семьи росли, пришлось искать постоянную работу, и Суриков поступил писцом в Губернское правление<sup>39</sup>.

Жизнь в Губернском правлении была весёлая. «Вместе проводили они свободные вечера, иногда музицировали»<sup>40</sup>. «Суриков дарил своим сослуживцам



#### Вышивка П.Ф. Суриковой

Эта вышивка мелким крестиком выполнена матерью художника Прасковьей Фёдоровной Торгашинной ещё до замужества и, вероятно, входила в её приданое. По традиции девочки начинали шить и вышивать приданое с раннего возраста. Считалось что, пока девушка не вышьет сто рушников, замуж её не возьмут

<sup>31</sup> Волошин М. Суриков. С. 51. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 14.

<sup>32</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 14.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Волошин М. Суриков. С. 52. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 14.

<sup>35</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 14.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Волошин М. Суриков. С. 51–52. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 15.

<sup>39</sup> См.: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 15.

<sup>40</sup> Там же.

сделанные с них портретные зарисовки... Среди его сослуживцев оказался Алексей Иванович Мельницкий – автор известных “думок”, которые он сочинял для гитары – любимого инструмента Сурикова. В праздничные дни устраивали катанье на лошадях, на святках – маскарады; во всех этих развлечениях Суриков принимал деятельное участие. Суриков любил щегольнуть русским нарядом, бывшим в моде среди его сверстников. В семье художника сохранилась фотография 1868 года, где молодой Суриков изображён в таком костюме.

Однако, поступив на службу, Суриков не забросил своих занятий живописью и рисованием. Так, когда его сестра Катя в 1866 году вышла замуж и переехала в село Тесь, Суриков ездил туда летом 1866 года погостить и там усиленно рисовал и писал, сделав за три недели около 15 работ. Но занятие живописью урывками, в свободное от службы время, и без систематического плана уже не могло удовлетворить Сурикова, которому запали в душу советы Н.В. Гребнёва – развивать свой талант, ехать в Академию. Намерение юноши учиться дальше поддерживал и дядя его, Василий Матвеевич, который сам писал стихи и рисовал. Он настаивал на том, чтобы Суриков ехал в художественную школу.

“Вопрос о том, как я доберусь туда, мало меня смущал, – говорил Суриков. – Вспоминал Ломоносова и думал, если он с обозами из Архангельска до Петербурга добрался, почему же мне это не удастся? С лошадьми обращаться умею, могу и запречь и отпречь. Буду помогать в дороге, коней и кладь караулить, вот и прокормлюсь как-нибудь”<sup>41</sup>. Мысль всё время обращалась к идее поездки в Академию. Суриков всё острее чувствовал несоответствие между ощущаемым им внутренним призванием и деятельностью канцелярского чиновника, что порождало разлад в душе, тяжёлые переживания. Вспоминая об этом времени, Суриков рассказывал: “Очень я по искусству тосковал. Мать какая у меня была: видит, что я плачу, – горел я тогда, – так решили, что я пойду пешком в Петербург. Мы вместе с матерью план составили. Пойду с обозами – она мне тридцать рублей на дорогу давала. Так и решили”<sup>42</sup>...

Верхний этаж в доме Суриковых снимал тогда командир казачьей сотни Корх, который женился на Вере Павловне Замятниной – дочери губернатора П.Н. Замятнина. Она знала о способностях Сурикова к рисованию. Вероятно, от дочери узнал об этом и П.Н. Замятнин. Вскоре состоялось и личное знакомство губернатора с молодым писарем\*<sup>43</sup>.

«Брат Сурикова подтверждает, что, познакомившись с работами Сурикова, Замятнин предложил ему заниматься с его младшей дочерью, и она часто сама приезжала за своим учителем. Но этим дело не ограничилось. Отобрав из принесённых Суриковым работ лучшие, Замятнин направил их Товарищу Президента Академии художеств графу Ф.П. Толстому 10 декабря 1868 года с письмом»<sup>44</sup>, в котором высказал просьбу поместить в Академию художеств на казённый счёт двух или трех молодых людей, и, в частности, он ходатайствует о В. Сурикове и Г. Шалине, рисунки которых прилагает. После чиновничьей пересылки писем Замятнин получил ободряющий, но отрицательный ответ от вице-президента Академии художеств князя Г. Гагарина и решил сам «изыскать средства, чтобы послать Сурикова в Академию художеств. С этой целью он устроил у себя обед, на который пригласил именитых лиц города, за обедом завёл речь о Сурикове и предложил организовать подписку на отправку Сурикова в Академию. Присутствующий среди гостей городской голова Красноярска золотопромышленник Пётр Иванович Кузнецов отклонил подписку и принял на себя все расходы по поездке Сурикова и по содержанию его в Петербурге, с этой целью назначив Сурикову стипендию.

Вскоре был определён и срок отъезда»<sup>45</sup>.

«Выезжали на двух крытых санях “кошёвках”, ещё затемно. Сурикову навсегда запомнился этот отъезд: “Одиннадцатого декабря 1868 года. Морозная ночь была. Звёздная. Так и помню улицу, и мать тёмной фигурой у ворот стоит”»<sup>46</sup>.

Много лет спустя, рассказывая М.В. Нестерову о том, как он пустился в путь, Суриков вспомнил «и последнее расставание со своей матушкой, как весь в слезах, десятки раз отрывался он, прощаясь с ней, и, как зверь, завопил напоследок: “Ма-амынька”... и на долгие годы покинул любезный свой Красноярск, променяв его на холодную, важную петербургскую Академию художеств с её Шамшиным, Васьиным, Марковым, Бруни – этими жрецами им любимого искусства»<sup>47</sup>.



**Пётр Иванович Кузнецов,**  
меценат художника  
Фото. 1870-е гг.

\* О непосредственном поводе этого знакомства существуют различные рассказы: одна версия повествует, что Василий Иванович на листе чистой бумаги нарисовал муху и этот лист попал к губернатору, который вместо выволочки проявил к Сурикову интерес и поручил Василию Ивановичу давать уроки рисования своей дочери.

ТУРУНОВ А.Н., КРАСНОЖЁНОВА М.В.  
В.И. СУРИКОВ. МОСКВА ; ИРКУТСК, 1937. С. 73–74

По другой версии, Суриков нарисовал портрет самого губернатора; по третьей версии, Суриков нарисовал портрет не Замятнина, а адъютанта генерал-губернатора Восточной Сибири, проездом в Иркутск оказавшегося в Красноярске и зашедшего к Замятнину  
КЕМЕНОВ В.С.  
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ СУРИКОВА. С. 15–16

<sup>41</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 66. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 15.

<sup>42</sup> Волошин М. Суриков. С. 52. Цит. по: Там же.

<sup>43</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 15.

<sup>44</sup> Там же. С. 16.

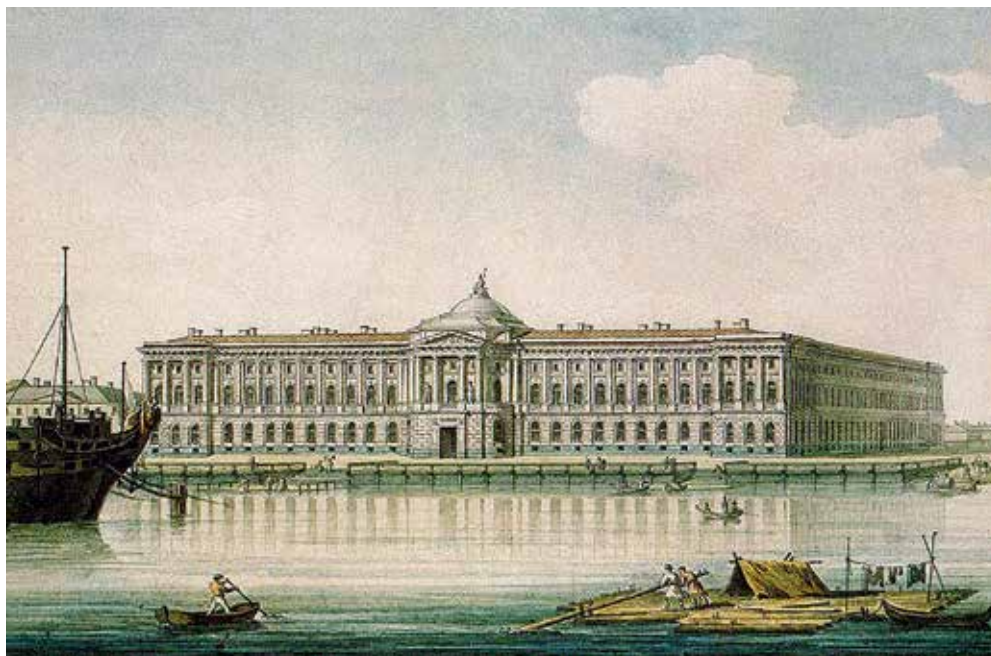
<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Волошин М. Суриков. С. 52. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 16.

<sup>47</sup> Нестеров М.В. Давние дни. М., 1941. С. 29. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 16).



# СТОЛИЦА. АКАДЕМИЯ



**Академия художеств**  
М.Н. Воробьёв  
Холст, масло. 1813 г.  
Государственный Русский музей



**Выставка в Императорской Академии художеств**  
Русский художественный листок Тимма  
XIX в.

**Расписной потолок конференц-зала Академии художеств**  
Роспись купола олицетворяет «Торжество на Олимпе по случаю водворения изящных искусств в России»  
XIX в.

«Переездом в Петербург завершается целая полоса в биографии Сурикова, связанная с Сибирью, а впереди его ждали новые испытания – столица империи с её холодным промозглым климатом и чиновничьим антинациональным духом. Между Красноярском и Петербургом расстояние – четыре тысячи вёрст; чтобы проделать этот путь на санях, надо было затратить два-три месяца. Но не только дистанцией в пространстве определяется это расстояние, но и во времени. Между глухой сибирской далью – Красноярском и его патриархальными обычаями, с остатками древнерусского быта, с суровыми, жестокими нравами, и Петербургом – европейской столицей, с её дворцами, академиями, кипучей политической жизнью, – расстояние во времени всего триста лет. По меткому выражению М. Волошина, “в творчестве и личности Василия Ивановича Сурикова русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и в XVII веке Русской Истории”<sup>1</sup>. Уезжая из Красноярска, молодой Суриков, сам того не подозревая, увозил с собой такой драгоценный пласт сибирских впечатлений, который в течение всей дальнейшей жизни художника будет служить постоянным и важнейшим источником его творческого воображения»<sup>2</sup>.



**Натурный класс**  
А.Г. Венецианов  
Бумага, акварель. 1824 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Волошин М. Суриков. С. 41. Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 17.

<sup>2</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 17.



171. Пугачёв  
В.И. Суриков  
Этюд. Бумага, карандаш  
1911 г.



Палач  
В.И. Суриков  
Бумага, итальянский карандаш.  
50×75. 1891 г.  
Государственный Русский музей

Поэтому, когда впоследствии Суриков читал книгу Забелина «Домашний быт русских цариц», то, по его собственным словам, «он точно старый сон вспомнил». «Знаете, – говорил он, – ведь всё, что описывает Забелин, было для меня действительной жизнью»<sup>3</sup>. В этих словах содержится большой смысл. То, что в центральной части России давно уже стало предметом исторических и археологических описаний, для Сурикова было реальной действительностью, окружавшей его детские и юношеские годы в Сибири. И это относится как к внешним сторонам быта, так и к самим человеческим типам и характерам. В одном из писем из Сибири Суриков сообщает: «...созерцаю и природу и людей. Какие славные типы. Ещё не выродившиеся». В Красноярске «были паломники почти со всей Сибири. Лица как на итальянских картинах дорафаэлистов»<sup>4</sup>.

Но не только поэтические картины патриархальной старины видел Суриков в Сибири. В рассказах художника не меньшую роль играют воспоминания о жестоких обычаях и нравах сибирской действительности, многие из которых также сохранились нетронутыми из глубины прошлых веков. «В Сибири ведь разбой всегда, – рассказывает художник. – На ночь, как в крепость, запирались». Однажды утром семья проснулась от холода: дверь разломана и дом ограблен; грабители прошли через комнату, в которой спала вся семья. «Если бы кто из нас проснулся, так они бы всех нас убили»<sup>5</sup>. В другой раз работник-варнак шёл их резать: «едва успели запереться на крюк и, выломав раму, выскочить на улицу и спастись»<sup>6</sup>.

Ещё одно жуткое воспоминание сохранила память Сурикова. Мать взяла его в гости вёрст за сто, к замужней сестре. Назад ехать пришлось с незнакомым ямщиком. В дороге запоздали, стало вечереть, а дорога идёт глухой тайгой. Внезапно из тайги вышел человек и молча заворотил в тайгу. Потом мать слышала, как он кучеру сказал: «До вечера с ними управимся». Суриков в это время был в лихорадке, в забытии, и, очнувшись, увидел, что мать плачет, причитает и протягивает какому-то бледному кудлатому человеку в красной рубахе кошелёк с деньгами, а тот стоит и как-то жутко смотрит на мать горящими глазами. Впечатление было так сильно, что впоследствии помогло создать Сурикову две акварели: одна из них изображает женщину с двумя детьми в повозке, среди тайги, и возницу, только что убившего топором их спутника и неторопливо шагающего к лошадям. Другая – «Боярина грабят» – показывает еле живого от страха боярина, которого в лесу обирают бродяги. И вдруг – шум колёс, на дороге показалась телега, в которой ехал священник с работником, – они оказались спасителями<sup>7</sup>.

«Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всём был широкий. А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьюми.

Бывало, идём мы, дети, из училища. Кричат: “Везут! Везут!” Мы все на площадь бежали за колесницей... И сила бывала у людей: сто плетей выдерживали, не крикнув. И ужаса никакого не было. Скорее восторг. Нервы всё выдерживали. Помню, одного драли; он точно мученик стоял: не крикнул ни разу. А мы все – мальчишки – на заборе сидели. Сперва тело красное стало, а потом синее: одна венозная кровь текла»<sup>8</sup>.

Это впечатление детства Суриков впоследствии зафиксировал в акварели, изображающей, как два палача избивают плетьюми привязанного к доскам кобылы осуждённого, и подписал: «До 1863 года видел собственными глазами». Суриков вспоминает, что и он, и другие дети «на палачей как на героев смотрели. По именам их знали: какой Мишка, какой Сашка. Рубахи у них красные, порты широкие. 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...”»<sup>9</sup>. И это воспоминание своего детства Суриков запечатлел в превосходном рисунке-иллюстрации к лермонтовской «Песне о купце Калашникове».

Помнил Суриков и жестокие кулачные бои на Енисее, нередко с человеческими жертвами. Вспоминал и про кутежи со старшими товарищами, когда он подрос, в слободе под Красноярском. «Не столько увлекали нас самые кутежи, сколько та удаля, которая просыпалась при этом»<sup>10</sup>, – рассказывал

<sup>3</sup> Тепин Я. Суриков. С. 26.

<sup>4</sup> Суриков В.И. Письма. С. 148. Письмо от 18 июня 1914 г.

<sup>5</sup> Волошин М. Суриков. С. 45.

<sup>6</sup> Тепин Я. Суриков. С. 29.

<sup>7</sup> См.: Волошин М. Суриков. С. 45;

Тепин Я. Суриков. С. 29.

<sup>8</sup> Волошин М. Суриков. С. 48–49.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 64.



Суриков. Постоянные драки между семинаристами, гимназистами, слободской казацкой молодёжью иногда кончались трагически. Жертвой диких нравов пал близкий друг Сурикова Митя Бурдин, которого убили из ревности. Другого друга Сурикова – Петю Чернова убили и спустили под лёд.

Таковы были те контрасты старого сибирского быта, которые врезались в память Сурикова. «Все эти, вместе взятые, впечатления детских и юношеских лет вызывали сложные ассоциации. Они заставляли художника воспринимать действительность отнюдь не как спокойное и ровное течение медленно изменяющихся форм жизни; они позволяли увидеть также за красотой старинного убора, который, казалось, утверждал в этой жизни извечность её идиллически-патриархальных устоев, – увидеть в ней жестокую борьбу, столкновения, почувствовать трагическое начало»<sup>11</sup>. Однако здесь надо заметить, что всем мальчишкам Красноярска были доступны эти впечатления, но только у Сурикова они врезались в память с такой силой, что преопределили и его творческую судьбу, и жизнь, и не прочитанное до сих пор русское духовное наследие.

По дороге в столицу посетили Москву. «Когда я в Петербург из Сибири ехал, – тогда ещё красоту Москвы увидал, – вспоминал впоследствии Суриков. – Я на памятники как на живых людей смотрел, – расспрашивал их: “Вы видели, вы слышали, – вы свидетели”. Только они не словами говорят»<sup>12</sup>. «В Москве останавливались три дня, и я осматривал там достопримечательности: был в Кремле у Ивана Великого и входил на эту колокольню; оттуда всю Москву как на ладони видно. Видел и царь-колокол и царь-пушку, про которые ты, Саша, поёшь. Царь-колокол будет с нашу залу внизу; видел Красные ворота, Спасские, где шапку нужно снимать, памятник Минину и Пожарскому на Красной площади, ходил в Успенский собор... и много там примечательностей видел...»<sup>13</sup>. Первая встреча Сурикова с памятниками древней русской столицы – живыми свидетелями истории, – как ни кратковременна она была, глубоко запала в душу своей стариной и отложилась в сознании художника с особой яркостью\*.

В Петербург Суриков приехал 19 февраля 1869 года, на Масленицу.

«Вот четыре дня как я в Петербурге, – пишет художник, – и смотрю на его весёлую жизнь.

Как только я приехал, то на другой день отправился осматривать все замечательности нашей великолепной столицы. Был в Эрмитаже и видел все знаменитые картины, потом был в Исаакиевском соборе и слышал певчих митрополита.

Собор этот весь из разноцветных мраморов. Вид собора снаружи не поражает издали громадностью, но когда подходишь к нему, то он как будто бы всё кверху растёт, и уже не можешь более охватить всего взглядом. Со всех четырёх сторон собора колонны и крыльца, но всходят в собор по одному крыльцу, со стороны памятника Николаю I, который стоит против собора, а по другую сторону собора есть конная статуя Петра I, изображённого на лошади, которая скачет на скале. Тут начинается Адмиралтейская площадь, где теперь устроены катушки, качели, карусели, балаганы, где дают различные уморительные представления на потеху публике»<sup>14</sup>.

По приезде в Петербург Суриков отправился в Академию, рассчитывая, вероятно, на содействие, обещанное в ответном письме губернатору Замятнину, посылавшему рисунки Сурикова. Но приём был нелюбезный: «...когда я в Петербург уже приехал, меня спрашивает инспектор Шренцер: “А где же ваши рисунки?” Нашёл папку, перелистал. “Это? – говорит, – да за такие рисунки вам даже мимо Академии надо запретить ходить”»<sup>15</sup>.



#### Наказание богатами

Рис. Э. Пальмквиста  
Иллюстрированный отчёт  
шведского военного разведчика  
инженер-капитана Эрика Пальмквиста  
1674 г.



\* Был в Успенском соборе, где коронуются цари. На днях ездил с товарищем в Троицко-Сергиеву лавру; помнишь из истории тот монастырь, где от поляков монахи отбивались и откуда Авраамий Потылицын грамоты по России рассылал? Был в скиту под землёю, где монахи-затворники жили. Узкие проходы такие, едва человеку можно пройти; очень много интересного. Вот если б тебя, Саша, Бог привёл побывать здесь. Да, может быть, и побываешь.

ПИСЬМО СУРИКОВА  
МОСКВА. 10 ОКТЯБРЯ 1877 Г.

<sup>11</sup> Гольдштейн С.Н. В.И. Суриков. М., 1941. С. 6.

<sup>12</sup> Волошин М. Суриков. С. 55.

<sup>13</sup> Суриков В.И. Письма. С. 15. Письмо от 23 февраля 1869 г.

<sup>14</sup> Там же. С. 14–15. Письмо от 23 февраля 1869 г.

<sup>15</sup> Волошин М. Суриков. С. 51.

**Катание на Неве**

А.П. Боголюбов  
Холст, масло. 1854 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Портрет П.П. Чистякова**

В.Е. Савинский  
Бумага, уголь, белила. 1894 г.

**И.И. Горностаев**

Т.Г. Шевченко  
Бумага, офорт. 31,5×21,8. 1860 г.  
Национальный музей Тараса Шевченко

Но не так легко было сбить с пути верящего в своё призвание, полного сил и воли молодого сибирского казака. Суриков от своего намерения не отказался, но запомнил высокомерный ответ академического чинуши.

В апреле состоялись экзамены в Академию, но и здесь Сурикова ждало огорчение: по правилам того времени от поступающих требовалось умение рисовать с гипсов, а Суриков с гипсами никогда прежде не имел дела. «Помню... гипс рисовали. Академик Бруни не велел меня в Академию принимать»<sup>16</sup>.

Неудача не сломила Сурикова. «Было много веры в себя, а главное – много было упрямого желания. Что же, думаю: гипсы так гипсы. Если другие умеют их рисовать, почему же я не смогу? Стал советоваться с товарищами, державшими экзамен, узнал про рисовальные классы в школе Общества поощрения, поступил туда и усердно принялся за работу. Оказалось, как и думал, не бог знает, какая трудность...»<sup>17</sup>. Три месяца учился Суриков у художника Дьяконова в школе Общества поощрения художников рисовать гипсы: «И научился во всевозможных ракурсах: нарочно самые трудные выбирал. За эти три месяца я три года курса прошел...»<sup>18</sup>.

Действительно, Академия художеств к тому времени давно уже утратила ту идейную основу, которая в конце XVIII – начале XIX века давала жизненное, гражданское содержание русскому классицизму, последний подъём которого был связан с героическими событиями и идеями Отечественной войны 1812 года. Сохранив свою роль школы, обучающей рисунку и композиции, она стала насаждать классицизм, превратившийся в плоский эпигонский академизм. Этот академизм быстро выродился в набор казённых штампов, далёких от реальной жизни и от передачи национального характера. Преподавание велось по примеру Болонской, Римской и Парижской академий и сводилось к срисовыванию гипсовых слепков голов и фигур (причём и количество «антиков» было весьма ограниченным), к копированию известных гравюр или «образцов» (составленных для этой цели лучших ученических работ) и, наконец, к изучению в натуральных классах живого человеческого тела и анатомии движений.

Академия художеств была официальным правительственным учреждением, её возглавляли члены царской фамилии; вопросы, за разрешением которых Академия художеств обращалась в правительство, докладывались непосредственно императору. Но, хотя официальный характер академического искусства, косность в выборе тем и в системе преподавания уже давно отличали деятельность Академии, в тот период, когда в неё поступил Суриков, эти принципы не были уже по-прежнему незыблемыми. Новые веяния распространились и на область изобразительного искусства и нашли горячих приверженцев среди молодых художников и художественных критиков, которые открыто начали обличать Императорскую Академию художеств и отстаиваемое ею ложное направление в искусстве.

Суриков оказался в столице империи, когда бунтарское движение обрело новую форму: Товарищество передвижных художественных выставок

<sup>16</sup> Волошин М. Суриков. С. 53.

<sup>17</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 67.

<sup>18</sup> Волошин М. Суриков. С. 53.

организовалось после распада Артели и определяло вкусы и направления, связанные с подъёмом русского реалистического искусства XIX века. С его возникновением центр развития русского искусства оказывается уже вне Академии художеств, хотя и оказывает заметное влияние на профессоров и учащихся Академии.

В 1871 году в Петербурге, в залах Академии художеств, открылась 1-я передвижная выставка картин. В статьях о ней Салтыков-Щедрин и Стасов горячо приветствовали развитие русского реалистического искусства. Стасов объяснял причину огромного успеха выставки тем, что на ней представлено новое поколение художников, чуждое «куриной слепоты к окружающей действительности и бесплодной мечтательности», что это поколение отбросило «праздные забавы художеством» и стало писать на своем холсте то, что совершается кругом, – «характеры, типы и события ежедневной жизни»<sup>19</sup>. На первой же выставке появилась одна из лучших русских пейзажных работ – «Грачи прилетели» Саврасова, были выставлены картины Перова, Крамского, Прянишникова и др. Суриков в первые же годы своего обучения в Академии знакомился с лучшими произведениями русских художников-реалистов, и на него, как и на других студентов Академии, эти картины оказывали сильное впечатление, укрепляли приверженность к реализму.

При всей косности Академии сама система обучения в ней была достаточно гибкой и включала как теоретические курсы – слушание лекций и сдачу экзаменов по теоретическим и историческим дисциплинам и «по искусству», так и выполнение предусмотренных учебным планом практических работ, включающих рисунок, живопись, создание эскизов композиций на заданные темы, предусматривала различные формы поощрения, а завершался процесс обучения заключительной работой на получение звания классного художника.

В практике обучения у многих учеников Академии параллельное прохождение этих двух курсов не всегда совпадало, и случалось, что «по искусству» ученик выполнял программу одного класса и держал экзамены за следующий, а «по наукам» ещё числился в предшествующем классе. Так было и с Суриковым<sup>20</sup>.

1870 год был для Сурикова началом успехов в Академии. Он посылает родным свою фотографию и сообщает, что «перешёл в следующий класс Академии первым учеником. Это по рисованию, а из наук перейду на следующий курс в мае месяце. Одним словом, дела по Академии идут хорошо»<sup>21</sup>. И действительно, успехи Сурикова «по искусству» были необыкновенны: только в апреле прошлого года он провалился на вступительном экзамене по рисованию с гипсов, в конце августа был зачислен на первый курс, а десять месяцев спустя – вольнослушателем и в следующем перешёл «по искусству» на второй курс. В срок немногим более года Суриков выполнил «по искусству» требования трехгодичной программы Академии, и всё это время шёл первым учеником. Одновременно Суриков усиленно проходил курс наук и, сдав часть экзаменов в мае, а часть в августе 1870 года, был принят в число действительных слушателей Академии.

Воспоминания самого Сурикова, Репина, Крамского согласно свидетельствуют о том, что в Академии тогда преобладали рутинные принципы преподавания. Виллевальде, Иордан, Шамшин отделялись общими фразами, избегая прикасаться к работам учеников. Бруни молча проходил мимо рисующих студентов. Иордан был стар, слаб зрением и преподавать уже не мог. Изредка появлялся в классах Академии самовлюблённый Нефф, слащавый, салонный живописец, о преподавании которого ходили анекдоты, проникавшие даже в печать<sup>22</sup>. «Нефф и по русски-то плохо говорил», – вспоминал Суриков<sup>23</sup>. Над пояснениями Венига, автора бездарных картин, студенты только смеялись: его картина, изображавшая рыжего Димитрия Самозванца, смотрящего на пожар Москвы, была так беспомощно написана, что получила прозвище «В которой части пожар?».



108. **Обнажённый натурщик**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1874 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Живописная мастерская профессора В.Е. Маковского**  
Фото. Санкт-Петербург  
Раскраска О. Ширниной  
1913 г.

<sup>19</sup> Стасов В.В. Передвижная выставка 1871 года // Стасов В.В. Избранные сочинения. Т. I. М.-Л., 1952. С. 206–207.

<sup>20</sup> См.: ЦГИАЛ. Ф. 789. 1869. Д. 150. Л. 4.

<sup>21</sup> Суриков В.И. Письма. С. 24.  
Письмо от 3 февраля 1870 г.

<sup>22</sup> См.: Художественный журнал. 1881. № 1. С. 52.

<sup>23</sup> Волошин М. Суриков. С. 54.

\* «Пять лет я пробыл в Академии, – вспоминал впоследствии Суриков, – и научные классы прошел. Горностаев по истории искусства читал. Мы очень любили его слушать. Прекрасный рисовальщик был: нарисует фигуру одной линией: Аполлона или Фавна – мы её целую неделю с доски не стирали!»

ВОЛОШИН М. СУРИКОВ. С. 53



**Венера**

В.И. Суриков  
Бумага, карандаш. 1875 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

При всей серости профессорско-преподавательского состава Академии того времени были в ней и такие педагоги, которых Суриков всегда вспоминал с глубокой признательностью. К ним прежде всего относится гениальный учитель, воспитавший плеяду наиболее выдающихся русских художников, П.П. Чистяков. Историю искусств с большим знанием дела и высокой гражданской ответственностью читал профессор И.И. Горностаев\*; историю изящных искусств он преподавал начиная с 1860 года. Горностаев, будучи человеком широких и разносторонних интересов, академиком архитектуры, хорошо знал и исследовал архитектуру и искусство древнего Новгорода и Пскова, изучал этнографические материалы, был соавтором многих работ В.В. Стасова, автором памятника на могиле Глинки в Александро-Невской лавре и разработал архитектурное оформление некоторых залов в Петербургской публичной библиотеке (ныне Публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина).

Литографированные курсы лекций Горностаева, изданные Академией художеств, содержат богатый фактический материал и множество иллюстраций, исполненных самим автором. При этом И.И. Горностаев, излагая сведения об истории искусств разных народов, давал очень глубокий и в то же время разносторонний материал вплоть до описания бытовых обычаев и костюмов. При всём богатстве фактов и при описательном характере изложения лекции Горностаева не были простым эмпирическим собранием материала. Проводя сравнительную оценку между различными периодами в развитии искусства разных стран и народов, он убедительно демонстрировал студентам удивительные явления расцвета реалистического искусства (в частности, феномен Древней Греции и итальянского Возрождения). В то же время он стремился объяснить особенности и своеобразие каждого из направлений искусства прошлых эпох (в том числе египетского и византийского искусства).

Каждый человек, впервые прибывший в столицу Российской империи, невольно оказывается подавленным своеобразным культом личности её основателя.

И хотя первый год обучения в Академии был перегружен посещением лекций и рисовальных классов, сдачей экзаменов «по искусству» и «по наукам», Суриков находит время для самостоятельной работы над первой картиной, конечно же посвящённой Петру I. Таким образом, ещё до встречи с любимым академическим педагогом, П.П. Чистяковым, Суриков бросает вызов А. Куинджи и его картине «Вид Исаакиевского собора при лунном освещении» (илл. 109), экспонированной годом ранее на академической выставке.

Эта первая «академическая» картина Сурикова находится сейчас в Красноярском краевом музее (илл. 110). Вспоминая о работе над ней, Суриков говорил: «А первая моя собственная картина была: памятник Петра I при лунном освещении. Я долго ходил на Сенатскую площадь – наблюдал. Там фонари тогда рядом горели, а на лошади блики. Её Кузнецов тогда же купил»<sup>24</sup>.

«Медный всадник», благодаря покрывающему его серебристому инею и двойному освещению от луны и фонарей, выглядит светлым, почти прозрачным, напоминая ледяную или снежную глыбу. Удивительна точность в передаче силы и характера освещения, которое Суриков использует как одно из средств выражения пространственных отношений в картине. Характерно, что тень на снегу уже новый Суриков не пишет серой краской, а передаёт её цветом: тень от извозчика – голубая; тень от фонарных столбов – голубовато-сиреневая. Потом в «Боярыне Морозовой» он доведёт эту технику игры цветовых оттенков до совершенства. И как тонко и уместно дал Суриков задремавшего в углу своих саней на фоне строгого силуэта Исаакиевского собора извозчика, предвосхищая этой деталью свой дар великого композитора живописного полотна.

В редкие свободные от учебных заданий часы Суриков делает зарисовки для себя, метко схватывая живые сценки петербургского быта. До нас



109.

**Вид Исаакиевского собора при лунном освещении**  
А.И. Куинджи  
Холст, масло. 80×124. 1869 г.  
Смоленский государственный музей-заповедник

<sup>24</sup> Волошин М. Суриков. С. 54.



дошли некоторые из таких акварелей и зарисовок. Даже беглый взгляд на акварель Сурикова «Под дождём в дилижансе на Чёрную речку» (илл. 111) убедительно свидетельствует, насколько Суриков в этом стоит выше своих «собратьев по кисти», столь легко и просто и в то же время гениально изображая светло-серый дождливый петербургский день. Сразу чувствуешь, как несколько неуклюже мокрые тощие лошади переминаются с ноги на ногу под потоками дождевой воды; их мордам с прижатыми ушами художник придал забавное выражение какого-то грустного недоумения. Даже у животных Суриков смог передать психологическое состояние. «Всё это написано легко, быстро и уверенно, жанровая сцена передана живо. Работа эта своей реалистической наблюдательностью и живым интересом к эпизодам окружающей жизни явно отличается от строгих академических акварелей»<sup>25</sup>.

К теме Петра I Суриков возвращался неоднократно. В 1872 году Россия отмечала 200-летие со дня рождения Петра I, в столице была открыта выставка картин, а в Москве организована Всероссийская политехническая выставка, созданная с настоящим размахом. В некоторых павильонах выставки (например, историческом и других) был представлен также в разделе произведений искусства цикл рисунков Сурикова из жизни Петра I, заказанный известным исследователем Севера России, лесопромышленником, красноярским купцом первой гильдии М.К. Сидоровым.

М.К. Сидоров, будучи горячим сторонником промышленной разработки природных богатств Севера России и создания русского торгового флота, страстно выступал со статьями и докладами, протестуя против засилья иностранцев и против тех льгот, которые предоставлялись им продажными чиновниками в ущерб интересам России.

Стремления М.К. Сидорова, направленные на самостоятельное экономическое развитие России и задевавшие интересы иностранных капиталистов, упирались в противодействие иностранного лобби в правительстве Александра II. Несмотря на очевидную выгоду предложений Сидорова, на его пути вырастали непреодолимые препятствия, источником которых было то самое засилье иностранцев в русских министерствах при царском дворе, в Сенате и т. д., которое так смело разоблачал Сидоров в своих выступлениях. Эта иностранная, как бы сейчас сказали, группа агентов влияния проваливала один проект Сидорова за другим и в то же время поддерживала всякую

110.

**Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге**

В.И. Суриков  
Холст, масло. 53×71. 1870 г.  
Красноярский краевой музей,  
второй вариант – Государственная  
Третьяковская галерея

<sup>25</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 30.



111.  
Под дождём в дилижансе  
на Чёрную речку  
В.И. Суриков  
Бумага, сепия, акварель,  
процарапывание. 16,8×21,6. 1871 г.  
Государственная Третьяковская галерея



112.  
Пётр Великий перетаскивает суда  
из Онежского залива в Онежское озеро  
В.И. Суриков  
Бумага, соус, уголь. 52×70. 1872 г.  
Государственный Русский музей

инициативу различных иностранных фирм и компаний, стремившихся прибрать Север России и Поморье к своим рукам.

Вступив в неравную борьбу с бюрократией, торговавшей национальными интересами России, Сидоров в итоге был разорён и умер в бедности<sup>26</sup>.

Заказывая картины, М.К. Сидоров специально подобрал для них сюжеты и разработал своего рода тематические задания, цель которых была напомнить о действиях Петра I в борьбе со шведами за выход в море; как Пётр создавал русский флот, строил морские порты, как приветливо встречал иностранные коммерческие суда и матросов, всячески помогая развитию торговли России с границей.

Суриков удивительно точно подметил стремление Петра не только управлять приказами, но и самому хвататься за что-то и личным примером, а иногда и бранью ускорять дело. Образ Петра, созданный Суриковым, был весьма далек от официальной исторической живописи, изготовившей к юбилейным петровским дням сотни ходульно-парадных, фальшивых изображений Петра.

В работе «Пётр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро» (илл. 112) Суриков правдиво передал и раздражение, и кипучую энергию Петра, и весь его характерный облик – широкое скуластое лицо, пушистые торчащие усы, длинные чёрные волосы.

Другая работа, созданная Суриковым по заказу Сидорова, называется «Обед и братовство Петра Великого в доме князя Меншикова с матросами голландского купеческого судна, которое Пётр I, как лоцман, провёл от острова Котлин до дома генерал-губернатора» (илл. 113).

Многое во взглядах Сидорова могло вызвать сочувствие Сурикова, и прежде всего его основная идея, его страстная борьба против засилья иностранных стяжателей в России. Знакомство Сурикова с Сидоровым, убедительные цифры и примеры, которыми заполнены «объяснения» к картинам и «Приложения», должны были значительно расширить представление Сурикова об иностранном влиянии в экономической и политической сферах жизни России и заставить юного художника серьёзно задуматься над последствиями царствования Петра в современной ему российской действительности.

Интересно заметить, с каким тактом и изысканным вкусом В.И. Сурикову удалось сделать эту работу, не превратив её в обычную голландскую пирушку.

Уже в этих ранних работах Суриков проявляет свой дар талантливого композитора:

в простой жанровой сцене ему удалось так расставить героев и скомпоновать обстановку грубовато и скромно, но со вкусом меблированной комнаты губернаторского дворца, чтобы, благодаря световым и цветовым композиционным приёмам, показать национальное своеобразие на пёстром фоне европейской жанровой живописи.

Трудно сказать, насколько глубоко осознал тогда Суриков роль Петра в разрушении национальных основ русской государственности; кроме того, он должен был учитывать мнение заказчика, Сидорова, который, как можно судить по его высказываниям, увы, не понимал, что то тяжёлое положение, которое сложилось в петербургском чиновничьем аппарате, с которым он неустанно боролся и которым в итоге был побеждён, есть закономерное следствие петровских преобразований. Во всяком случае, здесь Суриков показывает нам Петра ещё не с той озверевшей гримасой, которую мы увидим в «Стрельцах», но уже являет его в не соответствующей его царскому сану обстановке, отчего в картине чувствуется явное напряжение, особенно заметное по фигуре Меншикова, пытавшегося высоким слогом своего тоста скрасить эту неловкость.

<sup>26</sup> См.: Сидоров М.К. Север России. СПб., 1870; Он же. Север России. О горных его богатствах и препятствиях к их разработке. СПб., 1881.

Здесь надо признать, что по этим и другим работам тех лет мы невольно отмечаем, что, словно подчиняясь незримому небесному поводырю, Суриков, оттачивая своё мастерство, совершенствуя свой талант, неуклонно пробирается сквозь завалы академизма и надвигающейся волны модернизма, выковывая свой меч бойца за бессмертные идеалы высокого реалистического искусства и исторической правды русской жизни.

В то же время ещё по ученическим работам Сурикова «Товий и Товит» (илл. 114), «Искушение Христа», «Нерукотворный образ» можно видеть, сколь глубоко и сострадательно воспринимает он жертвенный подвиг Спасителя. Особенно примечателен в картине «Искушение Христа» (илл. 116) несколько отрешённый от навязываемых соблазнов и вообще от окружающей действительности, погружённый в глубокие раздумья Его образ. Созерцающая с высокой скалы людскую суету, Он, быть может, задумался о предстоящей Ему миссии: крестных страданиях и жертве ради спасения людей. Этот образ уже интуитивно предвосхищает будущее «Моление о чаше». Во всяком случае, нам здесь очевидна попытка юного художника отойти от распространённых штампов в разработке заданного сюжета и сосредоточить внимание на передаче внутреннего драматизма и психологической стороны изображаемого момента.

В этом же ряду стоит композиция Сурикова «Нерукотворный образ» («Посол Авгаря, князя Эдесского, к Иисусу Христу») (илл. 115), за которую он получил премию в 25 рублей. Религиозный сюжет, повествующий, как Христос, вытершись полотенцем, создал тем самым отпечаток своего лица на холсте – Нерукотворный образ – для князя Эдесского, Суриков трактует почти как бытовую сцену, происходящую где-то на окраине южного города. И хотя юный живописец выделяет фигуру Христа, помещая Его на пригорке, между высокими кипарисами, и подчёркивая ярким цветом одежды, Иисус очень по-будничному протягивает послу холст со своим изображением. Никто не проявляет никакого удивления: сидящие и стоящие вокруг арабы, бедуины в полосатых бурнусах, женщины с грудными младенцами, погонщики караванов на верблюдах, торговцы фруктами и прочие довольно равнодушно смотрят на происходящее.

Обращает на себя внимание то, что фигуры в левой части картины в окружении Спасителя выписаны менее ярко, быть может чтобы создать благоприятный фон для Христа, в отличие от ярких образов, находящихся справа. Однако уже в этой работе Суриков пытался заменить академическую композиционную схему жанрово-бытовой. Здесь же мы встречаемся с приёмом Сурикова в своём композиционном построении намечать в картине ось между двумя центральными фигурами. Этот приём будет «держат» всю композицию его будущих гениальных творений – «Стрельцов» и не только.

Во всяком случае, в этих ранних работах Сурикова видно, сколь самостоятельно, активно и изобретательно искал художник способы преодолеть отвлечённость, сухость и безжизненность академических заданий и традиционных рецептов в трактовке библейских сюжетов. Очевидно, что для Сурикова был абсолютно неприемлем путь покорного следования готовым образцам. Подтверждаются слова, сказанные им Волошину: «Я всё естественность и красоту композиции изучал... Образцов никаких не признавал, “всё сам”»<sup>27</sup>.

Новый этап в образовании Сурикова, как и других будущих художников, связан с тем, что 26 октября 1872 года Совет Академии художеств постановил пригласить в состав преподавателей П.П. Чистякова. И почти сразу же Суриков начал учиться у педагога, воспитавшего лучших русских художников-реалистов. Хорошо известна фраза: «Если из Третьяковской галереи и Русского музея вынести работы учеников П.П. Чистякова, то их залы опустеют». Действительно, трудно найти в русской живописи конца XIX и начала XX столетия наиболее плодотворного и



113.  
**Обед и братовство Петра Великого в доме князя Меншикова с матросами голландского купеческого судна, которое Пётр I, как лоцман, провёл от острова Котлин до дома генерал-губернатора**  
В.И. Суриков  
1872 г.  
Государственный литературный музей



114.  
**Товий и Товит**  
В.И. Суриков  
Бумага на картоне, граф. кар., белила

<sup>27</sup> Волошин М. Суриков. С. 53.







яркого своими талантами живописца, в творческой судьбе которого не сыграл бы решающую роль Павел Петрович Чистяков.

И хотя догматизм академического преподавания отталкивал Чистякова, он не встал на путь огульного отрицания всей академической системы, а попытался выявить содержащиеся в ней ценные элементы, которые внесли в неё выдающиеся русские художники конца XVIII – начала XIX века.

На примере Александра Иванова Чистяков наглядно убедился в возможности напрямую учиться у великих мастеров Возрождения, минуя болонский академизм и всех последующих эпигонов, в том числе и казённых педагогов Петербургской академии, которые, прикрываясь классикой, давно утратили основу искусства классических мастеров Ренессанса – их реалистическое изучение жизни.

От Чистякова горячую любовь к А. Иванову на всю жизнь усвоили и его ученики. «Чистяков служил посредником между наследием Иванова и мастерами русского реализма»<sup>28</sup>. Но можно также сказать, что Александр Иванов был посредником между наследием великих мастеров Ренессанса и русскими художниками. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Тициан, Веронезе и другие гении живописи эпохи Возрождения были теми мастерами, у которых непосредственно учился Александр Иванов, донеся их великую традицию до русского искусства XIX века и своим творчеством разъясняя её животворную роль для современности. Именно так подходил к искусству Ренессанса П.П. Чистяков. Чистяков сразу же оценил необыкновенное дарование Сурикова и понял, какие трудности испытывал тот, пройдя через руки «семи нянек» – Шамшина, Венига, Неффа, Виллевальде и других столпов академизма, но не имея постоянного квалифицированного и заботливого руководителя. То, что у Чистякова было главным образом изложено теоретически, Суриков не только выразил в своих интереснейших письмах, но и блестяще воплотил в своём творчестве. По воспоминаниям самого Сурикова: «Я в Академии больше всего композицией занимался... А в живописи только колоритную сторону изучал. Павел Петрович Чистяков очень развивал меня. Я это ещё в Сибири любил, а здесь он мне указал путь истинного колориста»<sup>29</sup>.

Из академических этюдов Сурикова, выполненных с натуры, особенным мастерством отличается этюд 1875 года – обнажённый мальчик в рост, где превосходно найдены богатейшие оттенки и переходы цвета, которыми передано смуглое тело, в их отношении к белому холсту («Натурщик. Академический этюд», илл. 117). Неслучайно этот этюд был приобретён П.М. Третьяковым для своей галереи. В натуральных классах Академии студенты старших курсов из года в год писали маслом шаблонные этюды с обнажённых натурщиков. Но такой увлекательной колористической задачи ни-

115.  
**Нерукотворный образ  
(Посол Авгаря, князя Эдесского,  
к Иисусу Христу)**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 54×86. 1872 г.  
Государственный Русский музей

116.  
**Искушение Христа**  
В.И. Суриков  
Бумага на картоне, уголь, белила.  
68×50. 1872 г.  
Государственный Русский музей

<sup>28</sup> Гинзбург И.В. Чистяков и его педагогическая система. М.-Л., 1940. С. 118.

<sup>29</sup> Волошин М. Суриков. С. 53.

\* Пройдёт много лет, и Суриков, воспитавший благодаря Чистякову глаз колориста, будет, сообщая учителю свои итальянские впечатления, восхищаться тем, как написано у «Флоры» Тициана тело под белой сорочкой и как «верны до обмана тона» тела лежащей тициановской Венеры в их отношении к белой простыне.

СУРИКОВ В.М. ПИСЬМА. С. 71.  
ПИСЬМО ОТ 17/29 МАЯ 1884 Г.



117.  
**Натурщик**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 100×73,7. 1875 г.  
Государственная Третьяковская галерея



118.  
**Самовар**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 42,8×15,8. 1876 г.  
Собрание семьи художника

кто и никогда не ставил. Постановкой этой задачи Чистяков открывал глаза молодому студенту на великие тайны колорита в изображении обнажённого человеческого тела\*.

Чистяков воспитывал в своих учениках целостное восприятие природы, умение видеть форму вместе с цветом. «В основу преподавания Павел Петрович клал изучение формы предметов в связи с рисунком, светотенью и колоритом, – вспоминает В. Васнецов. – Он шёл не от рисунка, а именно от формы. Он настаивал, чтобы эта последняя выражалась художником с одинаковой свободой, с какой бы точки зрения ни писался данный предмет»<sup>30</sup>. Суриков, с его давней любовью изображать предметы в труднейших ракурсах, уже был подготовлен к этому требованию Чистякова своими предшествующими работами. Уроки Чистякова и в натурном классе продолжали прививать учащимся те же

навыки цельного восприятия природы, которые влияли и на понимание рисунка.

В этом отношении характерен рисунок Сурикова «Натурщик», выполненный в конце 1873 года, несомненно уже под руководством Чистякова («Натурщик»; бумага, мокр. соус; 97 × 67,3; ГТГ). Натурщик стоит в рост, изображён со спины, левая рука согнута в локте, взятом в трудном ракурсе. Отличительная особенность – чистяковское понимание формы предмета в связи с рисунком и светотенью, выявляющей структуру тела. Тот же принцип виден в работах 1873 года, в частности в акварельном портрете брата художника («Портрет А.И. Сурикова», илл. 119), где формы выполнены посредством заливки планов красками разных цветовых оттенков, а также в превосходной акварели, изображающей сидящую минусинскую татарку в красном платье («Минусинская татарка», илл. 120). Лепка лица цветовыми планами обогащается здесь ещё и рефлексами от красного платья и фиолетового платка.

И в тех случаях, когда Чистяков давал задание писать маслом натурный этюд, он добивался от студентов органического слияния живописи с рисунком, поэтому знаменитый суриковский этюд маслом обнажённого мальчика на белом фоне столь совершенен как в живописи, так и в рисунке. Чистяков придавал большое значение воспитанию в учениках чувства цвета, связанного с эмоциональным восприятием мира, которое исключало мёртвое, непрочувствованное раскрашивание. И здесь Чистяков заставлял всматриваться в саму природу, разъяснял, что в природе не бывает «чистых», не смешанных с другими цветами, что цвет воспринимается в воздушной среде, в отношении с соседними цветами, в определённом освещении и т. д. «Вся мудрость, увидев цвет, определить, из каких он красок состоит»<sup>31</sup>, – учил Чистяков, нанося этим положением удар по академическому принципу локальной раскраски предметов.

Исходя из единства объёмной и цветовой формы предмета, Чистяков добивался от художника умения каждым мазком краски «рисовать и лепить», передавать тончайшие градации переходов от света к тени. Хороший пример усвоения Суриковым чистяковского принципа рисовать и лепить форму предмета красками даёт акварель 1876 года, изображающая медный начищенный самовар (илл. 118). Суриков пишет самовар, оставляя для наиболее светлой части блика белую бумагу незакрашенной. К этому белому пятну блика Суриков постепенно подводит цветные планы от тёмно-оливкового, красновато-оранжевого, лимонно-жёлтого до светлого, бело-жёлтого и, наконец, белого. Так, градациями цвета Суриков заставляет круглиться форму и отлично передаёт фактуру меди, её отблеск и т. д. Именно так, как учил Чистяков: не заливать, не превращать форму в застывший, изолированный объём, а писать, учитывая еле уловимое движение форм в пространстве, их связь с воздушной средой, предпочитая живописную манеру, «где контуры и полутона машисты»<sup>32</sup>.

В своих выводах о колорите Чистяков исходил из вдумчивого, пытливого всматривания в природу и из анализа ценнейшего опыта, накопленного великими мастерами мировой живописи. Его взгляды, как вспоминает Репин, на фоне косности, царившей среди педагогов Академии, воспринимались студентами как откровение. Влияние этих взглядов на Сурикова во многом определило его живописный метод.

<sup>30</sup> Цит. по: Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 341.

<sup>31</sup> Гинзбург И.В. Чистяков и его педагогическая система. С. 159.

<sup>32</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 387.

Исключительно важным и плодотворным было учение Чистякова о композиции. Под композицией Чистяков понимал «сочинение» картины, то есть разработку сюжета и происходящего действия, обстановки, характера действующих лиц – образов, а также расположение на холсте фигур, их взаимосвязь, движения, мимика и жесты, ритм объемов, масс, цветовых сочетаний и т. д. Причём, что особенно важно, Чистяков требовал, чтобы всё это было подчинено замыслу, идее картины, – он придавал исключительное значение работе художника над сюжетом. И хотя в условиях Академии студенты были связаны повторением узкого круга одних и тех же, преимущественно библейских, сюжетов, Чистяков и тут не сдавался, призывая студентов вчитываться, вдумываться, пустить в ход творческое воображение – «и Вы увидите, что избитых сюжетов для умного и смелого художника на свете не существует, а во всём и везде существует великая задача»<sup>33</sup>. Но для этого необходимо, чтобы у художника не было равнодушия к сюжету, чтобы он сжился с ним, испытывал к сюжету чувство страстной заинтересованности, увлечения. (И сам Чистяков оставил в своих письмах к Савинскому и Поленову образцы такого творческого отношения к сюжету, набросав целые сценарии на темы «Юдифь и Олоферн», «Пир у блудного сына», «Христос и грешница», полные реалистической проницательности, конкретных штрихов и метких характеристик.)

«Способность прирастать к задуманному сюжету, им жить, о нём только и думать всюду и везде и постепенно, шаг за шагом достигать осуществления его законно и на верных данных есть способность создавать – творить – творчество»<sup>34</sup>. «Поразившись или увлекшись сюжетом, берегите первое впечатление», – советовал Чистяков, но считал, что при этом «следует прочитать, узнать и продумать»<sup>35</sup> всё относящееся к данному сюжету, ко времени, конкретной обстановке данного события. Это необходимо для того, чтобы художник уяснил себе замысел картины, её идею, так как от этого зависят способы решения и всех её специальных проблем: и композиции, и колорита, и характера живописи. Композиция, по Чистякову, должна быть содержательна, вытекать из обдуманного, творчески понятого и разработанного сюжета. Выбор момента изображаемого события также должен быть творчески продуман и из него извлечены важные для разработки композиции выводы, так как «хорошо изобразить момент настоящий и придать вытекающее из него правильное движение фигурам можно лишь в том случае, если художник примет во внимание “предыдущую и последующую обстановку дела”»<sup>36</sup>. П.П. Чистяков здесь совершенно по-своему акцентирует известное положение эстетики Лессинга, писавшего о том, что, поскольку изобразительное искусство может фиксировать лишь один момент из развивающейся действительности, оно должно, видимо, избирать такой, «из которого бы становились понятными и предыдущий и последующий» («Лаокоон»). Но, по мнению Лессинга, это сужает границы скульптуры и живописи, лишая их возможности изображать человека в состоянии аффекта, передавать движение, страсти, внутренний мир индивидуальных лиц (что является делом литературы, поэзии).

Чистяков особенно развил мысль о выборе момента как важным условии для композиции в живописи, помогающем художнику правильно передать движение и экспрессию фигур, лиц и таким путём раскрыть внутренний мир и индивидуальность человеческих характеров. Совету Чистякова неизменно следовали русские художники-реалисты, и в частности Суриков, в композициях которого всегда тщательно продуман выбор момента изображаемого события. Но и этого одного недостаточно. Чистяков уделял огромное внимание передаче психологической правды переживаний героев и разработке характеров. «Всякому лицу, действующему в картине, – писал он, – дайте роль – слова даже, и тогда она, т. е. картина, будет вполне историческая – классическая, по крайней мере в композиции»<sup>37</sup>. Трудно переоценить значение этих реалистических принципов Чистякова для борьбы против теа-



119.

**Портрет А.И. Сурикова**

В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 32,5×23,5. 1873 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова



120.

**Минусинская татарка**

В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 32,5×23. 1873 г.  
Принадлежит В.С. Кеменову

<sup>33</sup> Там же. С. 402. Письмо

Савинскому от 4 мая 1886 г.

<sup>34</sup> Там же. С. 397. Письмо Савинскому от 22 февраля 1884 г.<sup>35</sup> Там же.<sup>36</sup> Там же. С. 400.<sup>37</sup> Там же. С. 403.



121.  
**Изгнание торгующих из храма**  
 В.И. Суриков  
 Холст, масло. 78×118. 1873 г.  
 Государственный Русский музей

трально-опереточных «исторических» картин, заполненных вместо живых образов позирующими натурщиками и костюмированными статистами.

Эти важнейшие положения Чистякова Суриков мог практически усваивать под руководством своего учителя, по-видимому, в 1873–1874 годах, что заметно отразилось на характере композиционных решений работ этих лет. Уже в таких, во многом ещё незрелых, произведениях 1873 года, как «Изгнание торгующих из храма» (илл. 121), «Саломея приносит голову Иоанна Крестителя» (илл. 123), «Богач и Лазарь» (илл. 122), заметно гораздо большее внимание художника к разработке линии поведения каждого действующего лица. Достаточно сравнить в этом отношении, например, «Изгнание торгующих из храма» с картиной 1872 года «Нерукотворный образ» (илл. 115).

В ещё большей степени плодотворность чистяковских композиционных принципов сказывается в картинах, написанных в 1874 году, – в «Пире Валтасара» и особенно в «Милосердном самарянине» и «Князем суде», в которых Суриков стремился «дать роль и слова даже» каждому действующему лицу, сделать каждый персонаж участником раскрытия сюжета.

На конкретных примерах воспитывал Чистяков своих студентов, раскрывая им содержательный характер изобразительных средств искусства. «Цвета в картине должны помогать содержанию, а не блеснуть глупо-хващливо»<sup>38</sup>, – учил он. Воспитывая своих учеников, Чистяков добивался, чтобы они в разработку композиции включали также поиски цветового решения. «Веронез, – записал Чистяков, – был колорист и в цвете, и в композиции»<sup>39</sup>.

Чистяков требовал и ритма объёмных форм, и цветовых сочетаний, и контрастов, то есть учил быть колористами и в композиции, и настаивал, чтобы все средства живописи были подчинены наилучшему раскрытию сюжета и идейного смысла произведения. (Даже беглый просмотр композиционных эскизов к «Боярыне Морозовой» показывает, как глубоко усвоил Суриков эти принципы своего учителя.)

Трудно было Чистякову отстаивать и проводить свои идеи в Академии. Профессура непрерывно затевала интриги против него, подвергала Чистякова травле, стремилась подорвать его влияние на молодёжь. Но, несмотря на все козни, авторитет Чистякова среди русских художников и среди студентов Академии был огромен. Среди его учеников, ставших впоследствии выдающимися русскими художниками, мы видим столь яркие индивидуальности, как Репин,

<sup>38</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 493. Из воспоминаний В.М. Баруздиной.

<sup>39</sup> Там же. С. 418.

Суриков, Поленов, Виктор Васнецов, Врубель, Серов, и многие другие. Все они навсегда сохранили к своему учителю чувство горячей признательности и глубокого уважения.

«Взгляды и деятельность Чистякова проникнуты чувством национальной гордости, патриотизмом и пониманием значительности русского вклада в развитие мирового искусства. Особенностью русской школы живописи Чистяков считал её идейную содержательность, психологическую глубину её образов. Именно понимание грандиозности задач, ставших перед русским искусством в XIX веке, осознание творческих сил русских художников укрепляли в Чистякове веру в великое будущее реалистического национального русского искусства, которое сможет по праву занять достойное место рядом с великим искусством Ренессанса и, используя его выводы и традиции, продолжить их и пойти вперед.

Не будет преувеличением сказать, что именно в творчестве Сурикова с наибольшей яркостью и силой оказалась достигнутой эта заветная цель, которой П.П. Чистяков посвятил всю свою жизнь»<sup>40</sup>.

Чистяков не ограничивался уроками в классах Академии. Его мастерская была открыта для учеников, в ней он проводил дополнительные занятия, общаясь со студентами и щедро делясь с ними своими знаниями. Студенты ходили с любимым учителем в Эрмитаж учиться на образцах классической живописи, посещали выставки, иногда музицировали, беседовали об искусстве. Общение с Чистяковым должно было влиять и на мировоззрение молодого Сурикова. Чистяков не занимался политическими вопросами, но, будучи сыном крепостного крестьянина, хорошо знал деревню. И, видя обнищание крестьянства, волновался за его судьбы и не поддавался либеральным иллюзиям относительно крестьянской реформы 1861 года, считая, что правительство бросило крестьян на произвол судьбы, – взгляд самостоятельный и редкий среди художественной интеллигенции того времени.

Чистяков горячо любил родину, Россию, страстно отстаивал развитие русского национального искусства и с негодованием выступал против национального нигилизма космополитов. «Мир, – писал он, – стремится к общению на почве духовных начал. Космополитизм, как его понимали г. С. (Соловьёв. – В. Б.) и многие другие подобные им глухари, олухи, есть мерзость, тля слепая, бесформенная... Общее состоит не из ничего, не из общего какого-то, а из единиц, облечённых в форму, могущих жить и совершенствоваться. Чем характернее и лучше эти единицы, тем и общее их – красивее, выше. Сознывая основные начала для всех общеодинаковыми, каждая раса, а затем и каждая даровитая личность стремится развивать свою особу, совершенствуя себя на поприще жизни до возможной высоты и оставаясь в то же время русский русским, француз французом и т. д. Это и есть закон красоты»<sup>41</sup>.

Чистяков применял это воззрение и к русскому искусству, добивался, чтобы оно развивалось самостоятельно, чтобы русские художники оставались русскими. Он выступал против того, чтобы внедрялось подражание иностранным образцам, и размышлял в этой связи об эпохе петровских реформ. Характерно его письмо к П.М. Третьякову от 1879 года, в котором Чистяков в свойственной ему полемически-заострённой манере, осуждая уродливые крайности европеизации России после Петра, пишет: «Вообще для меня русский человек со времен Петра – обезьяна! Пока не взглянем мы на дело своими глазами и не начнём его с основания изучать, как следует настоящему человеку, а не обезьяне, вообще до тех пор мы почти что не люди, раболепничанье перед иностранными творениями для меня невыносимо. Грубое же умничанье по-своему тоже невыносимо. Значит, нужно всем учиться, обучать себя!»<sup>42</sup>

122.

**Богач и Лазарь**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 62×95. 1873 г.  
Государственный Русский музей



<sup>40</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 46.

<sup>41</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 424. Письмо И.И. Толстому от 25 июля 1894 г.

<sup>42</sup> Там же. С. 96.

Известно и вполне обоснованно возмущение Чистякова за-сильем в России иностранных чиновников, которые служили тормозом и в развитии русского искусства, что было видно по Академии художеств. Суриков, вероятно, неоднократно слышал подобные высказывания своего учителя, они направляли его мысль и во многом находили у него отголоски. Что касается первых непосредственно учебных результатов общения Сурикова с Чистяковым, то об этом помогают судить дошедшие до нас работы Сурикова, выполненные под влиянием П.П. Чистякова.

За время обучения в Академии Суриков получил весь комплект наград и многократно – денежные премии за «композицию, или, – как он говорил, – сочинение картины». Чуткий духовный взор юного Сурикова не мог пройти мимо хорошо известного и многими живописцами иллюстрируемого библейского сюжета «Саломея приносит голову Иоанна Крестителя». Традиционно этот сюжет подавался с академической сухостью и авторской отрешённостью. А между тем это одно из самых гнусных преступлений в истории человечества, когда по очевидному сговору царя Ирода и его наложницы Иродиады совершается страшное злодеяние: пророку и предтече Господню Иоанну, уже заключённому в темнице, отрубают голову и делают это якобы по девичьей прихоти дочери Иродиады Саломеи, очаровавшей своей пляской в день его рождения самого царя Ирода и возлежащих с ним гостей. Совершенно очевидно, что сам Ирод «опечалился» только для вида, поскольку уже давно хотел лишить жизни пророка Иоанна за то, что тот обличал его в сожительстве с Иродиадой, женой своего брата Филиппа, почему Иоанн и заключён был в темницу, но убить его Ирод не решался, боясь народа, почитавшего Иоанна как пророка. Вероятно, лишь одна Саломея ничего не подозревала об этой кровавой интриге и с девичьим послушанием, непререкаемым на Востоке, потребовала себе такой страшной награды «по наущению матери», что убедительно показал Суриков в своей картине (илл. 123). Он изобразил момент, когда голова принесена на блюде и Иродиада, в отличие от Саломеи, смотрит на неё с торжеством удовлетворённой мести.

Картина представляет несомненный интерес как отражение попыток Сурикова преодолеть академические штампы, используя положения, воспринятые от Чистякова. Это прежде всего конкретное продумывание сюжета и оформления места действия (интерьер, мебель, бытовые предметы и драгоценности). В решении образов Суриков стремится преодолеть отвлечённую условность академизма, давая, в соответствии с чистяковским принципом, «роли и слова даже» каждому действующему лицу. В образе Иродиады явное подчёркивание злорадства, с которым она, опершись о колено, смотрит на голову Иоанна; Саломею Суриков трактует как молодую легкомысленную девушку, в которой внезапно пробуждается смутное сознание содеянного ею зла. Её состояние передано в наклоне поникшей головы, в том, как она держит блюдо со своей страшной наградой, в задумчивом выражении её лица. Образ Саломеи только намечен, фигура её затенена, она и по замыслу, и по выполнению резко контрастирует с образом Иродиады, очевидно чтобы подчеркнуть неясность в степени осознания ею совершённого злодеяния.

В разработке сюжета и композиции центральное место отведено голове Иоанна Крестителя. Она написана с глубоким чувством и очень выразительна по форме и колориту. Лицо Иоанна, с суровыми чертами аскета, покрыто мертвенной бледностью зеленовато-серого оттенка. Вспоминается мнение Чистякова: «...зелёный оттенок отвечает холодному, неподвижному, мёртвому»<sup>43</sup>, что ещё более подчёркнуто спутанными прядями медно-красных волос.

В этой работе особенно явствует, сколь уверенным сделался творческий почерк Василия Сурикова под благотворным влиянием его учителя П.П. Чистякова.

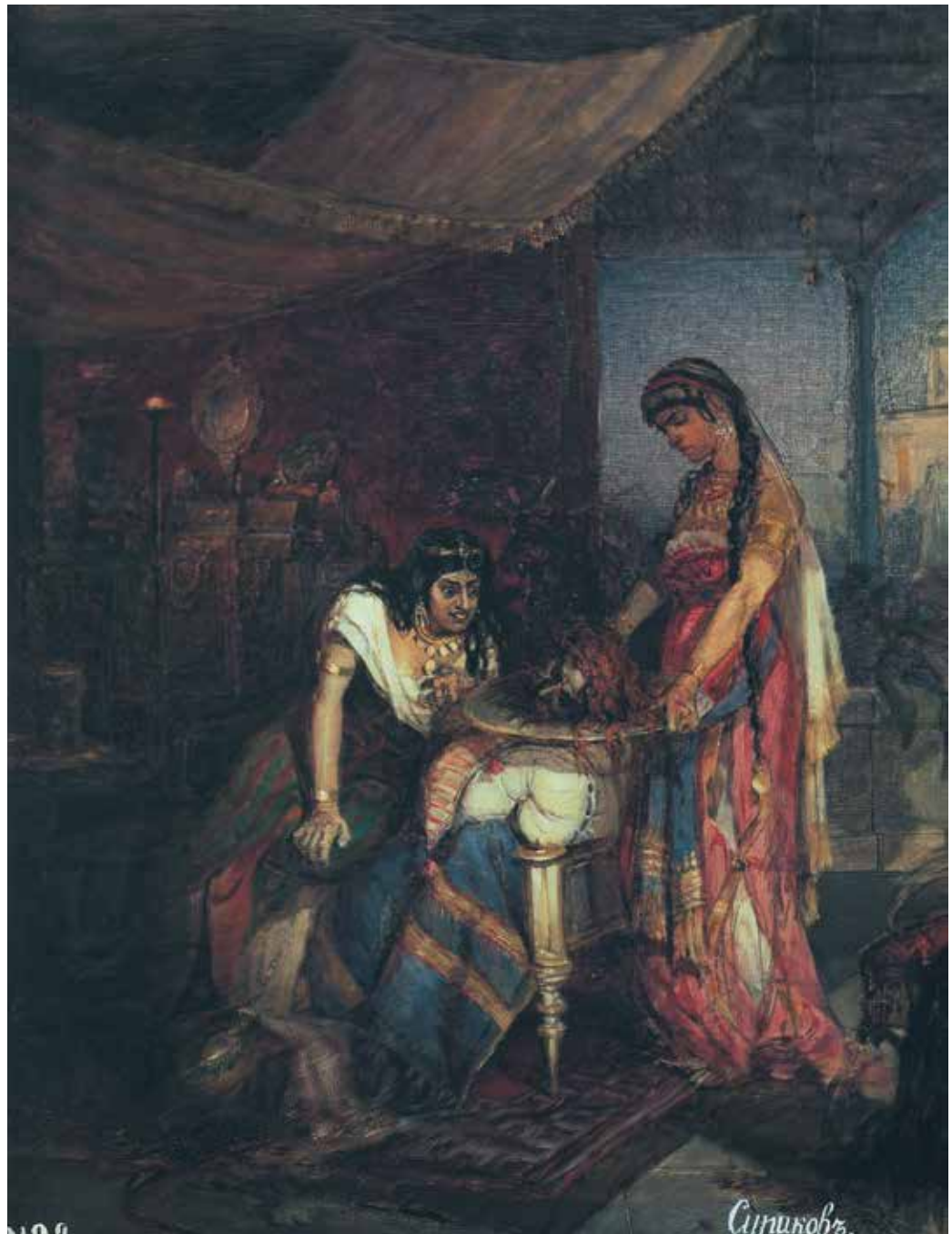
В следующей своей работе – «Изгнание торгующих из храма» (илл. 121) – Суриков живописует очень популярный у художников новозаветный сюжет, изображающий разгневанного Христа с бичом в руках, изгоняющим из храма торговцев, которых он упрекает в том, что они осквернили дом Отца Его. Вероятно, эта работа служила для Сурикова тренировкой в построении многофигурных композиций и была этапом формирования своего стиля художественного композитора, но более логично было бы её назвать «Изгнанные из Храма торговцы». Здесь много жанровых сцен, живописующих столь обычную для Востока бойкую торговлю перед храмом. В этой композиции Суриков пытался составить «сценарий» поведения каждого торговца за разными занятиями: сидящих на коврах, разостланных прямо на земле, у прилавков либо с ручными лотками. Некоторые продавцы ещё сидят на

<sup>43</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 374.

своих местах, недоумённо поглядывая на двери храма, откуда изгнанные торговцы выносят какой-то свой скарб. Другие отправились искать – кто спокойно, а кто торопливо – новые места для торговли. Тут же играют дети, подходят покупатели. При таком взгляде на эту работу становится понятным, почему Суриков значительно меньше внимания уделил Христу, поместив его в статичной позе в глубине картины, на фоне тёмного дверного проема, и перенеся смысловой композиционный центр с Христа на торгующих.

Следующая композиция – «Богач и Лазарь» (илл. 122) – написана на сюжет новозаветной притчи, рассказывающей о том, как бедняк Лазарь, довольствуясь остатками пищи, бросаемыми собакам, попал в рай, а богач был наказан адскими мучениями в аду. Здесь очень колоритно выписан увешанный драгоценностями и окружённый роскошью беззаботный богач, наслаждающийся дарами земли, в тени балдахина обдуваемый прохладой. И как социальный контраст ему – прямо на земле, под палящими лучами солнца, в окружении собак почти совершенно обнажённый нищий. А главным смысловым содержанием стал социальный контраст между ужасающей бедностью и кричащей роскошью восточных богачей. Этой прекрасной работе можно было бы также дать именно такое название, поскольку назидательная роль притчи об исполнении заветов Моисея и пророков в картине никак не намечена. Конечно, в живописи, отображающей лишь одну сцену, очень трудно выразить какой-то процесс, но в том и задача композиции, чтобы компоновкой фигур, выбором жестов, поз, ракурсов передать это впечатление.

Однако все эти картины являются ещё учебными работами, но именно в этом смысле они представляют интерес. На их примере видно, как Суриков, познакомившись с некоторыми положениями Чистякова, стремился применить их в процессе выполнения академических заданий, преодолеть шаблонную академическую условность, введя в разработку сюжетов и композиций реалистические штрихи и бытовые детали с целью усиления конкретной характеристики обстановки, места действия, костюмов действующих лиц. В этих композициях видно, как постепенно, но неуклонно у Сурикова накапливались силы для нового творческого подъёма.



123.  
Саломея приносит голову  
Иоанна Крестителя  
своей матери Иродиаде  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 89×71. 1872 г.  
Государственный Русский музей



Пётр I

ервое время своего правления Пётр преимущественно занимался устройством регулярного войска, продолжал строить суда на Переяславском озере и два раза ездил в Архангельск, чтобы познакомиться с морем. От своих трудов царь отдыхал в весёлых пирах и попойках, преимущественно в обществе иностранных офицеров, чем вызывал неодобрение духовенства и старого московского боярства.

Вернувшись из первой заграничной поездки, Пётр отправляет насильно свою жену, царицу Евдокию, постричься в монахини. В результате Петровых гонений против мнимых заговорщиков стрелецкое войско – опора и защита государства от внешних врагов – было со временем полностью уничтожено. Реальных противников у него не осталось, и тогда Пётр усиленно стал насаждать реформы. Сначала он принялся менять наружный вид своих подданных: обрезал бороды, потом дошла очередь до русской долгополой одежды. Головы царедворцев и чиновников покрылись огромными париками в завитках и буклях. Пётр не оставил без внимания и женщин: он приказал москвитянам жён и дочерей одевать в немецкие платья и вывозить в публичный театр и вечерние собрания – ассамблеи, заведённые тогда в столице.

То, что впоследствии император Александр III назвал «обезьянничество перед Европой» и что уже явным образом проявилось во второй половине царствования Алексея Михайловича «Тишайшего», со времён Петра I приобретает устойчивую тенденцию. Меняются лишь объекты подражания: Голландия, Пруссия, Германия, Франция и т. д.

С началом XVIII столетия царь велел праздновать начало нового года не 1 сентября, как прежде, а 1 января, как в Европе. Пётр отменил официальное летописание. Оно мешало ему, ибо являлось богословским осмыслением жизни страны и велось умудрёнными иноками; изменил церковно-славянскую азбуку. То, что пришло в Европу с идеей гуманизма, – мировоззренческий переворот, поставивший в центр вместо духовно-нравственных ценностей человека с его естественными пороками, – насильственно стало насаждаться на Руси усилиями Петра с высоты царского престола. Идею Святой Руси Пётр I противопоставил идею светского государства и светской культуры. С Петром пришло на Русь совершенно другое просвещение, идущее от иного корня; но самое разрушительное из всего, что сделал Пётр, это его удар по монашеству – духовному очагу Православия. Не принимая всерьёз ничего, что нельзя разглядеть и пощупать, он должен был относиться к этому деланию точно так же, как через 200 лет Владимир Ульянов, – как к тунеядству и ханжеству.

В 1721 году царь Пётр уведомил посланием патриарха Константинопольского, а через него и прочих первосвященителей восточных об учреждении соборного правления в Русской церкви. Слово «соборного» мы неслучайно возьмем в кавычки, ибо с этого времени начался период чиновничьего всевластия в церкви, который вместо восстановления соборности привёл Русскую православную церковь к духовному упадку, а через него лишил и русский народ нравственного иммунитета.

В результате двух церковных реформ, Алексея Михайловича и его сына Петра, соборное тело в России оказалось расколото, нарушена симфония светской и духовной власти, а голос духовенства и мирян заглушён распоряжениями церковной администрации. Выборность священников, церковный суд заменены практикой администрирования.

В итоге русский народ и его пастыри – сельские священники – оказались в двойном рабстве, гражданском и церковном. В результате церковной реформы Петра на протяжении двух столетий, в период так называемого соборного правления, не созывалось ни одного церковного собора, не говоря уже о Поместном или Земском.

Реформы Петра нанесли сокрушающий удар не только по боярской знати, но и по русской аристократии, открыв дорогу к высшим должностям иностранцам, независимо от их происхождения и состояния. Это, естественно, поманило на Русь искателей приключений всех мастей. После Петра при дворе и на высших ступенях администрации стали играть всё более заметную роль представители присоединённых Петром балтийских провинций.

Петр разделил всё служащее сословие по образцу немецкого на степени, или «классы», числом четырнадцать; каждому классу соответствовал известный чин – военный и гражданский. Этими мерами положено было начало чиновной бюрократии в том виде, в каком она и довела до крушения величественный корабль Российской империи, той бюрократии, которую донныне не удаётся искоренить.



Если до Петра и его преемников крестьяне были прикреплены только к земле, то Пётр прикрепил их к помещикам, то есть создал крепостное право европейского типа. Касту наёмников, получавших от государства землю во временное владение, Пётр и его преемники заменяют кастой потомственных рабовладельцев, нравы которых проявлялись порой в самых диких формах.

Русская армия была организована Петром по немецкому образцу, военные были одеты в немецкий мундир; флот снаряжён преимущественно по образцу голландскому. Вместо прежнего областного деления, служившего в течение нескольких веков, Пётр разделил Россию на 12 губерний. Начальствующие чины носили иностранные названия: губернаторов, ландрихтеров, комендантов, ландратов, комиссаров и т. п. Вместо прежней Боярской думы был учреждён Сенат как высшее правительственное, судебное и финансовое ведомство. Московские приказы Пётр преобразовал в коллегии – по датским и шведским образцам, то есть вместо единоначалия ввел коллективное управление, разрушая этим традиционные институты русской государственности.

Устранение Петром соборных традиций лишало Верховную власть её сакральной составляющей и сделало её не объектом любви и народного почитания, а целью борьбы политических партий и дворцовых интриг. Со времён реформ Петра непосредственное обращение народных учреждений или отдельных лиц к Верховной власти было строго регламентировано и могло быть сочтено чуть ли не бунтом.

Петербург, построенный на заболоченных берегах Невы, укоренивший в Российской империи иноземные традиции, воспитал и взрастил в своем чреве либеральную интеллигенцию и чиновничью бюрократию – главных разрушителей исторической России. Культурный разрыв между европеизированным высшим классом и народной массой, ставший причиной отчуждения народа от своего Царя, в результате чего социальная напряжённость в Российской империи была доведена до крайности, стал необратимым именно с Петра. Этот разрыв поддерживался и усиливался благодаря иноземным бракам, ставшим после петровских реформ устойчивой традицией.

Болезненная жестокость, отсутствие любви и христианской нравственности не позволили Петру I отличить необходимые реформы от несущественных, упорное навязывание которых вызвало в народной среде ропот и дух противоречия, доходившие иногда до явного неповиновения, особенно со стороны приверженцев старого церковного обряда.

Пётр I, конечно, не смог создать из России чисто европейское государство, а только заложил своей революцией сверху прочные основания для неизбежной революции снизу, которая рано или поздно должна была уничтожить



# ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ



**Преследование русской одежды в Петровское время**  
Гравёр Пястушкевич  
по рисунку Н.Д. Дмитриева-Оренбургского  
Бумага, полиптия. 26,4×7,6  
Конец XIX – начало XX в.  
Государственный исторический музей

**Сторожа у городских ворот выполняют указ Петра о ношении платья западного образца**  
Ж.-С. Филип. Гравюра  
1742 г.

все чужеродные начала, внесённые реформами Петра в русскую жизнь. Пётр действует даже не как абсолютный монарх западного типа, а как революционный диктатор, который источник своей неограниченной власти видит только в своей личной воле и личных принципах, не имеющих опоры ни в религиозных, ни в национальных традициях страны и её народа. В итоге царствования Петра русское самодержавие приобрело черты западного абсолютизма. Петровская эпоха стала водоразделом между патриархальным, национальным, московским самодержавием и бюрократическим, космополитическим, петербургским абсолютизмом.



Елизавета Петровна

Воцарение Елизаветы Петровны в 1741 году, после безначалья «бироновщины», вызвало большое ликование и породило надежду, что приток немцев в придворные и правительственные сферы полностью прекратится. Но слишком велика уже была инерция, накопленная со времён Петра. Хотя надо признать, что с воцарением Елизаветы действительно уменьшилось влияние немецкой партии и выдвинулись русские вельможи: братья Разумовские, родом из простых малороссийских казаков; Шуваловы, Бестужев-Рюмин и др. Но положение русского народа не изменилось, он по-прежнему оставался безгласен, и соборные традиции не были востребованы, а немецкое влияние начало уступать своё место французскому.



Пётр III

Справедливость требует признать, что за полгода своего царствования избранник Елизаветы Петровны Пётр III успел сделать шаги, которые сохранили его имя в политической истории России. Так, он уничтожил Тайную розыскную канцелярию и запретил произносить ненавистное «слово и дело». Запрещено было также преследование старообрядцев, а тем из них, кто бежали за границу, позволено вернуться; им отводили в Сибири земли для поселения. Хорошо известен манифест Петра III от 18 февраля 1762 года «О вольности дворянства», которым упраздняясь введённая Петром I обязательная для них воинская служба. Своим манифестом Пётр III хотел обеспечить себе поддержку дворянской среды, но эта мера его не спасла, так как его жена Екатерина, воспользовавшись недовольством гвардейских полков, устроила военный мятеж против императора, а потом и убийство своего супруга.



Екатерина II

Мятежная императрица Екатерина II царствовала более трети столетия, и в её эпохе в полной мере воплотились все пороки и достижения XVIII века, который получил название «золотого века», а также периода «бабьего царства».

Крепостное право в царствование Екатерины II достигло высшей степени своего развития. Не была позабыта и знать: дворянству была дарована Жалованная грамота, которой определены права и привилегии дворянского сословия, считавшегося главной опорой престола. Подтверждалась свобода дворян от государственной службы, от прямых податей и телесных наказаний. Императорская власть в России, таким образом, стала выразителем интересов уже не всего народа, а только привилегированных сословий. XVIII век взрастил в дворянстве все те пороки, которые оно так и не смогло преодолеть. Именно эти пороки стали впоследствии главной причиной трагедии самоуничтожения российского дворянства.

В результате реформаторской деятельности Петра I и его последователей Россия пережила все беды, которые предшествуют смутному времени: кровь, террор, убийство наследника престола, гонения на христиан, разграбление Отечества. Конечно, в сравнении со смутным временем XVII века, с его польско-литовским, латино-иезуитским пленением, а тем более со временем варварского татаро-монгольского ига, отбросившего Россию на несколько столетий назад, смутное время «революционной перестройки» Петра и иноземное протестантское нашествие XVIII века носило внешне мирный характер и не принесло столько страданий Русской земле, а в чем-то даже послужило делу просвещения России.

Конечно, в русском народе продолжала жить вера в «доброту царя-батюшку». Монархический принцип велик и силен только духовно-нравственным единством, если же оно не поддерживается и не проявляется, в народе неизбежно зарождаются сомнения в законности такой формы Верховной власти.

Начиная с воцарения Павла I в общественном сознании просвещённого слоя империи заметен резкий перелом: промонархические настроения сменяются антимонархическими. Становится модным относиться к Верховной власти скептически и иронически, фрондёрство становится признаком хорошего тона. Чтобы понять причину этой метаморфозы, нужно принять во внимание, что обществом, имеющим право голоса, в то время была лишь дворянская интеллигенция. Другие слои населения голоса не имели, «народ безмолвствовал». Потому российская культура XVIII – первой половины XIX столетия, в зеркале которой мы видим образ нашего Отечества и которую воспеваем как золотой век, была дворянской и отражала настроения дворянской интеллигенции. Народная культура уже прочно отгородилась от просвещённого общества и замкнулась в себе. «Общественное мнение» тех лет – это мнение дворянской «просвещённой» аристократии, а она, в массе своей, начиная с царствования Павла и уже до самого своего крушения, встала в оппозицию к Верховной власти. В течение длительного периода «бабьего царства» переродилась сама психология дворянства, оно в значительной мере утратило веру в Бога, а значит, перестало смотреть на Царя как на Божиего Помазанника, как на харизматическую священную особу. Его духовная неприкосновенность исчезла в глазах высшего сословия: для придворных, министров и советников, генералов и администраторов царь стал фигурой политической, таким же человеком, как и все, только облечённым властью. В этой власти они не видели уже никакой сакральной основы и признавали её необходимой лишь с утилитарной точки зрения.

Павел I вдоволь насмотрелся на распущенность просвещённого сословия и твёрдо решил, что, когда окажется у власти, положит этому предел. Имея в своем распоряжении небольшое войско и штат прислуги, он отработал на этой модели иные принципы жизнеустройства, стержнем которых была дисциплина и служение Отечеству. Как могли отнестись к этим идеям дворяне и те, кто их поддерживал? Конечно, только крайне враждебно. Как воспринимали человека, который начал проводить эти идеи в жизнь? Конечно, как тупого формалиста и мелочного придиру. Мемуаристы и историки не поскупились: они представили Павла будущим поколениям как слабоумного и вспыльчивого деспота. А этот «слабоумный» сделал для России и народа русского всего за пять лет своего правления больше полезных дел, чем их было сделано за всё предыдущее столетие «бабьего царства»: Павел ввёл Закон о престолонаследии, обнародованный в день его коронации в 1797 году. Этот важнейший правовой документ знаменует возврат к национальной традиции российского государственного жизнеустройства. Положен был конец провозглашённому Петром I произволу. С воцарением Павла в России начала восстанавливаться законность, единая и для простого народа, и для высшего света. Павел облегчил положение крепостных крестьян; манифестом 1797 года он ограничил помещичью власть, установив трехдневный предел барщины и запретив принуждать крестьян работать в престольные и двенадцатые праздники.

На воротах своего Михайловского замка Павел I поместил почтовый ящик, ключ от которого носил при себе, и каждый его подданный – от вельможи до крепостного – мог положить туда жалобу на любого обидчика, какой бы высокий пост тот ни занимал. Если Екатерина была «матушкой» для владетельных дворян и заезжих щелкопёров, то Павел обретал образ «батюшки» для простого народа.

Двадцатичетырёхлетний Александр, вступив на родительский престол, оказался в окружении убийц своего отца – в положении ложном и крайне затруднительном. Он, вероятно, хорошо понимал, что если ему пойти по пути резкого ограничения всевластия придворной знати, по которому шёл отец, то ждёт его та же участь. И в Зимнем дворце, и в Царском Селе молодой император оказался заложником группы связанных между собой общим интересом богатых и влиятельных лиц. Говоря современным языком, это была государственно-политическая, элитарно-бюрократическая группировка, спаянная пролитой императорской кровью Павла I, объединённая корпоративными интересами, целый век правившая страной руками возводимых ею на трон монархов. Собиралась она править так же и впредь – на этот раз руками Александра.



Павел I



Александр I



Александр I

Большая часть царствования Александра Благословенного прошла среди великих войн, но государь находил время и для забот об упорядочении внутреннего управления империей. Особенно важные меры были осуществлены императором Александром в деле высшего управления, которое со времён Петра находилось в руках коллегий. Александр упразднил коллегии и заменил их в 1802 году министерствами, во главе которых стояли министры, ответственные перед императором за деятельность своих ведомств. Для решения тех дел, которые касались нескольких ведомств, министры собирались вместе в Совете министров.

Все новые законы и важные мероприятия, прежде чем они представлялись на утверждение государю, должны были с 1803 года подвергаться обсуждению в особом высшем учреждении – Государственном совете. Сенат, состоящий из членов, отчасти назначенных правительством, отчасти выбранных дворянством, должен был образовать высшее судебное учреждение в государстве. Эта схема управления в главных своих чертах сохранилась до самого крушения Российской империи.

Мысль о необходимости создания русских школ блуждала в обществе. Болеющие за будущее России понимали, какую истинную цель преследовал государь Александр Павлович, открывая Царскосельский лицей: как государственный муж, он осознавал, к чему может прийти Россия, если у кормила власти будут люди, получившие образование в иезуитском колледже или масонской ложе.

19 ноября 1825 года Александр I скончался на отдыхе в Таганроге. В Петербурге об этом узнали лишь спустя две недели. Положение, создавшееся после смерти императора Александра, связанное с видимой неопределённостью наследования престола, показалось заговорщикам наиболее удобным для приведения своих замыслов в исполнение. Они сговорились обмануть солдат и народ, уверяя их, что цесаревич Константин не отрекся от престола и что Николай Павлович хочет занять его незаконно.



Николай I

Молодой император Николай I в тяжёлый день 14 декабря по решимости и силе духа оказался вполне достойным того великого сана, который ему суждено было принять. Когда пуля предателя, переодетого солдатом, сразила героя Отечественной войны Милорадовича, который оставался невредимым от вражеских пуль в 50 сражениях, император приказал стрелять. Двух-трех картечных выстрелов оказалось достаточно, чтобы рассеять мятежников. К вечеру главные организаторы заговора были арестованы.

Мужество и твёрдость, которые проявил император Николай Павлович при вступлении на престол, отличали всё его тридцатилетнее царствование. Вся Европа почувствовала твёрдую руку русского самодержца. Россию обошли потрясения 1848 года, вспыхнувшие, как ни странно, почти одновременно во всех крупнейших странах Европы: в Испании, Португалии, Италии, Франции, германских государствах, Австрии и Венгрии.

В отношениях с европейскими державами Николай Павлович сохранял начала Священного союза и всегда готов был оружием поддерживать старый порядок в Европе, хотя бы, увы, и с явным ущербом для интересов Российской империи.

В итоге Россия не только не заслужила благодарности Европы, но мало-помалу за ней закрепилась репутация мирового жандарма, что и привело к Крымской войне, которая, как известно, закончилась уже при Александре II в 1856 году унижительным для России Парижским миром.

# ПОЕЗДКА В МИНУСИНСК ВНОВЬ В СИБИРЬ



Усиленные занятия, работа над композиционными заданиями, прохождение курса «по наукам» потребовали от Сурикова большого напряжения сил и расшатывали здоровье. Вспоминая об этом, он говорил Максимилиану Волошину: «Петербург мне очень плох для здоровья был: грудная у меня болезнь началась было. Но в 73 году я на лето в Сибирь поехал: Кузнецов меня в своё имение в Минусинскую степь на промыслы позвал, всё лето я там пробыл и совсем поправился»<sup>1</sup>.

Это первое возвращение в Сибирь после четырёхлетнего пребывания в Петербурге очень обрадовало художника. Он смог повидаться с горячо любимой семьей, набраться сил в родной Сибири. Но в этот приезд ему мало удалось пробыть в Красноярске – здоровье требовало отдыха в Минусинских степях, где кумыс и сухой воздух. Там Суриков сделал ряд акварелей минусинских татар, каменных баб, пейзажей. Один из них («Минусинская степь», илл. 127) передаёт необъятный простор Минусинских степей, переходящих на горизонте в холмы, за которыми следуют горные цепи с вершинами, окаймлёнными облаками. И перед этой величественной картиной природы телега с возницей кажется маленькой тёмной точкой. Другой акварельный пейзаж («Панорама реки Матур», илл. 124) изображает панораму реки в Матуре. Акварельные этюды с минусинских татар, впервые сделанные Суриковым в 1873 году, имели большое значение для дальнейшего творчества художника; они подсказали ему некоторые образы как в работах академических лет («Княжий суд»), так и гораздо позже («Ермак»). Интересно, что много лет спустя, во время собирания материалов для «Ермака», Суриков в 1892 году вновь едет в Минусинский край, в имение Кузнецовых, и вновь пишет там этюды татар<sup>2</sup>, «Княгиня Ольга встречает тело Игоря». В Минусинских степях Суриков увидел степных татар, живущих в глубинных районах Сибири и во многом сохранивших своеобразные черты быта и облика кочевых и полукочевых народностей. Остатки старины XVI–XVII веков Суриков мог наблюдать в отдельных чертах и проявлениях и у степных жителей вблизи Красноярска. Но здесь, в Минусинских степях, всё это сохранилось в гораздо большей полноте и цельности.

Акварели, созданные Суриковым во время минусинской поездки, как пейзажи, так и этюды татар, интересны также и в цветовом отношении. Суриков пишет эти акварели красками чистыми, глубокими, хорошо сочетая их и точно передавая цвета самой природы.

Благодаря поездке в Минусинский край Суриков набрался новых впечатлений, написал ряд отличных акварелей, восстановил здоровье и запасся силами для предстоящей напряжённой работы в Академии.

В 1874 году Суриков создаёт композицию «Пир Валтасара» (илл. 128), за которую получает денежную премию; делает композиционные эскизы «Клеопатра» и «Убийство Юлия Цезаря»; пишет на конкурс картину «Милосердный самарянин» и получает за неё вторую золотую медаль; исполняет первую композицию на тему из русской истории «Княжий суд». Уже один перечень этих работ, разнообразие их сюжетов, качественный уровень, достигнутый Суриковым, показывают, сколь плодотворное воздействие оказал на него П.П. Чистяков.

Одновременно с этим Суриков продолжает делать для себя зарисовки бытовых сценок из петербургской жизни. К январю 1874 года относятся две такие акварели. Одна из них называется «На Невском проспекте днём» (илл. 126) и изображает прогулку нарядной девочки из богатой семьи, которая, идя с бонной,

124.

**Панорама реки Матур**

В.И. Суриков

Этюд. Бумага, акварель,  
графитный карандаш. 23×32. 1873 г.

Собрание семьи художника

<sup>1</sup> Волошин М. Суриков. С. 54.

<sup>2</sup> См.: Суриков В.И. Письма. С. 95.  
Письмо от 3 июля 1892 г.



125.  
На Невском проспекте вечером  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш, акварель  
21,6×15,5. 1874 г.  
Государственная Третьяковская галерея



126.  
На Невском проспекте днём  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш, акварель. 21×15. 1874 г.  
Государственная Третьяковская галерея

высокомерно, через плечо бросает взгляд на плетущуюся поодаль бедно одетую сверстницу. Все три фигуры взяты со спины, лиц их почти не видно, но как выразителен контраст их силуэтов, с какой острой наблюдательностью схвачен и передан через еле уловимые движения внутренний ход мыслей и чувств маленьких героинь.

Другая акварель – «На Невском проспекте вечером» (илл. 125) – изображает молодого франта и двух женщин. Одна из них с вожделием смотрит на него, другая, видимо, служит посредницей. Акварель «Влюблённая старуха» рисует сценку в отдельном кабинете ресторана. Смазливый молодой приказчик развалился в углу мягкого дивана. К нему пристаёт с нежностями седая старуха с накрашенными щеками и подведёнными бровями. Рядом – стол с вином. В руке у кавалера уже зажата ассигнация, над диваном изображение ню в соблазнительной позе. К этому же времени относятся ещё несколько акварелей: «Дама под зонтиком», «Девушка-украинка» – и некоторые наброски (среди них сделанные по памяти на основании впечатлений от поездки в Сибирь)<sup>3</sup>.

В январе Суриков пишет родным: «Я здоров. Теперь сдаю экзамен из наук, думаю в нынешнем году покончить с ними»<sup>4</sup>. Суриков с успехом выполнил своё намерение и в конце года получил диплом об окончании курса наук.

Главные же успехи Сурикова связаны с его работами по живописи. Год начался крупным успехом Сурикова. 5 марта он писал родным: «Вчера на экзамене получил премию во 100 рублей за эскиз “Пир Валтасара”<sup>\*</sup>. Профессора остались очень довольны им»<sup>5</sup>.

В целях большого драматизма Суриков в своем эскизе (илл. 128) объединяет различные моменты библейского повествования и изображает одновременно – Валтасара в разгар пиршества, появление огненных слов на стене и пророка Даниила, истолковывающего царю смысл этих слов. Несмотря на эскизный характер работы, она свидетельствует о созревании композиционного и колористического таланта Сурикова. Как опытный режиссер, юный живописец умело komponует сцену, где каждый из персонажей внутри группы имеет свою линию поведения, по-своему реагируют на происходящее царь и его телохранитель, рабыня с опахалом. Как и подобает восточному монарху, он должен быть окружён небывалой роскошью, поэтому у подножия трона мы видим несколько жён и наложниц царя – полуобнажённые красивые женщины в богатых нарядах, украшенные цветами и драгоценностями. Все они потрясены и испуганы таинственной надписью. Как точно сгармонизированы их жесты и мимика!

Этими приёмами Суриков выражает внезапность перехода от вакхического веселья к испугу и отчаянию. В картине очень удачно даётся контраст, противопоставляющий одухотворённую, аскетическую и суровую фигуру пророка Даниила этим изумлённым, изнеженным и потрясённым людям. В работе «Пир Валтасара» Суриков вновь использует тот же композиционный приём, когда две фигуры, находясь в разных сторонах картины, фактически держат всю композицию. «Пир Валтасара» является наибольшей удачей, достигнутой Суриковым за время учёбы, где он смог себя заявить недюжинным колористом и композитором ярких живописных полотен.

Картина «Пир Валтасара» убедительно показывает, сколь значителен и разнообразен творческий потенциал Сурикова в живописании красот Востока и как бы он мог захлестнуть молодого художника. Трудно сказать, как бы сложилась творческая биография Сурикова, окажись он после окончания Академии на долгие годы за границей. Пошёл бы он по пути Александра Иванова и всю жизнь писал бы одну, но главную картину своей судьбы или, увлекаясь красотами Востока, как

\* Сюжетом картины «Пир Валтасара» послужило библейское предание. Ассиро-вавилонский царь Валтасар, сын Навуходоносора, устроил роскошный пир, на который приказал принести церковные сосуды, «чтобы пить из них царю, вельможам его, жёнам его и наложницам его». Тогда принесли золотые сосуды, которые взяты были из святилища иерусалимского храма, и пили из них вино «и славили богов золотых и серебряных, медных, железных, деревянных и каменных». В этот момент на стене царского чертога появилась человеческая рука и начертала непонятные слова. Испуганный Валтасар объявил награду тому, кто сможет объяснить значение надписи, и призванный пророк Даниил, напомнив Валтасару о свершённых им прегрешениях (использование священных сосудов для пиршества, поклонение идолам и т. д.), разъяснил ему смысл слов «мене, текел, фарес» – «исчислено, взвешено, разделено», – предвещавших гибель Валтасара и его царства, которое будет разделено между мидянами и персами. В ту же ночь Валтасар был убит. Сюжет этот неоднократно варьировался в мировой живописи (см., например: Полежаев А.И. Пир Валтасара. СПб., 1892. С. 18) и донныне увлекает молодых художников своей мистической притягательностью и широким колористическим простором.

<sup>3</sup> См.: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 50–51.

<sup>4</sup> Суриков В.И. Письма. С. 39. Письмо от 29 января 1874 г.

<sup>5</sup> Там же. Письмо от 5 марта 1874 г.



Генрих Семирадский, написал бы много красочных картин, глядя на которые трудно определить, кем они написаны: итальянцем, испанцем, французом или греком, столь утрачено там всякое национальное начало.

Уже позже, вспоминая о последних годах пребывания в Академии, Суриков говорил: «Был я тогда очень далёк от того, что увлекло меня впоследствии, – и от “Стрельцов”, и от “Боярыни Морозовой”, и вообще от русской истории. Страстно увлёкся я сначала далёким античным миром и больше всего Египтом. Величавые, суровые формы памятников, переживших тысячелетия, казались мне полными необычайного очарования<sup>\*</sup>. Затем как-то незаметно место Египта занял Рим с его охватившей полмира властью, и, наконец, – воцарившееся на его развалинах христианство»<sup>6</sup>.

Несомненны живописные достоинства картины «Пир Валтасара», в которой молодому художнику удалось достичь единства пластической и красочной выразительности. Этому немало способствует характер освещения. Суриков удачно использовал живописные возможности, предоставлявшиеся ему сюжетом. Зеленоватый сумрак южной ночи внезапно озаряется резким фосфорическим светом, исходящим от пророческой надписи. Свет этот настолько силён, что заглушает свет ламп и светильников, окружающих трон Валтасара, жёлтые язычки пламени которых кажутся тусклыми, еле мерцающими. Особенности освещения и глубокие тени помогают Сурикову рельефно вылепить фигуры людей и предметы. Белые, алые, розовые, тёмно-зелёные ткани лишь частично драпируют человеческие фигуры.

Благодаря яркому освещению особенно выделяются полуобнажённые женские тела с протянутыми и заломленными в отчаянии руками, которые в потоке голубовато-белого света кажутся мраморными и приобретают как бы скульптурный характер, сохраняя при этом живую пластику движений и жестов. Клубки переплетающихся тел, цветные одежды, драгоценные металлы, камни, ковры и разноцветный мрамор, перья, ленты, цветы, фрукты – всё это буйство красок, изящество линий и пластических форм, взаимно увязанное и сгармонизированное, образует красивое зрелище, какого давно уже не видели стены Академии художеств.

На современников Сурикова «Пир Валтасара» произвёл сильное впечатление. Так, А.Н. Бенуа впоследствии вспоминал, что Суриков действовал на художников бодрящим, зажигающим образом: «Мне помнится, в академическом “композиционном” классе висел среди всякой невозможной скуки и мертвечины Венигов, Солнцевых, Плешаковых один эскиз Сурикова “Падение Вавилона”. Это юношеское произведение Сурикова, правда, сильно смахивает на французские исторические “машины”, но от него всё же получается приятное впечатление, до того бойко и весело оно написано, до того непринуждённо, бесцеремонно, поистине “художественно” оно задумано. Среди чопорного молчания этого зала пёстрые, весело набросанные краски эскиза Сурикова звучали, как здоровый, приятный, бодрящий смех». Студенты Академии, с завистью изучавшие штриховку Венига и феерический свет Семирадского, «искренно любовались и наслаждались одним Суриковым»<sup>7</sup>.

После «Пира Валтасара» становилось всё более очевидным, что в русское искусство входит новый, яркий и самобытный художник. В том же журнале «Всемирная иллюстрация», в котором был воспроизведён «Пир Валтасара»,

127.

**Минусинская степь**

В.И. Суриков

Бумага, акварель. 13,7×31,8. 1873 г.

Государственная Третьяковская галерея

\* Очевидно, на том этапе своего творческого роста Суриков использовал те знания по истории искусства и истории быта народов Древнего Востока, которые он получил на лекциях профессора И.И. Горностаева. Сохранилось любопытное свидетельство того, с каким вниманием относился Суриков к изучению искусства прошлых эпох. Посмотрев в Московском Художественном театре «Анатэму» Л. Андреева, Суриков письмом поблагодарил К. Станиславского и указал на одну ошибку: «В Академии, когда я изучал ассирийское искусство, то во время плена вавилонского евреев я запомнил молитву их, в русском тексте так написанную: Сур Мэшали, охалну боруха иемунай, Совэйну, взикарну кидвар Адонаи. Нужно имя бога произносить: Адонаи, а не Аденоид... Не знаю, как Л. Андреев впал в эту ошибку»

СУРИКОВ В.И. ПИСЬМА

С. 138. ПИСЬМО ОТ 20 НОЯБРЯ 1909 Г.

<sup>6</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 67.

<sup>7</sup> Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902. С. 222.



128.  
**Пир Валтасара.** Эскиз  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 81×140. 1874 г.  
Государственный Русский музей

Заметим, что в эскизе Сурикова нельзя найти ни одной фигуры, которая повторяла бы какую-либо фигуру в известных картинах популярных тогда живописцев Брюллова или Делакруа.

Своим «Валтасаром» Суриков показал, что он взял от Академии всё, что она могла ему дать, и что его талант и мастерство созрели для решения гораздо более сложных и совсем иных задач самостоятельного творчества.

После «Пира Валтасара» Суриков создаёт композиционный эскиз «Клеопатра». Эскиз к «Клеопатре», несмотря на его беглый, незаконченный характер, очень интересен, хотя главный образ – Клеопатра – оказался на рисунке Сурикова значительно слабее своего литературного прототипа, но в облике царицы Египта дан не просто тип восточной красавицы – найденное



129.  
**Убийство Юлия Цезаря.** Эскиз  
В.И. Суриков  
Бумага на картоне, уголь,  
акварель, гуашь. 50×72. 1870-е гг.  
Государственный Русский музей

движение и жест, пафос образа дают надежду на разработку фигуры яркой индивидуальной и содержательной личности. Вне всяких сомнений, окажись Суриков надолго за границей, он бы завершил свою «Клеопатру». И впоследствии, рассказывая о своём решении переселиться в Москву и отказаться от пенсионной поездки за границу, Суриков добавлял: «И слава богу! Ведь у меня какая мысль была: Клеопатру египетскую написать. Ведь что бы со мной было!»<sup>9</sup>

Результатом увлечения Древним Римом явился эскиз «Убийство Юлия Цезаря» (илл. 129), где сюжетом служит момент, предшествующий убийству, с подробностями, описанными Плутархом. Лица столпившихся перед Цезарем сенаторов полны необычайного напряжения: заговорщики ждут сигнала; поддерживая беседу, они прячут глаза от Цезаря, чтобы скрыть от него свои намерения. Некоторые сенаторы, сидящие на скамьях, с испуганно-напряжёнными лицами ждут начала расправы. Лишь немногие, не посвящённые в заговор, спокойны. Большое внимание Суриков уделяет группировке действующих лиц и достигает несомненного успеха в построении сложной многофигурной композиции. При этом он очень умело использует римскую архитектуру интерьера не только для убедительного размещения фигур, но и для того, чтобы сообщить тревожное настроение происходящему.

В расположении заговорщиков художник проявил большую изобретательность; во взглядах, движениях, жестах сенаторов найдено много верного, даны яркие индивидуальные характеристики персонажей. Драматизм момента усилен освещением: полумрак римского амфитеатра прорезан снопом света, падающего на Цезаря и окруживших его сенаторов. Здесь в эскизе Сурикову удалось почувствовать атмосферу императорского Рима, подчинившего себе полмира и раздираемого внутренней борьбой за власть, заговорами и убийствами, приводящими к внезапным сменам казавшихся всемогущими императоров.

<sup>8</sup> Обзор выставленного теперь в Императорской Академии художеств // Всемирная иллюстрация. 1874. № 307. С. 393.  
<sup>9</sup> Волошин М. Суриков. С. 54.



# ОКОНЧАНИЕ АКАДЕМИИ



В.И. Суриков  
Фото. 1874–1877 гг.

Получив четыре серебряные медали, Суриков приобрёл право конкурировать за вторую золотую медаль и с нетерпением ждал начала этой работы. Несмотря на дискуссию, которая шла в 1873 году между профессорами о методах выбора тем и сюжетов для соискателей на золотые медали, – тему по-прежнему назначила Академия и тема опять была библейской.

Из предварительно намеченных библейских тем Суриков выбрал «Притчу о фарисее и самарянине» и после утверждения эскиза «Милосердие самарянина»<sup>1</sup> стал претендентом на вторую золотую медаль. Он так занят работой над картиной, что в течение нескольких месяцев не пишет домой и просит родных не беспокоиться. И наконец, Суриков сообщает им радостную весть: «Пишу вам, что я получил золотую медаль за картину, о которой писалось в некоторых газетах. Если хочешь, Саша, то прочти статью обо мне в “Всемирной Иллюстрации”, 14 ноября, № 307».

Картина «Милосердный самарянин» (илл. 130) действительно должна быть отнесена к числу лучших работ Сурикова академического периода. Поражает прежде всего общее впечатление от картины, её свет и воздух, её пленэр, совершенно несвойственный в то время академическим работам. Уже одно только решение этой новой и сложной проблемы могло увлечь художника и поглотить всё его внимание и творческие силы.

Но Суриков и здесь остаётся верен реалистическим принципам, развитым в нём Чистяковым. Для него передача пленэра не является самоцелью, а подчинена выражению идейного замысла картины и служит средством, органически участвующим в раскрытии сюжета, помогающим воссоздать конкретную обстановку, место и обстоятельства изображаемого события. В картине превосходно передан знойный воздух раскалённой пустыни\*, подчёркивающий состояние крайнего изнеможения и слабости умирающего.

Хорошо посаженная голова слуги-негра, сильная коренастая фигура, убедительные поза и движение – безупречны по форме и рисунку. С какой колористической тонкостью передал Суриков оттенок цвета тёмной кожи и фактуру густых курчавых волос негра!

Образы самарянина и негра-слуги полны сочувствия к обессилевшему путнику. Разительный контраст с ними представляет маленькая бесстрастно удаляющаяся фигура фарисея, и в этом бесстрастии сквозит какое-то особенно подлое равнодушие, вызывающее смутное чувство возмущения у зрителя, хотя сама эта фигура и дана вскользь, вдали, как дополнительный штрих ко всему происходящему на первом плане.

В одежде самарянина жёлтыми и голубыми тонами художник очень тонко передал сложные цветовые рефлексы, стремясь запечатлеть их трепет внутри света и тени, а не пользуясь общепринятой тогда нейтрально-серой «теневого» краской.

«Милосердный самарянин» – это воистину первый большой успех, достигнутый Суриковым под руководством Чистякова в «уменьи сочинять картины» и в переходе от условности академизма в сторону жизненной правды. Это при том, что он был связан условиями задания, вынужден изображать такие черты природы, быта и человеческие типы, для которых он не мог располагать достаточным пленэрным материалом.

\* Светло-жёлтый песок, ярко освещённый и нагретый солнцем, кажется почти белым. Кое-где на поверхности земли видны мелкие комья и камни, почти не отбрасывающие тени, как это бывает в полдень, когда солнце в зените. Над песчаной пустыней поднимаются слои нагретого воздуха, совершенно растворившего линию горизонта, – дали затянуты сизо-голубоватым маревом, на фоне которого рисуется удаляющаяся фигура фарисея. В отдалении, на втором плане слева, – небольшой ослик, покрытый попоной, с привязанными глиняными флягами. Ослик уткнулся мордой в клочок травы, сухой, чохлой, сожжённой зноем, не зелёного, а какого-то пыльно-серого цвета. Тот же раскалённый зной чувствуется и в цвете неба; его голубизна стала почти белой, как и песок, и лишь на горизонте постепенно приобретает светло-сиреневый, затем голубой, сиреневно-розоватый оттенки, незаметно переходя в окраску песка, который на переднем плане становится жёлто-белым.

КЕМЕНОВ В.С. ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ СУРИКОВА. С. 60

<sup>1</sup> См.: ЦГИАЛ. Ф. 789. 1873. Оп. 8. Д. 238. Л. 8.

Еще более решительный отход от академизма стал возможен для Сурикова, как только он взялся за тему более ему близкую и получил право на самостоятельность в сюжетной разработке этой темы – «Княжий суд» (илл. 131). Тем большой интерес представляет обращение молодого художника к сюжету из истории Древней Руси. Существенно, что, самостоятельно сочиняя эту картину, и в композиционном построении, и в трактовке типов, и в бытовых штрихах Суриков стремится уйти от традиций академизма в сторону большей реалистической убедительности, используя при этом приёмы русской жанровой живописи 1860–70-х годов.

Вместе с тем в воссоздании этих бытовых штрихов Суриков опирался и на свои личные впечатления: работе над «Княжьим судом» предшествовала поездка в августе 1873 года в Минусинский край, где Суриков сделал ряд акварелей, зарисовав типы и быт, сохранившие следы глубокой древности.

В картине нет специальных признаков, по которым можно было бы определить, дал ли Суриков собирательный образ или имел в виду какого-либо конкретного князя Древней Руси, но несомненно, что изображённая обстановка характерна для раннего периода принятия христианства, когда сохранялась социальная однородность древнерусского общества, а между властью и простым народом ещё не возник барьер и сохранились непосредственное общение и патриархальная

простота отношений. Возможно, что Суриков имел в виду изобразить сцену из жизни Киевской Руси вскоре после принятия христианства. Если это так, то в образе убелённого сединами князя можно определить Владимира, а в княгине – его жену, «порфирородную» сестру византийских императоров Анну. Здесь Суриков применяет приём компоновать фигуры амфитеатром. В работе «Княжий суд» эта тенденция особенно наглядна. Давайте прочертим мысленный полукруг с центром на лице великого князя, и нам станет очевидно, что он охватит все основные фигуры композиции: начиная с очаровательной смуглянки великой княгини, незримо контролирующей весь процесс, далее он проходит через утяжелённую увесистой серьгой голову дерзкого воина, который, очевидно, всю свою жизнь скакал на коне и сейчас неловко себя чувствует, не сидя в седле скакуна. Далее на этой линии одна



130.  
Милосердный самарянин  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 140×210. 1874 г.  
Красноярский краевой музей

из просительниц, композиционно, через свою дочь, соединённая с необузданным наездником. Потом на этой линии оказываются лица задумавшейся о чём-то девушки и беззаботно стоящего разряженного франта. И заканчивается этот ряд «княжеского форума» старцем, благословляющим народ, толпящийся вокруг княжеского терема.

В следующий ряд амфитеатра в качестве центральной фигуры попадают две группы людей, разделённые небольшим пространством. Здесь обращает на себя внимание мальчик на вид лет шести, стоящий в центре картины, как раз напротив князя. Хотя мальчик написан со спины, он очень выразителен и играет особую роль в композиции картины, составляя зрительскую ось с великим князем. Гордость, смелость, независимость, достоинство чувствуются в его поднятой голове, в выставленной вперёд ноге, во всей его ладной фигурке, с кафтанцем, наброшенным, как плащ, на одно плечо. Чувствуется, что высокородное окружение князя не вызывает у него ни смущения, ни робости. Он держится так, словно он, а не склонившаяся перед князем его мать главный истец. Интересно, с каким любопытством рассматривает его маленькая девочка – вероятно, его сестрица по отцу, стоящая рядом с ответчиком.

Образ ответчика выхвачен чутьём и воображением Сурикова из самой гущи Древней Руси переломных лет. Из всей толпы его фигура представляет наибольший контраст княжескому окружению. В отличие от дружинников в блестящих кольчугах и шлемах, он относится к тому пёстрому княжескому войску, которое состояло из «воев» и набиралось из разных племён восточных славян. По всему сво-

ему типу это ещё совсем варвар довладимирской Руси, на облик которого жизнь степного наездника – воина и охотника – наложила неизгладимый отпечаток. Он обнажён до пояса, так что видны его мускулистые плечи, грудь и руки, опалённые солнцем и ветром. Его густые чёрные волосы, остриженные «в кружок», и длинные тёмные усы при бритом подбородке – всё это напоминает внешность отчаянных воинов Святослава. Известно, что княжеская власть и церковь после Крещения Руси стали искоренять многожёнство, наказывая тех, «кто без стыда и без страху две жены имеют».

Если работа Сурикова «Княжий суд» персонифицирована и изображает уже седовласого великого князя Владимира Красное Солнышко, то она обнаруживает тонкую интуицию юного художника, выбравшего такой сюжет. Здесь разыгрывается в душе великого князя драматическая психологическая борьба. Он не может не помнить своей буйной юности, когда он, подобно этому воину, мог взять силой юную княжну прямо на глазах её родителей и сам имел много жён. А сейчас ему, уже принявшему христианство, имеющему одну жену, сидящую рядом, порфирородную принцессу Анну, предстоит осудить такого же, каким он был в юности. Быть может, в этом одна из причин того милосердия к преступникам закона, которое отличало последние годы великого княжения Владимира, что вызвало даже известные нарекания «благочестивого» византийского духовенства. И здесь, на картине Сурикова, неясно, чего больше в образе великого князя, осуждения или сострадания. В этой связи интересно сопоставить два образа – воина-варвара, обитателя степей, и избалованного отрока из княжеской челяди, румяного щеголя с пышными кудрями, с напускным равнодушием шурящего глаза, перебирая кушак своей нарядной рубахи, – чтобы убедиться, как живо и конкретно представлял себе Суриков типы и характеры седой старины.

«Княжий суд», несмотря на свой несколько эскизный характер, занимает важное место в творческом росте Сурикова, картина интересна не только тем, что здесь будущий великий мастер исторической живописи впервые пробует свои силы на материале исторического прошлого России, но и тем, что он ищет нового подхода в разработке новых для него задач.

В «Княжем суде» изображено событие, взятое из реальной жизни и не содержащее в себе ничего надуманного. И сама эта жизнь – историческое прошлое восточных славян – неизмеримо ближе и понятнее автору. Поэтому здесь, как и на разных этапах стрелецких бунтов, наблюдалась также заметная дифференци-

131.

**Княжий суд**

В.И. Суриков

Холст, масло. 80×129. 1874 г.

Государственная Третьяковская галерея



132.

**Борьба добрых и злых духов**  
В.И. Суриков  
Бумага, графитный карандаш. 1875 г.  
Государственный Русский музей

ция – как позднее внутри стрелецкого сословия: расслоение стрельцов на богатых, предпринимателей и на бедных, вынужденных наниматься на работу к зажиточным<sup>2</sup>. В «Князем суде» в огромной степени решена задача «угадывания» изображаемого события и конкретных черт его обстановки, намечены новые принципы в самой трактовке события. Суриков, например, полностью отказывается от патетики жестов и переносит центр тяжести на обрисовку индивидуальных особенностей персонажей и передачу их психологического состояния – и уже не только в зависимости от характера изображаемого события, но и в зависимости от характера каждого образа. При этом в «Князем суде» Сурикову удалось угадать своеобразие типов далёкого прошлого в их живой, реальной жизни, раскрыть их поведение.

Выполняя академический учебный план, Суриков ещё до писания картины на конкурс на большую золотую медаль создал великолепный рисунок на тему «Борьба добрых и злых духов» (илл. 132), о котором следует сказать несколько слов.

На этот раз темой задания послужила легенда о борьбе между «небесным воинством», возглавляемым архангелами Михаилом и Гавриилом, и «духами тьмы», возглавляемыми сатаной, описанная Д. Мильтоном в 6-й книге «Потерянного и возвращённого рая». Сюжет этот, видимо, давно запал в сознание Сурикова. В беседе с Волошиным Суриков рассказывал: «Я Мильтона “Потерянный рай” в детстве читал»<sup>3</sup>.

Мильтон повествует, как Бог послал легион ангелов, чтобы те «всю силу обратив громов небесных» гнали сатану и демонов за грани неба, в ужасный Тартар. Подробно описаны этапы этой гигантской схватки, лязг оружия, вопли раненых, грохот медных колесниц и свист стрел.

Сурикова привлекала возможность в этом сюжете, отбросив надоевшие традиции батальных классов Академии, изобразить битву добрых и злых духов не на твердой почве, а именно в воздухе, в безбрежном пространстве, где утрачивают свой смысл понятия «верх» и «низ» и где можно придать самые неожиданные ракурсы и движения фигурам сражающихся ангелов и демонов. Поэтому, характеризуя место действия, Суриков лишь слегка намечает на своем картоне контуры облаков и помещает в одной части листа тонкий полумесяц, а в противоположном углу – шар, изображающий не то Солнце, не то Землю. Суриков отказывается от передачи перечисленных у Мильтона колесниц, стрел и так далее и рисует лишь мускулистые «микеланджеловские» тела крылатых демонов и парящих в белых одеждах ангелов, вооружая их, в соответствии с описанием Мильтона, огненными мечами. На стороне демонов борется многоглавый крылатый дракон. Извивающиеся змеиные головы этого дракона образуют отвратительный клубок. Наступив ногой на шею чудовища, полуобвитый его чешуйчатым хвостом, архангел Михаил поднял свой огненный меч и нанёс страшный удар сатане, низвергнув его в бездну. Эти две фигуры – разящий Михаил и падающий сатана, поддерживаемый своими соратниками, – составляют основную вертикаль композиции. Стремясь приостановить падение сатаны, демоны охватывают его и друг друга и, подкреплённые усилиями мускулистых фигур вновь прибывших собратьев, устремляются навстречу Михаилу, на помощь которому, в свою очередь, уже спешит с горних высот вереница ангелов, теряющаяся в пространстве, и вот они врезаются во вражеские ряды, неся им уничтожение.

Эта работа Сурикова и сегодня вызывает удивление не только тщательностью и тонкостью отделки каждой фигуры, необыкновенно смелыми ракурсами и сложностью композиции, но и удивительной силой воображения художника, позволившей ему придать убедительность мифической схватке между парящими в воздухе «духами» – крылатыми человеческими фигурами, то есть изобразить то, что Суриков никак не мог наблюдать в действительности. (Суриков очень гордился этой своей работой. У него была фотография с рисунком «Борьба духов», и, показывая ее, Суриков говорил: «Я так увлекался тогда ракурсами... Ни одной позы Вы не найдете здесь, как у других! Тут всё я сам придумал!»<sup>\*</sup>)

Рисунок «Борьба добрых и злых духов» был удостоен премии в 100 рублей, учитывая исключительную трудность задачи, превосходное знание анатомии человеческого тела, свободное владение труднейшими ракурсами. Надо сказать, что Суриков всегда любил выбирать наиболее трудные ракурсы, но в данном рисунке он достиг исключительного результата: мастерство композиционного построения и смелое размещение в пространстве переплетающихся в отчаянной схватке человеческих фигур – всё это убедительно показывает, какого мастерства достиг

\* Журнал «Всемирная иллюстрация» так отозвался об этой работе: «В феврале 1875 года Суриков, вдохновлённый “Потерянным раем” Мильтона, скомпоновал помещаемую нами теперь “Борьбу духов добра и зла”. Достоинства композиции сами за себя говорят настолько, что мы не пускаемся в её объяснение... Мы позволим себе только заметить, что автор старался в движении сверженных приблизиться к падению с воздуха убиваемых коршуном птиц. Наблюдал он это явление тщательно, и самая композиция является результатом вполне уяснившегося наблюдателю движения падающего крылатого тела. Обдуманность всех идущих к делу обстоятельств и вследствие её выбор самого наилучшего оборота, позы изображаемого лица составляют для Сурикова условие самое важное, и такое, от которого он никогда не думает отступить, принимаясь за сочинение. Эта строгость к себе и условие творчества, без сомнения, исключают случайность и безотчётность чего бы то ни было, вводимого художником в картину. А это, если, с одной стороны, не даёт ему возможности выходить из рамок подлинных условий сцены, стесняя до известной степени полёт изобретательности, зато, с другой стороны, заставляет сообщать выбранному эпизоду из истории только одну оригинальную обстановку, исключаяющую всё постороннее».

ВСЕМИРНАЯ ИЛЛУСТРАЦИЯ.  
1876. Т. 15. № 376

<sup>2</sup> См.: Богоявленский С. Хованщина // Исторические записки. 1941. № 10.

<sup>3</sup> Волошин М. Суриков. С. 46.

Гороскоп небесных сфер по Улмо и Платону Рокко-Сордани

Ученый Академик Императорского Академического Общества  
Историко-математический класс  
Императорской Академии наук  
Секретарь Императорской Академии наук  
Секретарь Императорской Академии наук  
Секретарь Императорской Академии наук



В. П. Платон



133. Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 142×218. 1875 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Суриков в рисунке за годы пребывания в Академии художеств. Можно с уверенностью сказать, что ни один из соучеников Сурикова не поднимался до такого уровня. Это необходимо подчеркнуть, так как в литературе и высказываниях о Сурикове всё ещё бытует мнение, будто бы Суриков был «слаб в рисунке». Достаточно посмотреть на такие его академические работы, как «Милосердный самарянин», «Борьба духов», чтобы убедиться в совершенной необоснованности такого мнения.

В течение первых трех месяцев 1875 года требования академического плана по искусству были выполнены. «Теперь приступаю к работе на большую золотую медаль»<sup>4</sup>, – писал Суриков родным. К участию в конкурсе были допущены Суриков, Загорский, Творожников и Бодаревский. Тема, предложенная конкурентам, была следующая: «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста»<sup>5</sup> (илл. 133).

На этот раз Совет Академии избрал темой известный эпизод из истории раннего христианства, когда апостола Павла отправили под конвоем из Иерусалима в Цезарею для разбора его дела римским проконсулом. Вслед за ним в Цезарею прибыли обвинители Павла – представители иудейского духовенства во главе с первосвященником Ананией. Запутанные богословские споры между иудейским духовенством и Павлом, отстаивавшим свою веру в догмат воскресения мёртвых ссылкой на тексты пророков и священных книг, были малопонятны и скучны для проконсула, а обвинение Павла иудейскими священниками представлялось обстоятельством гораздо менее важным, чем факт покушения иудейской толпы на жизнь римского гражданина. Поэтому Павел, находясь под защитой римской власти, вёл обширную переписку, поддерживая общение с многочисленными учениками. Когда проконсул Феликс был смещён и на его место назначен Порций Фест, прибывший в Цезарею в августе 60 года, дело Павла тянулось уже два года. Но спустя несколько дней в Цезарею прибыл иудейский царь Ирод Агриппа Второй со своей сестрой

<sup>4</sup> Суриков В.И. Письма. С. 42. Письмо от 3 апреля 1875 г.

<sup>5</sup> См.: Там же. Письмо от 29 июля 1875 г.

Береникой для того, чтобы поздравить нового римского проконсула с назначением. В беседе с царём Иудеи Фест рассказал ему о деле Павла, на что Агриппа ответил, что он давно хотел бы послушать этого человека. Завтра же, ответил Фест, ты услышишь его, и назначил встречу с Павлом в присутствии Ирода Агриппы и Береники. Именно изображение этой беседы Павла и было назначено «программой» и послужило Сурикову сюжетом для его картины. Как писал Сергей Глаголь со слов Сурикова: «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»<sup>6</sup>.

При столь малоподходящем для произведения живописи сюжете, да ещё касающемся объяснения сложных христианских догматов, крайне затруднительна разработка его в композицию, где каждое действующее лицо участвовало бы в раскрытии сюжета. Единственное, что остаётся художнику, – это размещение Павла, Агриппы, Феста и Береники в конкретной обстановке события и разработка черт и характеров героев, а также передача их психологического состояния, которое бы выражало их отношение к объяснениям Павла. Здесь Суриков использует уже привычное для него композиционное решение – зрительская ось. Главное действующее лицо он расположил стоящим в правом фокусе, а его оппонента, царя Ирода Агриппу, сидящим на царском троне близко к левому фокусу золотого сечения. Поэтому создаётся впечатление, что Павел излагает свои взгляды Ироду Агриппе, отвечает на его вопросы, обращаясь к его компетенции.

В данной композиции Суриковым также намечен уже известный нам способ компоновки главных героев картины – амфитеатром. Если мы и здесь прочертим мысленный полукруг с Павлом в центре, то Береника и один из иудейских законоучителей окажутся в первом ряду амфитеатра, а проконсул Фест и стоящий за его креслом ликтор – во втором.

Главное действующее лицо картины – апостол Павел – настолько противостоит и своими идеями, и обликом, и характером, и вдохновенным видом трем его знатным слушателям, что он кажется человеком другого мира. «Контраст сказывается уже в его одежде. На ногах – никакой обуви; апостол босой стоит на каменном полу. В его одежде нет ни одного украшения, но зато сколько достоинства в его осанке, сколько благородного величия в его жесте вытянутой вперёд правой руки. У него вдохновенная голова пророка с высоким лбом и орлиным носом и горящий силой убеждения взгляд, устремлённый вперёд, поверх голов царя и консула»<sup>7</sup>. Павел беседует со своими слушателями как равный с равными. В своей картине Суриков убедительно показывает, что Фест, Агриппа и Береника относятся к Павлу с уважением. И когда Павел, излагая свои взгляды, в конце речи воззвал к Агриппе, прося его подтвердить перед Порцием Фестом правильность своих ссылок на тексты священных книг, Агриппа сказал Павлу: «Ты немного не убеждаешь меня сделаться христианином». (По окончании беседы Агриппа полагал, что Павла можно было бы отпустить, если бы он не потребовал суда кесаря.) Следовательно, противопоставляя царя Ирода Агриппу и апостола Павла, Суриков в их образах противопоставляет приверженцев двух религий – ветхого иудаизма и зарождающегося христианства. Но есть в этой картине ещё одно столкновение идей в противопоставлении апостола христианства – Павла и язычника – римлянина Порция Феста, отношение которого к происходящему выходит за пределы простого любопытства римского патриция, слушающего спор о богословских догматах чуждой ему религии.

Суриков в этой картине сумел наделить индивидуальными характеристиками евангельских персонажей, передать историческое и этническое своеобразие лиц, их конкретную психологию и показать, что люди, разные по возрасту, мировоззрению, характеру, по-разному, но не равнодушно реагируют на одно и то же событие. Эта черта впоследствии полностью разовьётся в зрелых произведениях Сурикова.

Не лишена картина и живописных достоинств – её сдержанные краски гармонично связаны общей тональностью, при этом цветовое решение неизмеримо более свежее и живописное, чем то, к которому приучала Академия своих воспитанников. Превосходно написано лицо Ирода Агриппы, с глубокой неравнодушной сосредоточенностью, несвойственной его чувственным чертам и следам усталости от плотских наслаждений, он стремится не упустить ни одного слова апостола Павла. Иной образ Феста, в его скептическом взгляде отражается холодный ум и осторожность человека, искушённого в философских спорах и ораторском искусстве, а встревоженное выражение живых тёмных глаз выражает несогласие и раздражение. Поэтому, когда Павел, излагая учение о страданиях Христа и воскреше-

<sup>6</sup> Глаголь С. В. И. Суриков. С. 67.

<sup>7</sup> Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. С. 72.

нии мёртвых, заявил, что цель христианства «возвестить свет народу (иудейскому) и язычникам», – римский патриций Фест, не вытерпев, громким голосом сказал: «Безумствуешь ты, Павел! Большая учёность доводит тебя до сумасшествия».

По всему своему облику даже изнеженная красавица Востока Береника, с бархатными чёрными глазами и необычайно красивой линией бровей, знающая цену земным радостям, вся поддавалась влиянию проповедника. И хотя она ещё далека от раскаяния, но уже не может противиться красноречию апостола и смотрит на него с открытым сочувствием.

Сурикова в картине об апостоле Павле, вероятно, увлекла возможность дать образ страстного борца за идею, который черпает силы для борьбы в своих убеждениях, в глубокой вере; показать, что такой борец за идею готов её защищать и отстаивать до конца. И действительно, апостол Павел открывает собой длинный ряд мучеников христианства, которые умирали на арене Колизея, скрывались в катакомбах, подвергались страшным мучениям и физическому уничтожению и перед лицом всех этих испытаний оставались до конца верными идеям Христа. Эта тема готовности претерпеть любые страдания во имя служения Божией Правде пройдёт красной нитью через всё творчество Сурикова, приобретая всю полноту звучания в других полотнах художника, написанных им в период расцвета его творческого дарования.

По своему художественному уровню картина Сурикова была выше многих академических работ, получавших золотые медали. Она была горячо встречена студентами Академии, которые были совершенно убеждены в том, что Сурикову будет присуждена золотая медаль. Большие надежды на молодого красоярца возлагал и его учитель П.П. Чистяков. В письме к Поленову Чистяков писал: «Есть здесь некто ученик Суриков, довольно редкий экземпляр, пишет на первую золотую. В шапку даст со временем ближним. Я радуюсь за него. Вы, Репин и он – русская тройка...»<sup>8</sup>.

Однако Совет Академии, рассмотрев 31 октября 1875 года представленные по конкурсу на большую золотую медаль произведения, никому из конкурентов золотой медали не присудил, хотя часть профессоров горячо отстаивала это талантливое произведение, однако при голосовании осталась в меньшинстве. Это вызвало стон отчаяния Чистякова, написавшего Поленову: «У нас допотопные болванотропы провалили самого лучшего ученика во всей Академии, Сурикова, за то, что мозоли не успел написать в картине. Не могу говорить, родной мой, об этих людях: голова сейчас заболит и чувствуется запах падали кругом. Как тяжело быть между ними»<sup>9</sup>.

Несправедливое решение Совета Академии искусств вызвало уже в то время осуждение общественности. П.П. Гнедич вспоминал: по мнению молодёжи – студентов Академии, – «особенно одна программа привлекала и вызывала одобрение. Мощная фигура остроносого Павла, большеголового, но сильного своим пафосом и титанической правотою, стоявшего перед Агриппой, который вонзился в него недоумевающим взором, взволновала молодые души. Это было куда сильнее работ тех профессоров, что судили картину. Говорят, что медали не дали потому, что в фигуре Павла не было академического числа голов (выделено автором. – В. Б.) (отношение размера головы к высоте всей фигуры по Лисиппу должно быть 1 : 8). Эта фраза может стать приговором всей академической системе заката Российской империи и всем тем, кто не сразу понял, как в произведениях В.И. Сурикова всё подчиняется одной главной задаче, тем более, что по преданию Павел и был большеголовый»<sup>10</sup>.

Журнал «Пчела» напечатал на разворот гравюру с картины Сурикова «Апостол Павел», сопроводив её следующим текстом: «Это замечательное произведение молодого, только ещё начинающего свою артистическую карьеру художника обнаруживает крупный талант и пророчит своему творцу очень видное место в ряду представителей современной русской живописи»<sup>11</sup>. В своей статье «Суриков в 1875 году» П. Гнедич ещё раз возвращается к картине «Апостол Павел» и пишет: «Профессора решили, что Суриков недостоин золотой медали... Время показало ту ошибку, которую сделал академический Совет. Талант Сурикова загорелся яркой звездой... В летописях Академии останется тот факт, что Суриков не был удостоен "перворазрядного" выпуска...»<sup>12</sup>.

Несомненно, вина членов Совета Академии была в том, что они не смогли угадать яркого таланта Сурикова в момент начала его художественной деятельности, но несправедливость по отношению к картине «Апостол Павел» этим не ограничивается. Здесь надо напомнить, что когда в 1909 году комиссия из членов Академии рассматривала художественные произведения, предлагаемые к приобре-

<sup>8</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 75. Письмо от 1875 г.

<sup>9</sup> Там же. С. 76. Письмо Поленову от 1 декабря 1875 г.

<sup>10</sup> Гнедич П.П. Книга жизни. Л., 1929. С. 88–89.

<sup>11</sup> Пчела. 1876. № 42. С. 14.

<sup>12</sup> Гнедич П.П. Суриков в 1875 году // Утро России. 1916. 16 марта.



тению в Русский музей, а в это время имя Сурикова было уже прославлено по всей России как имя творца «Стрельцов», «Меншикова», «Морозовой», «Ермака», то и тогда Совет Академии всё-таки отклонил покупку картины Сурикова «Апостол Павел перед судом Ирода Агриппы», тем самым ещё раз обнаружив свою неспособность по достоинству оценить это произведение, а также своё нежелание признать совершённую прежде ошибку<sup>13</sup>.

Отказав Сурикову в золотой медали, Совет Академии выдал ему диплом на звание классного художника первой степени и возбудил ходатайство «в виде исключения» о заграничной командировке (право на которую автоматически давала золотая медаль).

Сурикова, видимо, глубоко задела несправедливость решения Совета Академии. Только в марте следующего 1876 года Суриков сообщил родным: «Я, мама, уже теперь с января месяца не стал получать от П.И. Кузнецова содержания. Я сам хочу теперь самостоятельно работать. Я уже выучился хорошо рисовать, – и затем добавлял в шуточной форме: – В ноябре я получил диплом на звание классного художника 1-й степени и вместе с тем чин коллежского секретаря. Конечно, дело, что чин мне не особенно нужен, но всё-таки же я начальство, в спину могу давать! Вот ты и возьми меня! Вон оно куда пошло!»<sup>14</sup>

Понятно, что дальнейший путь «классного художника 1-й степени» Василия Сурикова во многом зависел от того, получит ли он в итоге, как пенсионер, заграничную командировку или же должен будет себе дорогу пробивать самостоятельной работой в России.

При всех слабых и сильных сторонах академического образования надо признать, что все выдающиеся произведения Сурикова, созданные им после окончания Академии: «Стрельцы», «Меншиков», «Морозова» и другие, не только не были продолжением её традиций, но и, напротив, каждое из них наносило сокрушительный удар по академизму, и именно в той сфере, которая считалась святой святых Императорской Академии художеств и её монополией, – в сфере исторической живописи, хотя Суриков, критически отзываясь об Академии, говорил: «Но классике я всё-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была и в техническом смысле, и в колорите, и в композиции»<sup>15</sup>.

В процессе создания лучших произведений академического периода: «Милосердный самарянин», «Пир Валтасара», «Апостол Павел» – Суриков постепенно вырабатывал и накапливал те реалистические элементы, которые подготовили появление первой большой самостоятельной картины – «Утро стрелецкой казни», что ясно показало всю глубину, всё коренное различие между исторической картиной, как её понимал Суриков, и исторической живописью, бытовавшей в Академии художеств.

1876 год был годом начала самостоятельной работы Сурикова. Вопрос о том, как сложится дальнейшая деятельность Сурикова в ближайшие годы после окончания Академии, решался в первые месяцы 1876 года, когда в результате долгой переписки между Академией и Министерством Императорского Двора по вопросу о заграничной командировке Сурикова в адрес президента Академии художеств великого князя Владимира был получен раздражённый ответ графа Адлерберга: «Его Императорское Величество соизволил разрешить предоставить на сей раз, если Ваше Императорское Высочество изволите находить это необходимым, послать ученика Сурикова за границу на 2 года на счёт Академии Художеств. Но с тем, чтобы этот случай не мог служить будущим примером для подобных же ходатайств»<sup>16</sup>.

Стоит лишь представить себе независимый характер Сурикова, его горячий гордый нрав, общее признание его созревшего таланта и одобрение его картины, чтобы понять, как должны были подействовать на Сурикова оскорбительные слова царского чиновника о том, что он «не приобрёл оказанными успехами права на поездку за границу», и предупреждение о том, чтобы «этот случай» не мог служить примером «для подобных же ходатайств» в будущем. Не приходится удивляться тому, что, когда разрешение в такой унижительной форме было получено, Суриков от поездки за границу отказался.



Мать художника,  
Прасковья Фёдоровна Торгашина  
на фоне портрета любимого сына  
Фото. Конец XIX в.

<sup>13</sup> Об отклонении покупки картины за 3 тыс. руб. свидетельствует протокол Совета Академии от 12 октября 1909 года, с. 4. См.: ЦГИАЛ. Ф. 789. Оп. 13. Д. 62. Л. 26.

<sup>14</sup> Суриков В.И. Письма. С. 43. Письмо от марта 1876 г.

<sup>15</sup> Волошин М. Суриков. С. 54.

<sup>16</sup> Цит. по: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 76–77.



разу же по восшествии на престол император Александр II приступил к подготовке и осуществлению реформирования практически всех жизненно важных сторон российской действительности.

Земство становится выборным, учреждены земские собрания и земские управы, а в городах – городская дума и управа. По форме это напоминало учреждения времён Иоанна Грозного, однако надо признать, что либеральная атмосфера, в которой осуществлялась земская реформа Александра II, привела в итоге к печальным последствиям. Земское самоуправление само по себе может и должно служить опорой самодержавной власти на местах, помогать самодержцу в решении вопросов местного характера. На деле же либеральная интеллигенция в атмосфере критического отношения к императорской власти, руководствуясь разрушительными устремлениями, сделала земства оппозицией как самодержавному строю, так и Русской православной церкви. В земских училищах поддерживалось свободомыслие и неверие учителей, которые вместе с земскими врачами стали наиболее деятельными проводниками в простом народе противорелигиозных и антигосударственных идей.

Это время принесло новые яркие имена в русской литературе: Ф. Достоевский, Н. Некрасов, А. Островский, Л. Толстой, И. Тургенев, И. Гончаров. В философско-богословской мысли, наряду с переносом на русскую почву позитивистского мировоззрения, намечались поиски «нового религиозного сознания», «богоискательства», что привело к появлению таких ярких мыслителей, как Вл. Соловьёв, Н. Фёдоров, С. Булгаков. Но это же время вызвало к жизни отрицательные, нигилистические тенденции в литературе. Под видом эмансипации и свободы проповедовалась пошлость, нравственная распущенность, плотские страсти. Увлечение социальными идеями привело к забвению законности и гражданственности. Литература 1860-х годов воспитала целое поколение, пропитанное духом нигилизма, в результате чего одни перестали верить в Бога по гордости своего ума, другие – по лени, третьи – потому что им было некогда, они служили социальным идеям, провозглашавшим необходимость переустройства общества. В итоге многие из них оказались в рядах сознательных или стихийных разрушителей Православной церкви и самодержавной государственности. Формально девиз «Православие, Самодержавие, Народность» был произнесён устами графа Уварова во второй половине XIX века, но в то время Православие, лишённое своего предстоятеля, оставалось под властью чиновников от церкви; Самодержавие императорского периода России более правильно было бы назвать абсолютизмом; а Народность на деле оказывалась привилегией инородцев. Тем не менее громадной важности реформы пробудили дремавшие в народе духовные силы и мощным толчком двинули вперёд прозябавшую Русь. Реформы почти всех областей государственной и общественной жизни сделались исходным пунктом, от которого идёт блестящая эпоха нашей новейшей истории. В эпоху Александра II российская государственность приняла характер мягкого, космополитического и просвещённого абсолютизма.

Совершенно естественно, что, когда повеяло живительным духом и политическая атмосфера начала проясняться, общественное дыхание стало легче и свободней; столь же неизбежно были вызваны к жизни все отрицательные тенденции, загнанные в глубокое подполье железной рукой Николая Павловича. Заметим, что если в 1850-х и начале 1860-х годов либералами назывались сторонники предпринятых тогда реформ, а эти реформы несколько не препятствовали их приверженцам оставаться добрыми гражданами и патриотами, то с пресловутого польского мятежа 1863 года начался явный раскол среди российской интеллигенции, которая тогда поголовно считала себя либеральной. Стало выясняться, что под знаменем либерализма выступили на сцену и усилились течения антирусские, антinationальные, антимоноархические. Получилось так, что инерция антinationальной политики, проводимой правителями в XVIII веке, не угасла, а в XIX веке трансформировалась в течения, оппозиционные императорской власти, уже пытавшейся придерживаться антinationального направления. Либералы весьма умело использовали красивые фразы о гражданской свободе, европеизме, гуманности, братстве народов и т. п. На публику, особенно молодёжь, эти фразы действовали весьма заметно.

Начавшаяся с ними борьба мало-помалу проясняла их истинные, разрушительные устремления. Царь-либерал, царь – освободитель и реформатор подвергся чудовищным, изуверским преследованиям со стороны самых отчаянных из них. Семь раз (!) они покушались на жизнь монарха, пока не достигли своей цели. Покушение на его жизнь закончилось трагедией 1 марта 1881 года. В тот день государь решил даровать России конституцию: Александр II, имевший при себе готовый для подписи документ, был убит. Так немилосердно Господь остановил его руку. Есть о чём задуматься...



Александр II



Александр III утвердил и возвеличил значение самодержавной власти. Он повёл русский государственный корабль иным курсом, нежели его отец. Он не считал, что либеральные и демократические реформы 1860–70-х годов есть безусловное благо для страны, и старался внести в них те поправки, которые, по его мнению, были необходимы для сохранения внутреннего равновесия России.

Император Александр III горячо любил всё своё, родное: русскую речь, искусство, песню, одежду. Народные песни при нём вышли из забвения, пронеслись по широкому лицу земли Русской, перенеслись даже за границу, где и привлекли общее внимание. Государь терпеть не мог всякого обезьянничания перед всем без разбора заморским. При нём, например, делопроизводство в МИДе стали вести на русском языке (а до этого, почти сто лет, – на французском). Государь покровительствовал русскому искусству, на собственные деньги покупал картины русских художников.

Ощущение коренной чуждости и враждебности Запада национальным русским ценностям, понимание неоднозначности западного влияния на своеобразную Русскую цивилизацию было свойственно Александру ещё с юности. Западное влияние в тот период обнаруживало себя в расшатывании царского престола двумя внешне независимыми, но внутренне тесно связанными между собой способами: расширением прямой революционной деятельности в народе и насаждением идей национального и религиозного либерализма в просвещённом обществе.

Поэтому практически все наиболее тяжёлые проблемы и болезни, лихорадившие Российскую империю, так или иначе завязывались в один узел с национальным вопросом, который стал главным мотивом действий императора Александра III, вызвавшим целый ряд негативных социальных последствий.

Однако надо признать, что, получив Россию при стечении самых неблагоприятных политических обстоятельств, император Александр III высоко поднял международный престиж Российской империи, не пролив ни единой капли крови, – за что его именовали Царём-миротворцем.

Увы, были и печальные события того благодатного царствования: решающее значение на дальнейшие судьбы России и Европы имел факт переориентации России от партнерства с соседней монархической Германией к союзу с республиканской Францией. Союз с Францией, особенно военный, был опасен ещё и тем, что, заключая военный союз с Францией, Россия фактически становилась заложницей реваншистских устремлений французских финансовых, политических и военных кругов. В результате заключённого императором Александром III военного союза раскол Европы, а следовательно, и всего тогдашнего мира стал неоспоримым фактом. Отсюда был прямой путь к мировой войне.

Не совсем верно расхожее утверждение, что во время царствования императора Александра III в России был какой-то период застоя и была свёрнута реформаторская деятельность.

Напротив, Александр III активно продолжал политику своего державного отца. В его царствование Россия переживала бурный рост промышленности, была продолжена устроительная деятельность в сельском хозяйстве, в области народного образования, в военном деле. Другое дело, что в царствование Александра III были приняты меры к усилению законности и борьбы с преступностью. Но усиление законности не только не мешает истинной реформации и демократизации, а, напротив, всячески этому способствует.

Разумеется, усиление законности сильно стесняло и ограничивало деятельность тайных и явных антидинастических и антихристианских организаций; вероятно, поэтому по сию пору не прекращаются попытки некоторых историков объявить царя Александра III реакционным правителем.

Однако за время его царствования действительно произошли заметные перемены в умонастроениях образованных слоёв российского общества: интеллигенция притихла, смолкла, но осталась оппозиционной и даже враждебной по отношению к императорской власти. Все меры Александра III встречали глухую, по внешности сдержанную, но непримиримую критику. Смертельно опасная болезнь Российской империи революционным либерализмом железной волей Царя-миротворца оказалась загнанной внутрь.

# ВЕЛИКИХ РЕФОРМ

# ЭПОХА



Александр III



# САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ



Суриков мог позволить себе столь независимый шаг, как отказ от заграничной пенсионерской поездки, ещё и потому, что он не сидел сложа руки в ожидании решения, а уже принял участие в составлении эскизов для росписи в московском храме Христа Спасителя на тему «Вселенские соборы»; эскизы были одобрены, и с Суриковым должны были заключить соответствующий контракт.

Отказ Сурикова от заграничной командировки был доведён до сведения Совета Академии, который 25 августа 1876 года заслушал письмо министра двора и ограничился следующей записью: «По выслушании Совет определяет: вышеизложенное сообщение принять к сведению». Быть может, именно эта «пощечина», полученная Советом от проявившего свою природную казачью строптивость Сурикова, стала причиной устойчивого неприятия Советом его творчества и последующего отказа в покупке ученической работы уже ставшего знаменитым художника.

Суриков должен был писать четыре картины, изображающие первый, второй, третий и четвёртый Вселенские соборы (илл. 134–141).

Судя по дошедшим до нас первоначальным эскизам маслом ко всем четырем соборам (эти эскизы хранятся в Русском музее), а также фотографиям с эскизов второго этапа работы, Суриков взялся за работу со всей силой своей страстной натуры.

В своем письме к родным\* Суриков осветил только часть трудностей, связанных с краткостью срока и с размерами, с какими ему никогда не приходилось до того иметь дело.

Сурикову пришлось претерпеть все сложности при работе по заказу императорского правительства, чиновники которого постоянно возражали против всякого смелого, оригинального творческого решения и диктовали художнику свои предложения об изменениях и переработках, обусловленные казённой точкой зрения, стремлением заставить художников создавать холодные, бездушно-официозные церковные росписи в духе господствовавших тогда в Синоде представлений об искусстве.

Обет создать храм Христа Спасителя дал ещё Александр I, поручив в 1835 году архитектору К. Тону проектировать храм Христа Спасителя в Москве «с непременно условием сочинения в старинном русском стиле». Но в условиях бюрократического подавления русского творческого начала в императорской России храм Христа Спасителя оказался эклектической смесью византийских, славянских элементов и сухого академизма. В течение четверти века храм «устроил» и вполне довершил «благолепие этого векового всероссийского памятника» Александр II, и, наконец, совершил его торжественное открытие Александр III.

134. **Первый Вселенский Никейский собор.** Эскиз В.И. Суриков  
Бумага на картоне, масло. 47×35. 1876–1877 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

\* Весной 1877 года он пишет родным:  
«Я всё время был очень занят, да и теперь тоже, заказами, которые мне поручили. Мне нужно расписать стены в московском новом храме Спасителя. Дали очень трудные сюжеты, и именно: диспуты на вселенских соборах. Картина будет громадная – 7 аршин высоты и 5 аршин ширины. Их четыре надо написать. Стало быть, придется по величине, если сравнить, расписать всю стену нашего дома, выходящую на Благовещенскую улицу, от тротуара до крыши! если только не больше. Сроку дали на это полтора года. Работу я порядком подвинул. К июню кончу контуры картин, а летом буду писать в Москве, прямо в храме на стене. К маю 1878 года я должен кончить все работы»

СУРИКОВ В.И. ПИСЬМА. С. 45  
ПИСЬМО ОТ 22 АПРЕЛЯ 1877 Г.

135. **Первый Вселенский собор**  
Эскиз росписи верхней части северной стены на хорах храма Христа Спасителя  
В.И. Суриков  
Холст на картоне, масло. 33,9×32,3. 1876 г.  
Государственный Русский музей

**Храм Христа Спасителя**  
Внутренний вид с западных хор  
Фото XIX в.



137. **Второй Вселенский Константинопольский собор.** Эскиз  
В.И. Суриков  
Холст на картоне, масло. 30×32. 1877 г.  
Государственный Русский музей



стр. 263  
136. **Второй Вселенский Константинопольский собор.** Эскиз  
В.И. Суриков  
Бумага, итальянский и графитный карандаш. 140×110. 1877 г.  
Частное собрание

Весь церемониал освящения храма разработал К.П. Победоносцев, освящение приурочили к коронации Александра III. Манифест, составленный Победоносцевым, гласил, что это мероприятие должно свидетельствовать, «сколь свят и неразрывен из века в век союз любви и взаимной веры, связывающий монархов России с верноподданным народом».

Хотя Суриков не смог довести до завершения свои первоначально интересные композиции, отражающие борьбу страстей, дающие яркие характеры церковных деятелей в первые века развития Вселенской церкви, поскольку устроители храма предложили художникам исключить из фресок, показывающих Вселенские соборы, изображения «еретиков»: Ария, Македония, Нестория и прочих – и потребовали, чтобы художники писали только изображения «святых Отцов Церкви», заседавших на соборах.

Таким образом, самими условиями заказа у художников сразу же отнималась всякая возможность сколько-нибудь живой трактовки событий, воспроизведения борьбы различных мнений и религиозных сект, столкновения типов и характеров и т. д. Тем самым художники были лишены права живописать реальную борьбу, которой насыщена история Вселенских соборов, и все композиции были сведены к различным вариантам торжественных заседаний Отцов Церкви.

Сам Суриков, вспоминая о росписях «Вселенских соборов», говорил: «Работать для Храма Спасителя 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 своё»<sup>1</sup>.

Естественно, что Суриков, возмущённый казённым вмешательством, чувствовал глубокую неудовлетворённость своей работой над «Вселенскими соборами» и вынашивал свою тему, в трактовке которой мог бы в полной мере проявиться его развившийся талант и он смог бы выразить языком кисти и красок своё слово.

И всё же работа в храме Христа Спасителя имела для Сурикова значение как первый опыт создания многофигурных композиций столь больших размеров.

<sup>1</sup> Волошин М. Суриков. С. 55.









138.

**Четвёртый Вселенский  
Халкидонский собор. Эскиз**

В.И. Суриков  
Бумага, итальянский и графитный карандаш  
134×109. 1877 г.  
Частное собрание

\* Сопrotивление Сурикова требованиям царских чиновников подтверждается следующим его собственным высказыванием, сообщённым П.П. Кончаловским: «Василий Иванович сам рассказывал, что ему не хотели платить очередную выплату денег, – требовали, чтобы он бороды у греков пригладил. Он сделал это, получил деньги, пошёл обратно и смыл то, что сделал по требованию чиновников, оставив бороды по-прежнему. Хохотал очень, когда рассказывал»

ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С П.П. КОНЧАЛОВСКИМ  
ОТ 24 ОКТЯБРЯ 1954 Г.

\*\* На верхней части стены изображён первый Вселенский – Никейский – собор, который был созван в 325 году императором Константином для борьбы с учением Ария. Арий отвергал в Иисусе Христе божественное начало и был осуждён собором как еретик.

Второй Вселенский – Константинопольский – собор был созван императором Феодосием Великим в 381 году для борьбы с учением Македония, который отвергал божественную сущность Святого Духа. На картине Григорий, епископ Нисский, Амфилохий Иконийский и др. Григорий Богослов читает постановление собора о принятии всех догматов Никейского собора и о решении, направленном против учения Македония.

Третий Вселенский – Ефесский – собор был созван в 431 году императором Феодосием II для борьбы против Нестория, цареградского патриарха, который утверждал, что Христос родился человеком и божественное начало соединилось с ним впоследствии за святость его жизни (поэтому Богородицу он предлагал именовать Христородицей). На соборе Александрийский патриарх Кирилл осуждает несторианскую ересь. Здесь Суриков всё-таки нарушил установку «Комиссии по построению храма» – добился того, что на картине (в глубине, на заднем плане) изображены несколько фигур удаляющихся из храма еретиков, вслед которым вытянута повелевающая рука Кирилла.

Четвёртый Вселенский – Халкидонский собор был созван в 451 году императором Маркианом для борьбы против учения Евтихия, который утверждал, что человеческое начало в Иисусе Христе было совершенно поглощено божественным и что поэтому следует признавать в нём только божеское начало. Собор проходил в присутствии императора Маркиана и его супруги Пульхерии. На нём патриарх Константинопольский Анатолий опровергает учение Евтихия, и собор утверждает догмат о соединении в Христе божественного и человеческого начал. Картина, изображающая четвёртый Вселенский собор, – единственная дошедшая до нас как в эскизах, так и в оригинале, что позволяет судить, насколько диктат чиновников лишил Сурикова возможности проявлять свою творческую индивидуальность.

139.

**Третий Вселенский Ефесский собор. Эскиз**

В.И. Суриков  
Холст на картоне, масло. 33,6×32,2. 1876–77 гг.  
Государственный Русский музей

Важным для дальнейшей деятельности Сурикова было и то обстоятельство, что гонорар за четыре картины – десять тысяч рублей – давал художнику материальные возможности для того, чтобы в течение нескольких лет быть материально обеспеченным, а значит, совершенно самостоятельным в своем творчестве. Реалистический талант и независимый характер Сурикова не могли смириться с казёнными требованиями, и он на протяжении своей работы над «Вселенскими соборами» всё-таки предпринимал неоднократные попытки настаивать на своем\*.

Суриков написал четыре собора на хорах\*\*.

Он стремился скорее окончить росписи в храме, чтобы начать работу над свободно избранной темой, каковой и явилась тема стрелецких казней. К этому же времени относятся перемены в личной жизни художника – его женитьба на Елизавете Августовне Шарэ, у которой отец был француз, а мать русская, из рода декабриста Свистунова.

Здесь надо сказать несколько слов об этой семье. Дочь декабриста Свистунова, Мария Александровна, познакомилась во Франции с Августом Шарэ. Он принял Православие, женился на ней, и супруги переехали в Петербург, где Шарэ открыл контору по продаже английской, французской, голландской бумаги. Своих клиентов, в том числе многих известных писателей, литераторов и других представителей петербургской интеллигенции, Шарэ принимал в гостиной, угощал кофе, сигарами. Они охотно посещали этот своеобразный магазин, подолгу засиживались за беседой и, уезжая, покупали для себя чудную бумагу, конечно в небольшом количестве. Прибыли такая коммерция приносила очень немного, зато в доме всегда было оживлённо. У Марии Александровны был свой обширный круг знакомых и родственников. У супругов Шарэ родились две дочери – Елизавета и Софья. Выросшие в культурной среде и любившие музыку, строго воспитанные молодые девушки часто посещали католическую церковь Св. Екатерины на Невском проспекте, в которой был чудный орган.

Дочь Сурикова О.В. Кончаловская рассказывала о женитьбе отца следующее: «Суриков очень любил орган. Когда он учился в Академии и жил на Васильевском острове, то по воскресеньям ходил на Невский проспект послушать орган



140.  
**Четвёртый Вселенский  
 Халкидонский собор**  
 В.И. Суриков. Фреска. 1877 г.  
 Государственный музей истории религии

141.  
**Четвёртый Вселенский  
 Халкидонский собор.** Эскиз  
 В.И. Суриков  
 Холст на картоне, масло. 30×32. 1876 г.  
 Государственный Русский музей

в католической церкви». Однажды молодой Суриков по обыкновению пошёл в церковь на Невском слушать органную музыку Баха. «Там, – продолжает свой рассказ дочь художника, – он встретил двух прекрасных девушек. Несмотря на строгость нравов, он сумел с ними познакомиться. Это были сестры Шарэ». Елизавета Августовна была «очень красива, с бледным лицом, лучистыми тёмными глазами, большой тёмной косой» (из книги Н. Кончаловской «Дар бесценный»). У неё был кроткий, нежный характер, столь непохожий на характер молодого красноярца с буйной казацкой кровью. Она сразу поразила Сурикова. Их знакомство, так поэтически начавшееся под звуки органной музыки Баха, продолжалось и вскоре перешло в любовь.

Между тем эскизы Сурикова к «Вселенским соборам» были утверждены, и надо было уезжать из Петербурга в Москву для выполнения заказа. В июне 1877 года Суриков переехал в Москву и начал расписывать стены храма. Вынужденная разлука не погасила зародившееся чувство, а, напротив, ещё более усилила его. В июле Суриков снова едет в Петербург на несколько дней, в ноябре ещё раз. В январе 1878 года Суриков опять в Петербурге. Его предложение принято; 25 января он венчается с Елизаветой Августовной и увозит молодую жену в Москву. Суриковы поселяются в небольшой квартире на Плющихе.



Не имея большого приданого, начитанная и изящная, умная и образованная девушка имела особое богатство – кроткий и мягкий характер, так естественно и органично дополнявший неукротимый казацкий нрав сибиряка. Семейная жизнь Сурикова сложилась счастливо. Елизавета Августовна была необыкновенно женственна, заботлива, «она умела сделать дом уютным и приятным. Всё вокруг неё было красиво, и она создала прекрасную семью. Всё было сделано, чтобы мужу было легко и удобно работать», – вспоминает дочь художника Ольга Васильевна. «Характер у отца был вспыльчивый, горячий», и Елизавета Августовна своей мягкостью «сдерживала, успокаивала Сурикова, умела умерить его невероятную горячность».

Вспоминая о характере Сурикова по встречам с ним в 1880-х годах, Головин писал: «Суриков производил впечатление человека, который на своём творческом пути не остановится ни перед какими препятствиями. Казалось, нет такой жертвы, которую бы он ни принёс ради искусства. Редкая сила воли, необычайная страстность составляли основное свойство этой могучей русской природы... В работе Суриков увлекался и забывал обо всём окружающем»<sup>2</sup>.

К середине 1878 года, когда росписи в храме Христа Спасителя были завершены, в сознании Сурикова начал вырисовываться грандиозный замысел «Утра стрелецкой казни», всё больше и больше захватывавший воображение художника. В этот период нарастающего напряжения всех творческих сил Суриков находил в жене чуткого друга, а в уюте и радостях семейной жизни – покой и отдых. В сентябре 1878 года у них родилась дочь Ольга. В следующем году – сын, который вскоре умер. В сентябре 1880 года родилась вторая дочь – Елена. В эти же годы, в тех же маленьких комнатах на Плющихе, Суриков писал картину «Утро стрелецкой казни» (илл. 144), которой суждено было прославить и её творца, и русскую историческую живопись.

Суриков начал работать над этой картиной осенью 1878 года и выставил её в марте 1881 года. В эти же годы по стране, и в особенности по столице, прокатилась волна революционного террора, жертвами которого пали петербургский градоначальник Трепов; в августе 1878 года – шеф жандармов Мезенцев; в 1879 году – покушение на Александра II; в ноябре 1879 года начинается буквально охота на императора, завершившаяся трагической развязкой – убийством. Всё это произошло за время работы Сурикова над «Утром стрелецкой казни», а 1 марта 1881 года – в день, когда картина Сурикова была показана на передвижной выставке, произошло убийство Александра II.

Вопрос о петровских преобразованиях издавна привлекал внимание русской общественной мысли. А начиная с середины XIX века он уже не сходит со страниц печати и становится предметом ожесточённой идейной борьбы между различными общественными движениями императорской России. В выработке различных взглядов на петровские реформы большую роль играли те процессы, которые происходили в самой российской действительности второй половины XIX века, когда, казалось бы, чисто исторический вопрос о значении преобразовательной деятельности Петра приобрел такой жгучий, злободневный характер, что «сделался коренным вопросом публицистики».

По воспоминаниям современников, Суриков «не раскачивался, не примеривался и, как гром, грянул этим произведением», которое было ошеломляющим<sup>3</sup>. В «Утре стрелецкой казни» выражена, по сравнению с юношескими рисунками на петровские темы, уже иная, неизмеримо более зрелая и глубокая мысль. Выступив с этой картиной, Суриков сразу подрубил под самый корень наиболее ходовые мифы о Петре I. После появления «Утра стрелецкой казни» сравнение русских монархов с Петром I перестало звучать похвалой. Картина Сурикова впервые обнажила с потрясающей силой художественной правды противоречия Петровской эпохи, не только показала прогрессивную роль преобразований, но и воссоздала одну из страшных страниц народной трагедии этого переломного времени, напомнила о страданиях народа при реформах, проводимых царём, то есть напомнила о том, о чём до Сурикова никто из художников русской исторической живописи даже не задумывался.

Конечно, Суриков – художник, он мыслит яркими образами, но характер этих образов, их подбор и взаимодействие заключают в себе глубокое идейное содержание, своеобразную философию истории. Суриков творит в новых условиях, и новая действительность помогла ему по-новому подойти к историческому прошлому, к Петровской эпохе и взглянуть на неё с точки зрения интересов простого народа. В свою очередь, правдивое воссоздание этой переломной эпохи в русской истории, бесстрашное раскрытие её противоречий позволило Сурикову пролить яркий свет и на окружающую его современность, на новые реформы, проводимые правительством России второй половины XIX века.



Интерьер храма Христа Спасителя  
Северный неф. Фото XIX в.



Настольная памятная медаль,  
выпущенная в год освящения  
храма Христа Спасителя в Москве в 1883 г.  
Медаль принадлежала В.И. Сурикову,  
расписавшего четыре фрески в храме

<sup>2</sup> Головин А.И. Из воспоминаний о В.И. Сурикове // Вестник знания. 1927. № 1. С. 22.

<sup>3</sup> Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1951. С. 189.



ВДОХНОВЕННЫЙ  
ПЕВЕЦ  
РУССКОЙ СМУТЫ



**Стрелецкое войско Ивана Грозного**  
Историческое описание одежды  
и вооружения российских войск 960–1694 гг.  
СПб., 1841–1862 гг.

стр. 268  
**Автопортрет**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 21,8×17,5. 1876 г.  
Государственная Третьяковская галерея

трелецкое войско было учреждено ещё Иваном Грозным в 1550 году. Стрельцы участвовали во взятии Казани и в походе Грозного на Новгород<sup>1</sup>. Стрелецкое войско было задумано как царская армия, состоящая на государственном жалованье и существующая постоянно, в отличие от дворянского ополчения. Наличие такого войска позволяло сократить ополчение, а также дать отпор нашествию врага, пока успеют собраться местные воинские силы. Кроме того, стрелецкое войско использовалось для гарнизонной службы в пограничных городах, для охраны, для подавления внутренних мятежей. При Иване Грозном численность стрельцов доходила до 12 тысяч человек<sup>2</sup>. В середине XVII века численность стрельцов возрастает до 40 тысяч человек. До формирования полков иноземного строя стрельцы составляли основную массу регулярной московской армии<sup>3</sup>. В Москве в 1682 году, во время первого стрелецкого бунта, было 14 198 стрельцов в 19 полках<sup>4</sup>. По характеру выполняемой стрельцами караульной службы в руках стрельцов было, по существу, сосредоточено всё поддержание порядка в столице и вся охрана царской власти, личной безопасности царя, его семьи и дворца.

Правительство принимало меры к тому, чтобы стрельцы оставались замкнутым сословием. Стрелецкая служба была пожизненной и наследственной. Особые меры принимались к тому, чтобы не допускать смешения стрельцов с холопами, крепостными крестьянами и вообще несвободными людьми (грамота Михаила Фёдоровича гласила: «А холопей бы и крестьян и никаких крепостных людей в стрельцы отнюдь не писати»<sup>5</sup>). Жили стрельцы в отдельных слободах, быт которых был строго регламентирован, что ещё более усиливало сословный характер стрелецкого войска. Стрельцы имели ряд льгот правового и экономического характера, ставивших их в привилегированное положение. Вместе с тем в самой системе экономического обеспечения стрельцов были заложены причины, обусловившие ухудшение материального положения стрельцов к концу XVII века.

Государство платило стрельцам денежное и хлебное жалованье, но, по мнению некоторых историков, стрелецкое жалованье не могло полностью обеспечить стрельцов и их семьи: «Получая от правительства недостаточное содержание, которое к тому же нередко присваивалось головами, т. е. полковниками, стрельцы нуждались в приработке и занимались мелкой торговлей и ремёслами, которые кормили их больше, чем получаемое ими жалованье»<sup>6</sup>. Этим определялась противоречивость позиции стрельцов. Хозяйственно-экономическое положение стрельцов заставляло их чутко реагировать на ухудшение экономического положения посадских и крестьянских людей, сочувствовать их недовольству ростом налогов и податей, усилением гнета бояр. А положение «государевых служилых людей» требовало от стрельцов следить за охраной порядка и выступать на стороне правительства, защищая царя и бояр в случаях народных волнений крестьян и посадских людей. Эта двойственность проявилась в непоследовательном поведении стрельцов во время народных движений XVII века. Сказалась она и в непоследовательности их действий во время самих стрелецких бунтов. На развитие событий стрелецких бунтов оказывало немалое влияние и то, какая часть стрелецкого сословия – верхушка или низы – играла более активную роль в тот или иной период восстания.

В январе 1682 года правительство Фёдора Алексеевича решило ввести в стрелецком войске структуру, взятую у полков иноземного строя, что, в корне изменяя весь уклад жизни и хозяйственных занятий стрельцов, подрывало основу их обеспеченности и не давало никакой иной материальной компенсации. Естественно, стрельцы были настроены против разорительного для них преобразования. А само существование в России XVII века полков иноземного строя усиливало ревнивое, враждебное отношение стрельцов к этим полкам. Это проявлялось в многочисленных стычках и драках, в особенности между стрельцами и теми полками, которые были целиком сформированы из иностранных солдат.

Эти последние позволяли себе различные бесчинства по отношению к русскому населению, поощряемые безнаказанностью, так как правительство спускало им всякие вины. Население же нередко апеллировало к стрельцам как к своему национальному войску, ища у стрельцов защиты от иностранных наёмников. Стрельцы, имевшие все основания ревниво относиться к фавору, которым пользовались иноземные полки у правительства, не упускали случая вступить за право русского народа против иноземцев.

Ухудшение материальной обеспеченности стрельцов началось ещё при Алексее Михайловиче. Тяжёлый удар по экономике стрельцов нанесло пресловутое «Уложение» 1649 года, которое отняло у стрельцов прежние льготы –

<sup>1</sup> См.: История СССР. Т. I. С древнейших времён до конца XVIII века / под ред. акад. Б.Д. Грекова (и др.). М., 1947. С. 443; Устрялов Н.Г. История Петра Великого. Т. I. СПб., 1855. С. 17–18.

<sup>2</sup> См.: Богоявленский С. Войско в Москве в XVI и XVII вв. // Образование. Б.г. С. 68–75.

<sup>3</sup> См.: Базилевич К. Городские восстания в Московском государстве XVII века. М.-Л., 1936. С. 175–176.

<sup>4</sup> Богоявленский С. Хованщина // Исторические записки. 1941. № 10. С. 199.

<sup>5</sup> Акты Архивной экспедиции. III. № 199.

<sup>6</sup> Богоявленский С. Хованщина. С. 182.

право беспошлинной торговли «от полтины и от рубля» и освобождение от налогов («Уложение», глава XIX, статья II). К этим общим причинам растущего недовольства стрельцов добавилось ещё возмущение самоуправством и произволом стрелецких полковников, от которых стрельцы находились в полной и бесконтрольной зависимости. Хотя в многочисленных наказах воеводам и стрелецким головам правительство запрещало использовать стрельцов для своих домашних работ, всё шло по-старому, и стрелецкие челобитные были полны жалоб на эксплуатацию, побои и самоуправство, которые стрельцам приходилось терпеть от полковников.

Когда партия Милославских потерпела поражение, но не смирилась, Софья, Иван Михайлович Милославский, Хованский, умело используя возбуждение стрельцов, стали направлять их гнев против Нарышкиных, распуская слухи, будто бы Нарышкины продадут стрельцов «в неволю какому-нибудь чужеземному неприятелю, Москву сгубят и веру православную искоренят»<sup>7</sup>. Действительно, Нарышкины, придя к власти, своими действиями вызвали раздражение стрельцов<sup>8</sup>. А тут Милославские пустили слух, что Иван Кириллович Нарышкин, хвастая, примерял царскую корону.

15 мая 1682 года утром по стрелецким полкам проскакали Александр Милославский и Пётр Андреевич Толстой с криком, что Нарышкины задушили царевича Ивана, и с призывом к стрельцам идти в Кремль. Стрельцы под звуки набата и барабанного боя ворвались в Кремль и кинулись к Красному крыльцу. Наталья Кирилловна с патриархом и боярами вышла на крыльцо и показала стрельцам обоих братьев – Ивана и Петра. Боярин Матвеев начал было успокаивать стрельцов, но грубая брань князя Михаила Долгорукого взорвала толпу. Стрельцы взобрались на крыльцо, сбросили Долгорукого вниз на копьё и изрубили бердышами. Тщетно пытались царица и князь Михаил Алегукович Черкасский спасти от этой участи Матвеева; стрельцы вырвали его из их рук, тоже сбросили вниз и убили. Затем стрельцы ворвались во внутренние помещения дворца «искать изменников». Были убиты Афанасий Нарышкин, Иван Фомич Нарышкин, Григорий Ромодановский, боярин Языков, думные дьяки Ларион Иванов и Аверкий Кириллов, затем у себя дома был убит Юрий Долгорукий. Два дня стрельцы хозяйничали во дворце, требуя выдать им Ивана Кирилловича Нарышкина.

Интересно, что Суриков с детства знал такие подробности, как та, что Иван Нарышкин с сыном убитого Матвеева – Андреем прятался в комнате маленькой царевны Натальи, а затем в чулане<sup>9</sup>. Суриков рассказывал о том, как в юности, спасаясь после одной из драк старшеклассников с молодёжью из казацкой слободы в Красноярске (а эти драки нередко кончались увечьем и даже смертью), он едва успел ускользнуть в приоткрытую калитку и притаиться. «Две-три секунды – и уже слышен топот преследователей. Неужели заметили и сейчас ворвутся – пронесится в голове, но ещё момент, и я слышу, как толпа, тяжело дыша и топоча ногами, пронесится мимо. А в голове опять мысль: вот так же, вероятно, и Артамон Матвеев, притаившись, стоял и слушал, как бежали мимо двери стрельцы». В сознании Сурикова пронеслась даже

# СТРЕЛЕЦКОЕ ВОЙСКО И СТРЕЛЕЦКИЕ БУНТЫ



Знамя Большого наряда (артиллерии) русской армии в Государевом походе на Смоленск 1654 г. Оружейная палата Московского Кремля

<sup>7</sup> Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. СПб., 1851–1879. Кн. III. Т. XIII. С. 897.

<sup>8</sup> Важные места в государстве раздавались совсем молодым, неопытным братьям царицы – так, 23-летний Иван Кириллович Нарышкин был возведен прямо в бояре и назначен на важнейший пост оружейничьего. Говорили, что «эти козьи бороды слишком быстро возведены в высшие достоинства» (Аристов Н. Московские смуты в правление царевны Софьи Алексеевны. Варшава, 1871. С. 69).

<sup>9</sup> См.: Записки русских людей, изданные Сахаровым. 1841. С. 28.



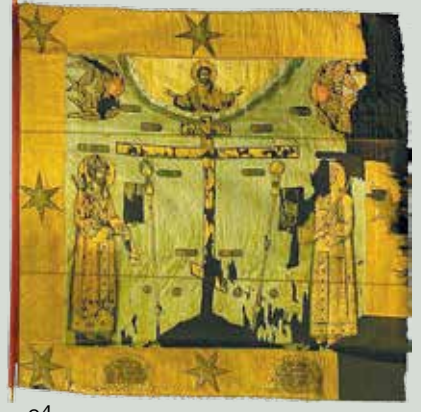
01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



фраза: «Стук их шагов подобен был шуму вод многих» – перефразированное сравнение из «Записок А.А. Матвеева» шума пробегающих мимо стрельцов с быстротекущей водой<sup>10</sup>. Наконец, угрожая перебить всех бояр, стрельцы добились 17 мая его выдачи. Бояре стали торопить Наталью Кирилловну, та вывела брата к золотой решётке, за которой ожидали стрельцы. Они схватили Ивана Нарышкина и убили его.

Во время первого бунта, в 1682 году, стрельцы стали орудием Милославских. Они настаивают на пострижении отца царицы Кирилла Полуэктовича Нарышкина в монахи, что выполняется. Тут же стрельцам выплачивают по их требованию 240 тысяч рублей – как задолженность с 1646 года. Затем стрельцы требуют ссылки Лихачёвых, Языковых, а также «иных роду всех Нарышкиных», что тоже было исполнено.

Группа Нарышкиных была разгромлена. 23 мая стрельцы заявили, что хотят, чтобы царствовали оба брата – Пётр и Иван. После того как и это было удовлетворено, 26 мая стрельцы выдвинули новое требование, чтобы Иван считался первым царем, а Пётр вторым. Наконец, когда и это было выполнено, 29 мая стрельцы потребовали, чтобы по молодости лет Ивана и Петра правительницей государства была царевна Софья.

Размышляя об этих событиях, трудно избавиться от мысли, что за поведением стрельцов скрывалось наличие какого-то чёткого плана, который они лишь приводили в действие. Это и немудрено. Москва в те голы была наводнена иностранцами, которые, очевидно, не были сторонними наблюдателями в этих событиях.

Теперь пришло время Софье оплатить стрельцам оказанные ей услуги. К тому же стрельцы в целях собственной безопасности на дальнейшее хотели официального и документального подтверждения того, что они не бунтовщики, а охранители царя и престола. Стрельцы подали челобитную 6 июня 1682 года, в которой майский бунт назван «побитием» за дом Пречистые Богородицы, и за «Великих Государей», и за великие налоги, обиды и неправды к стрельцам. Требования стрельцов были удовлетворены, им была дана от имени обоих царей жалованная грамота, в ней «велено звать стрельцов надворною пехотою, а стрельцами не называть»<sup>11</sup>.

На Красной площади Цыклер и Озеров по приказанию Софьи воздвигли высокий каменный столб, к подножию которого были прибиты жестяные доски с перечнем вин убитых бояр<sup>12</sup>. Стрельцам были прощены недоимки, даны некоторые льготы, служба в городах ограничена одним годом и т. д.<sup>13</sup>

Так закончился первый этап стрелецкого бунта. Во время майских событий 1682 года Софье удалось найти общий язык со стрельцами, но вскоре обнаружилась противоположность интересов этих временных союзников.

Начальником Стрелецкого приказа стал властный Иван Хованский – «батько» стрельцов и покровитель раскольников. Через Хованского стрельцы диктовали свою волю Софье в виде челобитных, как прежде они диктовали её Наталье Кирилловне. Правительница скоро поняла, в чьих руках действительная власть и какой ненадежной опорой были для неё стрельцы<sup>14</sup>, тем более что среди рядовых стрельцов росло недовольство достигнутыми результатами, оставлявшими по-прежнему власть в руках притеснителей-бояр.

Второй этап стрелецких бунтов проходит под знаком связи стрельцов с раскольниками и попыток раскольников при помощи силы стрелецкого войска добиться восстановления старой веры.

Несмотря на суровые меры против раскольников, принятые ещё Алексеем Михайловичем, влияние раскола было велико в народе. Майский бунт 1682 года породил уверенность в силе и могуществе стрельцов, способных, по мнению раскольников, защитить старую веру от никонианцев.

Поддержанные Хованским стрельцы полка Титова решили потребовать от патриарха и властей ответа – для чего они «веру старую, истинную отвергли и возлюбили новую, латино-римскую?»<sup>15</sup>

Возглавляемая Никитой Пустосвятом толпа раскольников 5 июня 1682 года двинулась в Кремль, требуя патриарха для «всенародного прения» о вере. Теперь уже антиправительственное движение приобрело более широкий социальный характер. Прения были назначены в Грановитой палате. Вопреки уговорам Хованского туда отправились царевна Софья, царица Наталья Кирилловна и сестра Алексея Михайловича.

Перед лицом нового этапа стрелецко-раскольнического движения, направленного против преобразований Алексея Михайловича и угрожающего перерасти в события, опасные для всего царствующего дома, пришлось на время отложить междоусобные распри и совместными усилиями поддержать патриарха и государственную



**Сотник**

Э. Пальмквист. Гравюра, акварель. 1674 г. Иллюстрированный отчёт шведского военного разведчика инженер-капитана Эрика Пальмквиста

#### Ротные знамёна стрелецких полков

01. Неизвестного солдатского полка\*
02. Смоленского приказа Вилима Лицкина\*
03. Дмитрия Романовича Жукова. 1694 г.\*
04. Псковских стрелецких полков Ивана Кокошкина\*
05. Стрелецкого полка Семёна Кровкова\*
06. Большого полка русской армии в Государевом походе на Смоленск. 1654 г.\*
07. С изображением Иоанна-воина. 1700 г. \*\*
08. С изображением единорога. 1700 г. \*\*
09. Неизвестного. \*\*
10. Смоленского. 1700 г. \*\*
11. Московского полка Петра Борисова. 1682 г. \*\*
12. Стрелецкого полка Дмитрия Жукова. 1693 г. \*\*
13. Рейтарского полка Д. Фонсисина. 1656 г. \*\*
14. С изображением архангела Михаила. \*\*
15. Семёновского. 1700 г. \*\*
16. Ивана Канищева. \*\*
17. Семёновского. 1700 г. \*\*
18. Алексея Обухова. 1691 г. \*\*
19. Алексея Обухова. 1693 г. \*\*
20. Бориса Дементьева. 1703 г. \*\*

\* Собрание Оружейной палаты Московского Кремля  
\*\* Музей армии в Стокгольме

<sup>10</sup> См.: Глаголь С. В. И. Суриков. Из встреч с ним и бесед // Наша старина. 1917. Вып. 2. С. 66.

<sup>11</sup> Смутное время. Записная книга царей Петра и Ивана // Соловьёв С. М. История России с древнейших времен. Кн. III. Т. XIII. Приложения. С. 964.

<sup>12</sup> См.: Погодин М. Семнадцать первых лет в жизни императора Петра Великого. М., 1875. С. 62.

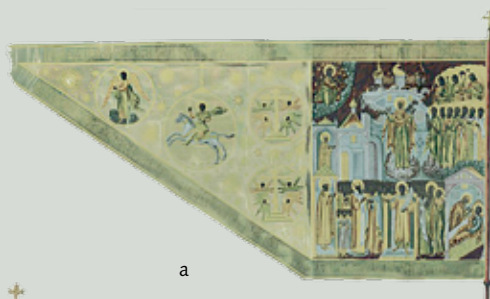
<sup>13</sup> См.: Устрялов Н. Г. История Петра Великого. Т. I. С. 45.

<sup>14</sup> См.: Богословский М. М. Пётр I. Материалы для биографии / под ред. и с предисл. В. И. Лебедева. [М.] : Соцэкгиз, 1940–1948. Т. I. С. 47.

<sup>15</sup> Устрялов Н. Г. История Петра Великого. Т. I. С. 54.



Иван V Алексеевич и Пётр I Алексеевич  
Гравюра 1884–1891 гг.



а



б

а) Знамя Большого полка  
в Государевом походе на Смоленск

б) Знамя особого Большого полка  
в Государевом походе на Смоленск  
1654 г. Оружейная палата Московского Кремля

церковь. И Нарышкины и Милославские в данном случае были объединены общностью интересов.

С шумом вошли раскольники в Грановитую палату, расставили свои аналои перед тронем, разложили старинные книги и иконы, зажгли свечи, и начался жаркий спор с патриархом и митрополитами, сопровождаемый выкриками и даже доходивший до драки; так, Никита Пустосвят кинулся на архиепископа Холмогорского Афанасия, начавшего ему возражать.

По приказу Софьи дьяк читал раскольничью челобитную, а архиепископ Афанасий и другие священники пункт за пунктом её оспаривали. Когда старoverы стали доказывать, что еретик Никон поколебал душу царя Алексея Михайловича и с тех пор благочестие погибло на Руси, царица Софья, обратясь к боярам и стрельцам, воскликнула, что не хочет слышать такой хулы на царей и патриархов, и сошла с трона, но бояре и выбранные стрельцы, окружив царицу, клялись положить свои головы за царский дом и уговорили её возвратиться на прежнее место. Видя, что «спор о вере» приобретает слишком опасный оборот, Софья объявила, что за поздним временем прения прекращаются и указ будет сказан после. А сама на следующий день собрала выборных стрельцов от всех полков и одарила их деньгами, угощала вином, укоряла, уговаривала и добилась того, что выборные заявили, что они за старую веру не стоят, не их то дело, а патриарха и Собора. Вскоре затем Софья, опираясь на стрельцов, приказала схватить вожakov раскольников. Они были схвачены 11 июля. Никите Пустосвяту отрубили голову на Красной площади, а его сообщников заточили и разогнали.

Подавлением раскольничьего волнения Софья продемонстрировала, что в церковных вопросах, в борьбе старины против никонианских новшеств она – верная дочь Алексея Михайловича и стоит за новшества, а не за сохранение старины.

По своему воспитанию и по личным склонностям Софья вовсе не была противницей западноевропейского просвещения, а факты активного участия Софьи в политической борьбе, её пренебрежение традиционными нормами поведения древнерусской царицы, знающей лишь свой терем, показывают, что Софья, когда ей было нужно, своим поведением смело нарушала старинные устои и традиции. Сторонницей русской старины Софья объявила себя позднее, когда ей пришлось вести борьбу с выросшим Петром и когда его энергичная реформаторская деятельность по цивилизовыванию России вызвала широкое недовольство среди стрельцов. Вот тогда, чтобы использовать стрельцов как силу в своей борьбе за власть (так же, как прежде она использовала их недовольство против полковников в борьбе с Нарышкиными), Софья стала подчёркнуто демонстрировать свою приверженность к русской старине, рассчитывая увеличить этим свою популярность и привлечь сочувствие стрельцов. Ради власти Софья готова была отложить в сторону или даже изменить свои принципы, чтобы привлечь к себе больше приверженцев, хотя бы и разных взглядов. Поэтому в группу Софьи одновременно входили Милословский, Голицын и Хованский – люди совершенно разных взглядов и стремлений. Но этот временный блок вскоре должен был распасться. Прения о вере показали Софье всю непрочность её положения. Правительство Софьи находилось в полной зависимости от вооружённых стрельцов, послушных властолюбивому Хованскому.

По приказу Хованского стрельцы нападают даже на людей и на дом фаворита Софьи Василия Голицына (захваченных людей Голицына притащили в Стрелецкий приказ, где сам начальник допрашивал их с пристрастием о хозяине). Вскоре затем Хованский послал в дом Голицына «капитана со многою надворною пехотою», и испуганных, «битых... людишек з двора взяли и привели в приказ»<sup>16</sup>. Под угрозой нового стрелецкого бунта оставаться в Москве было опасно, и царская семья 20 августа выехала в село Коломенское. Там было найдено подмётное письмо, извещавшее, что стрельцы, руководимые Хованским, решили восстановить старую веру и хотят теперь весь «царский род извести» – то есть и Милославских и Нарышкиных; поднять бунт «и по городам и по деревням, чтоб в городах посадские люди побии воевод и приказных людей, а крестьян научат, чтоб они побии бояр своих», а когда государство замутится – выбрать царем Ивана Хованского...<sup>17</sup> Софья и весь двор спешно уехали из Коломенского в Спасо-Сторожевский монастырь, затем в село Воздвиженское; оттуда были разсланы грамоты от имени царей Ивана и Петра, призывающие дворян и ратных людей на защиту<sup>18</sup>. (Интересно, что в этих грамотах, направленных против стрельцов и Хованского, на них возлагается вина за майский бунт и убийство бояр, хотя все эти события,

<sup>16</sup> Богдавленский С. Хованщина. С. 217; Станевич А. Московское восстание 1682 года. С. 315.

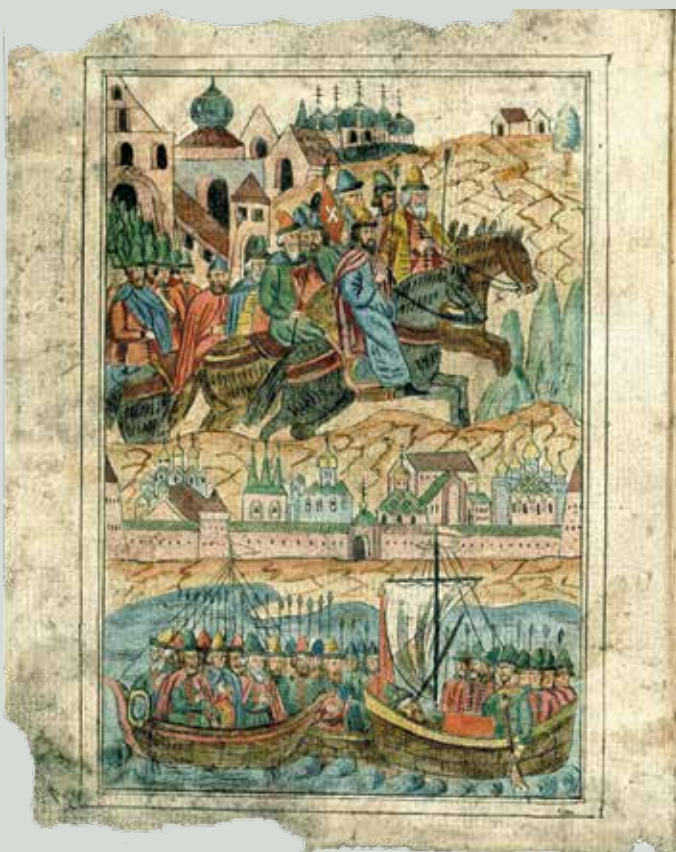
<sup>17</sup> См.: Записки Желябужского. СПб., 1840. С. 10–11.

<sup>18</sup> См.: Устрялов Н.Г. История Петра Великого. Т. I. С. 82.



**Спор о вере**

Лубок. Бумага, темпера. Первая половина XIX в. Государственный исторический музей  
Сравнительное изображение некоторых атрибутов обрядности и символики, принятых у старообрядцев и в официальной Православной церкви. Художник отобразил на картине наиболее заметные отличия, введенные реформами патриарха Никона: замена двуперстного крестного знамения трёхперстным, восьмиконечного креста – четырёхконечным, при совершении проскомидии в алтаре на жертвеннике – семи просфор пятью (изменилось и начертание печати на них), не сугубая аллилуйя, а трегубая (повторяющаяся трижды)



**Патриарх Никон с братией  
Воскресенского  
Ново-Иерусалимского  
монастыря  
1660 г.**



**Предвыносной крест патриарха Никона  
В.И. Суриков.  
Акварель, карандаш. 27×21. 1913 г.  
Московский Кремль. Грановитая палата**

**Повесть о соловецком восстании 1668 г.**

Поход стрелецкого войска к Соловецкому монастырю  
Рукопись XVII в.



**Красная площадь**  
**Празднование Вербного воскресенья**  
 Олеарий. Гравюра из книги  
 «Voyages du Adam Olearius». Paris.  
 1727 г.



**Повесть о соловецком восстании 1668 г.**  
 Поход стрелецкого войска  
 к Соловецкому монастырю  
 Рукопись XVII в.

направлявшиеся самой же Софьей, указом от 6 июня были объявлены заслугой стрельцов.) В Воздвиженское стали стекаться бояре, окольные, думные люди. Выманив Хованского обманом в Воздвиженское, Софья велела схватить его вместе с сыном по дороге. Хованскому тут же был зачитан смертный приговор, и он был казнён. В Москву были посланы грамоты, призывавшие стрельцов к спокойствию и повиновению. Между тем в Москве стрельцы, узнав о казни Хованских, в полночь ударили в набат по всем слободам и в ожидании нападения стали спешно укреплять Москву. Стрельцы захватили на складах оружие, которое «раздавалось посадским людям, день и ночь стоявшим на караулах у надолб. Стрельцы даже собирались всем ополчением двинуться в царскую ставку для избиения бояр»<sup>19</sup>. На этом этапе стрелецкое движение достигает наибольшей социальной остроты и направлено против бояр. Но рознь между стрельцами вызвала споры о дальнейшем образе действий, время было упущено – к Троицкому монастырю уже стягивалась со всей страны служилая рать.

Стрельцы через патриарха стали просить царей о возвращении в столицу. Но теперь Софья, опираясь на подходившие войска дворян, заговорила иным тоном со стрельцами, потребовав прислать выборных от каждого полка с повинной. Стрельцы повинились<sup>20</sup> и сами просили разломать столб на Красной площади.

Столб был снесён, Москва успокоилась, и через несколько дней царское семейство, окружённое многочисленным вооружённым дворянством, вступило в Москву. Так закончился второй этап стрелецкого бунта. Новым начальником Стрелецкого приказа был назначен думный дьяк Фёдор Шакловитый. Софья стала фактической правительницей государства.

Дальнейшая борьба за власть происходит уже между Софьей и Петром, и в этой борьбе орудием Софьи опять-таки оказались стрельцы. Власть находилась в руках Софьи, которая приняла титул самодержицы и стала писаться во всех грамотах вместе с именами царей Ивана и Петра, замышляя венчаться на царство. Но за это время Пётр вырос и возмужал, из военных игр с потешными у него образовалось два сильных полка, а село Преображенское превратилось в настоящую крепость, способную выдержать осаду. Вопрос был в том, кто выступит первым – Софья или Пётр.

<sup>19</sup> Богдавленский С. Хованщина. С. 220.

<sup>20</sup> См.: Устрялов Н.Г.

История Петра Великого. Т. I. С. 87.

Ещё при Алексее Михайловиче во всё время его царствования при дворе было много иноземных солдат и унтер-офицеров, которых привлекало на русскую службу хорошее жалование и реальная возможность получить в награду поместье. В числе таких искателей удачи в 1675 году прибыл на голландском корабле капитан Франц Лефорт, родом из Женевы. И хотя большинство из прибывших с ним в связи с кончиной Алексея Михайловича были отправлены обратно, Лефорт, сказавшийся больным, смог остаться и пристроиться в Немецкой слободе.

В отличие от своих предшественников Пётр не получил религиозного воспитания ни в правилах киевской схоластики, ни в духе великорусского древнего благочестия, отсюда у него готовность к восприятию новых понятий в религиозной сфере и светский характер его последующей реформы. Он учился без руководителей и даже без книг, на ходу, среди потех, и прежде всего, разумеется, бросался на то, что увлекало его юношеское воображение и поражало очевидной пользой: его занимали не киевская схоластика с диалектикой, а корабли, пушки, крепостные башни, ремёсла – словом, всё то, чем Европа в те годы так возвышалась над Россией, для чего Россия толпами вызывала к себе иностранцев, несмотря на свою религиозную замкнутость. Эти увлечения сблизили Петра с Немецкой слободой, без которой он не находил удовлетворения своей любознательности. Для его предшественников, для большинства русских людей общаться с еретиками было страшно; для Петра, не воспитанного в патриархальном духе, этого страха не существовало, и он без всякого опасения протянул иноземцам свою руку как друзьям и учителям. И, разумеется, Кокуй, как называли москвичи Немецкую слободу, гостеприимно раскрыв царевичу свои двери.

Что же это был за «бастион» в столице Святой Руси? Кого там только не было: кальвинисты и католики, лютеране и сторонники убитого во время Великой английской революции короля Карла Стюарта, приверженцы короля Вильгельма Оранского, английских и шотландских масонов, иезуиты и всякого рода авантюристы... Будущие «идейные руководители» Петра I, швейцарец Лефорт и Патрик Гордон, – тоже были там. Международный люд, живший там, отнюдь не отличался высокой нравственностью: имели место распущенность, кутежи и разгул. Но вся эта разношёрстная масса была едина в своей враждебности ко всему консервативному, традиционно русскому, патриархальному.

Отношения между Петром и Софьей всё более обострились и дошли до разрыва. Тщетно Шакловитый подбивал стрельцов подать челобитную о венчании Софьи на царство; тщетно Софья и Шакловитый внушали стрельцам, что потешные Петра хотят напасть на Кремль и «учинить хитрость» над царевной, – возбудить стрельцов, помнивших о хованщине, на новый бунт не удавалось. Пётр приезжал из Преображенского в Москву изредка, лишь на несколько часов. Шакловитый прятал в Кремле отряд стрельцов, якобы для охраны правительницы. Когда в ночь с 7 на 8 августа в Кремль был вызван отряд в сто стрельцов с заряженными ружьями, среди стрельцов нашлись сторонники Петра, которые, решив, что «дело начинается», прискакали ночью в Преображенское и, разбудив Петра, сказали, что на него готовится покушение. Испуганный Пётр прямо с постели вскочил на коня и помчался в Троице-Сергиеву лавру. Эта скачка полуодетого перепуганного Петра изображена Суриковым в интересной акварели\*.

Утром, измученный ночной скачкой, Пётр прискакал в лавру и, объявив монастырскому начальству о грозившей опасности, просил защиты. В тот же день в Троицу приехали мать и жена Петра, его сестра, приближённые бояре, а также пришли строем потешные и стрелецкий полк Лаврентия Сухарева, стоявший в Преображенском. Троице-Сергиева лавра – надёжная крепость – на этот раз служила Петру против Софьи.

Пётр разослал во все московские солдатские и стрелецкие полки грамоты с требованием явиться от каждого полка полковникам с десятью солдатами по важному государеву делу и 27 августа повторил свой приказ, угрожая нарушителям его смертной казнью. Приказ подействовал. Среди прибывших оказались стрельцы, давшие Петру новые улики против Софьи и Шакловитого. Оставшаяся в Москве Софья ещё пробовала бороться за власть, приводила стрельцов к присяге и целованию креста, пыталась влиять на них угрозами и подкупом, но дело её было уже проиграно. Патриарх, бояре, командиры полков иноземного строя – все переходили к Петру.



**Рядовой стрелец**

Э. Пальмквист. Гравюра, акварель  
Иллюстрированный отчёт шведского  
военного разведчика инженер-капитана  
Эрика Пальмквиста  
1674 г.



**Царевна Софья Алексеевна**

XIX в. Государственный Русский музей

\* На этот сюжет есть недатированная акварель Сурикова «Бегство Петра в Троицу» (находится в собрании Л.И. Толстой). На фоне подмосковного лесного пейзажа в преддверии сумерек мчится Пётр. Он без шапки, в красном полуразстёгнутом кафтане, зелёных штанах и... с босыми ногами. Тревожно выражение его лица. Чуть полуоткрытый рот с ровными зубами несколько перебивает испуг его взгляда подобием торжествующей улыбки. Несмотря на эскизный характер рисунка, в нём выражены страх перед новым стрелецким бунтом, и боязнь погони, и уже мелькнувшая надежда ускользнуть от врагов, и оттенок какой-то весёлой злости.



Восстание стрельцов  
Хованщина. 1682 г.  
Раскрашенная гравюра  
Кон. XVII в.



Знамёна, захваченные в битве  
под Нарвой в 1700 г.  
Музей армии в Стокгольме

Шакловитого привезли в лавру и обезглавили, несколько позже был казнён и Сильвестр Медведев. Другие биты кнутом и сосланы в Сибирь. Василий Голицын сослан на север, царевна Софья заключена в Новодевичий монастырь, под строгий надзор. Но и из монастыря Софья тайно поддерживала связи со стрельцами и была центром притяжения для всех недовольных Петром.

Когда Пётр, вернувшись после Азовских походов в Москву, готовился ехать за границу, был раскрыт (23 февраля 1697 года) заговор стрелецкого полковника Цыклера (друг Милославского и Шакловитого), окольного Алексея Соковнина (родной брат боярыни Морозовой), стольника Пушкина и других; на следствии Цыклер показал, что Софья подговаривала его убить Петра. Пётр сам участвовал в аресте заговорщиков<sup>21</sup>.

Несомненно, что в последнем стрелецком бунте 1698 года, направленном против Петра, в гораздо большей степени сказался протест народный против усиливающего стремления государственной власти к европеизации России, чем в майском бунте 1682 года. Недовольство распространяется уже не только на непосредственных стрелецких начальников, на которых прежде подавали челобитные царю, – возмущение вызывает теперь поведение самого царя, бояр и приближённых к Петру иностранцев. Следует признать, что в некоторых отношениях Пётр сам давал повод для такого недовольства. Например, голландский резидент ван Келлер в 1692 году доносил своему правительству о Петре: «...его величество очень склонен к нам, иностранцам, – обстоятельство, которое возбуждает даже зависть в его собственном народе»<sup>22</sup>. Это сообщение подтверждается донесением австрийского посланника Гвариента, отправленным уже во время стрелецких казней: «...влияние Лефорта, внушение царю мысли о поездке за границу и другие такого рода осуждаемые поступки вывели из терпения стрельцов: немцев, проживающих в Московском государстве в большом числе, ненавидят тем более, что царь чтит их, оказывая русским презрение; поэтому стрельцы решились сжечь Немецкую слободу и перерезать всех иностранцев»<sup>23</sup>. Гвариент добавляет, что во время пребывания Петра за границей бояре чинили произвол, насильно собирали налоги, через что многие люди оскудели, и в толпе решили убить также некоторых бояр. Перед бунтом 1698 года у стрельцов сложилась уверенность в том, что правительство решило их «извести», – этим они объясняли и тяжёлые потери, которые стрелецкие полки понесли под Азовом, и полунунищенскую голодную жизнь, на которую их обрекли, послав на западные рубежи.

<sup>21</sup> Об этом сообщается в донесении Плейера от 08.07.1697, напечатанном в «Истории Петра Великого» Н.Г. Устрялова (Т. III. СПб., 1858. С. 637), но Н. Аристов оспаривает это сообщение.

<sup>22</sup> Донесение от 23.12.1692. Цит. по: Богословский М.М. Пётр I. Т. II. С. 149.

<sup>23</sup> Донесение от 17.10.1698. Цит. по: Устрялов Н.Г. История Петра Великого. Т. III. С. 628.

Весной 1698 года из четырёх стрелецких полков, стоявших на литовской границе, в Москве появились беглецы, всего 175 человек. Пользуясь отъездом Петра в заграничное путешествие, стрельцы сейчас же установили контакт с Софьей. Через царевну Марфу, которая была деятельнее других сестер, к Софье попала челобитная о стрелецких нуждах, составленная бежавшими в Москву стрельцами Василием Тумой и Борисом Проскуренковым. Не замедлил последовать и ответ Софьи (письмо её не сохранилось), в котором Софья говорила: «...ваших полков приходило к Москве малое число, и вам бы быть в Москве всем четверем полкам и стать под Девичьим монастырём табором и бить челом мне итти к Москве против прежнего на державство; а если бы солдаты, кои стоят у монастыря, к Москве отпустить не стали, и с ними бы управиться, их побить и к Москве быть...»<sup>24</sup>.

Грамоту Софьи Василий Тума читал на Арбате, у церкви Николы, толпе стрельцов. Появилась опасность соединения стрельцов с солдатами, среди которых тоже шла речь о подаче челобитной царевне в Девичьем монастыре<sup>25</sup>. Однако стрельцов, убежавших из полков и всё ещё остававшихся в Москве, семёновцы выбили из города. Стрельцы отправились в свои полки. По дороге их нагнала стрельчиха и отдала новое письмо от Софьи, в котором значилось: «Ныне вам худо, а впредь будет ещё хуже. Идите к Москве. Чего вы стали. Про государя ничего не слышно»<sup>26</sup>. Одновременно распространился слух, что Петра за морем не стало, а царевича Алексея хотят удушить бояре. Такой слух должен был ободрить стрельцов сознанием, что они не бунтовщики, а защитники царского дома от изменников бояр – формула, уже знакомая по майским событиям 1682 года.

Тем временем отпала надобность держать полки в Великих Луках, но вместо возвращения в Москву пришёл другой указ – все четыре полка переводились в Торопец, а оттуда направлялись стоять по другим городкам. Стрельцов же, бежавших в Москву, велено было с жёнами и детьми сослать на Украину на вечное житьё. Попытки выполнить этот приказ вызвали вспышку гнева у стрельцов. Через четыре дня все полки встретились у Двины, и зачинщики объявили стрельцам письмо Софьи, звавшей стрельцов в Москву. Вспыхнул общий бунт. Полковников и капитанов стрельцы отставили, выбрав на их место по четыре человека от каждого полка. Полки выступили, рассчитывая засесть в Серпухове или Туле и оттуда писать к своим стрельцам в Севск, Азов, Белгород, зовя их на помощь. Число восставших в четырех полках доходило до 2200 человек<sup>27</sup>. В Москве решили выслать против стрельцов боярина Шеина с солдатами и вместе с ним генерала Гордона и князя Кольцова-Масальского. Всего было выставлено против стрельцов не менее 3700 человек при 25 пушках. Стрельцы послали выборных с письмом к Шеину, а затем Василия Зорина с челобитной. Попытки Гордона и Кольцова-Масальского уговорить стрельцов оказались тщетными. Под Воскресенским монастырём состоялся бой, который Шеин начал артиллерийским обстрелом, и в течение часа стрельцы были разбиты.

Так закончился последний стрелецкий бунт. Во время розыска многие стрельцы повторяли обвинение бояр в том, что они стрельцов с голоду морят. Васька Зорин показал, что стрельцы хотели побить иноземцев, а затем бояр: Т.Н. Стрешнева – за то, что «на службе их не кормил», М.Г. Ромодановского – за то, что «их морил в степи зиму»<sup>28</sup>. Пятидесятник Савоска Плясунов говорил: «А пришед было к Москве и им бояр и иноземцев, и солдат побить и чернь возмутить...»<sup>29</sup>.

Напрасно пытался Пётр добиться от стрельцов показаний об их связи с Софьей и о конечной цели их бунта; об этом стрельцы молчали. Стрелец Мишка Обросимов (получивший письмо Софьи от Васьки Тумы) упорствовал даже на дыбе, воскликнув: «Пропади я один!»<sup>30</sup> Не добившись признания, Пётр принял свои меры: 21 октября 1698 года Софья была пострижена в монахини под именем Сусанны и оставлена в Новодевичьем монастыре под строгой стражей из сотни солдат. Царевна Марфа была пострижена в монахини в Александровской слободе в Успенском монастыре.

Расправа Петра со стрельцами отличалась исключительной жестокостью. Недовольный следствием, проведённым без него, Пётр 17 сентября 1698 года – в день именин Софьи – сам начал беспощадный стрелецкий розыск, который велся с применением пыток в десяти застенках по вопроснику, продиктованному Петром. В дальнейшем розыски чередовались с казнями. 30 сентября в разных местах – в Преображенском, у съезжих изб каждого взбунтовавшегося полка, у 13 городских ворот состоялась первая казнь стрельцов. Был казнён 201 человек, лишь малолетним юнцам казнь заменили битьём кнутом и ссылкой в Сибирь. 11 октября



**Воевода русский  
Стрелец  
Стрельцы**  
Историческое описание одежды  
и вооружения российских войск 960–1694 гг.  
СПб., 1841–1862 гг.

<sup>24</sup> Устрялов Н.Г. История Петра Великого. Т. III. С. 159.

<sup>25</sup> См.: Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. III. Т. XIV. С. 1181.

<sup>26</sup> Там же. С. 1182.

<sup>27</sup> См.: Устрялов Н.Г. История Петра Великого. Т. III. С. 162, 165.

<sup>28</sup> Богословский М.М. Пётр I. Т. III. С. 36.

<sup>29</sup> Там же. С. 97.

<sup>30</sup> Там же. С. 55.



**Иоанн V Алексеевич**  
(Старший единокровный брат  
и соправитель Петра I)  
М.И. Чуглоков  
Последняя четверть XVII в.  
Государственный Русский музей

**Бой отряда Гордона со стрельцами**  
Дневник путешествия в Московию  
1698 и 1699 гг. И.Г. Корб.  
1700–1701 гг.

**Рядовой в 1707 г.**  
Историческое описание одежды  
и вооружения российских войск 960–1694 гг.  
СПб., 1841–1862 гг.



были повешены 144 стрельца, в том числе 112 у городских ворот по Белому городу (в добавление к уже висевшим там от первой казни). 12 октября 1698 года казнены еще 199 стрельцов, из них перед окнами кельи Софьи у Новодевичьего монастыря – 59; 13 октября казни состоялись в Преображенском, у Новодевичьего монастыря и у городских ворот – в этот день казнено 79 человек. Затем начался второй большой стрельцкий розыск, который велся в 14 застенках. Казнь состоялась 17 октября в Преображенском – обезглавлены 109 стрельцов. 18 октября казни велась в нескольких местах разными способами (в том числе и колесованием) – всего были казнены 66 человек. 21 октября несколько стрельцов колесовано в Преображенском и на Красной площади. В ноябре и декабре казней не было – в Москву свозили новую партию, 695 стрельцов, из других городов для третьего розыска, который велся в январе 1699 года в десяти застенках. 3 февраля на Красной площади в присутствии Петра и на Болоте были казнены 150 стрельцов; 4 февраля в Преображенском казнили еще 192 стрельцов. Розыск продолжался, и 18 февраля на Красной площади состоялась казнь 35 стрельцов полка Головина. (В тот же день происходила казнь и в Преображенском.) В январе – феврале 1700 года был четвертый розыск и 9 февраля – казнь 40 стрельцов, основных зачинщиков бунта (в том числе Васьки Зорина; казни «остаточных» стрельцов имели место в январе и октябре 1701, марте 1702 и даже в мае 1707 года).

Так закончилась кровавая расправа Петра со стрельцами. Массовые казни стрельцов начались в сентябре 1698 года, чередуясь с четырьмя розысками, продолжались в течение 1698–1699 годов и захватили даже начало 1700 года. За время 11 массовых казней общее число казнённых стрельцов превысило 1200 человек\*.

Секретарь австрийского посольства Корб, чей «Дневник» использовался в работе, привёл важный факт: из 150 осуждённых стрельцов только трое просили царя о помиловании (и оно им было дано), а остальные приняли смерть со спокойным мужеством, без признаков раскаяния<sup>31</sup>. Казни умышленно производились в разных местах города, чтобы утратить население. «Не было ни одной площади в Москве, где не стояли бы эшафоты и виселицы с повешенными стрельцами»\*\*.

<sup>31</sup> См.: Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I, к царю и великому князю Московскому Петру Первому в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом / пер. с лат. Б. Женева и М. Семевского. М., 1867.

\* В казни не входит расправа Петра с участниками астраханского бунта 1705 года (см.: Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. III. Т. XIV. С. 1391). Одним из зачинщиков астраханского бунта был беглый из Москвы стрельцкий сын Степан Москвитин, родные которого были казнены в 1698 году. Он призывал стрельцов «вступитья и паче за веру свою православную, и просить Государя, чтоб опять было совсем по-старому...» (Ригельман А. История или повествование о донских казаках. М., 1846. С. 81). Одной из причин возмущения были издевательства, которым подвергал астраханцев иноземец на русской службе полковник Девин и воевода Ржевский (см.: Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. III. Т. XIV. С. 1385).

\*\* История СССР. Т. I. С древнейших времён до конца XVIII века. С. 545. Четыре месяца с лишним трупы казнённых оставались в Москве, наполняя воздух зловонием и служа пищей воронам и собакам. Лишь в конце февраля 1699 года – через пять месяцев – было велено убрать тела казнённых с Красной площади, от ворот Белого и Земляного города, из-под Новодевичьего монастыря (см.: Устрялов Н.Г. История Петра Великого. Т. III. С. 239).





Трупы были вывезены из Москвы и сложены за заставами в ямы у десяти ведущих к Москве дорог. 15 марта 1699 года последовал указ – поставить у этих ям массивные каменные четырёхгранные столбы в сажень вышиною и с каждой стороны вделать в них железные плиты с надписями, перечисляющими вины стрельцов. На столбах было по 15 спиц, на которые должны были быть воткнуты головы казнённых. Страшные монументы, напоминающие о стрелецких казнях, видимо, были рассчитаны на длительное существование\*.

Совершенно очевидно, что вся эпоха стрелецких бунтов была во вред русской нации и на руку иностранцам. Создание регулярного войска, которое находилось бы на уровне лучших европейских армий того времени, не требовало обязательного истребления стрелецкого войска. Получилось, что прогрессивное дело, в силу окружения Петра иностранными «агентами влияния», осуществлялось Петром жестокими методами по отношению к основной массе русского народа, сопровождалось усилением крепостничества, увеличением эксплуатации крестьян и всего трудового населения.



Бородовой знак  
1705 г.



Портрет Петра I  
Неизвестный художник  
1725 г.  
Государственный Русский музей

Казнь стрельцов  
Дневник путешествия  
в Московию 1698 и 1699 гг. И.Г. Корб  
1700–1701 гг.

\* Снова вокруг белой городской стены у каждых ворот ея были повешены двести тридцать преступников...  
Наконец пятьсот Стрельцов были избавлены от казни во внимание к их юному возрасту и слабости еще не созревшего разсудка; всё-таки им были отрезаны носы и уши, и с этим вечным клеймом совершенного злодеяния они сосланы были в самые отдалённые из пограничных областей...  
Вышеназванные две постельницы зарыты живыми в землю, если только следует доверять распространенной молве. Все Бояре и Вельможи, присутствовавшие на совещании, на котором решено было бороться с мятежными Стрельцами, были призваны сегодня к новому судилищу: перед каждым из них поставлено было по одному осужденному, и всякому нужно было привести в исполнение топором произнесённый им приговор...  
Сам царь, сидя в кресле, смотрел с сухими глазами на всю эту столь ужасную трагедию и избиение стольких людей, негодуя на одно то, что очень многие из Бояр приступали к этой непривычной обязанности с дрожащими руками...

ДНЕВНИК ПУТЕШЕСТВИЯ  
В МОСКОВИЮ 1698 И 1699 ГГ.  
КОРБ И.Г. 1700–1701 ГГ.



Рядовой в 1700–1720 гг.  
Историческое описание одежды и вооружения  
российских войск 960–1694 гг.  
СПб., 1841–1862 гг.



# ОСВЕЩЕНИЕ СТРЕЛЕЦКИХ БУНТОВ



**Пётр I накрывает заговорщиков  
в доме Цыклера 23 февраля 1697 года**  
А.И. Шарлемань  
1884 г.

Русское изобразительное искусство XVIII века, с его приверженностью к аллегорическим и классическим формам, «возвышенным» сюжетам и парадным композициям, не оставило сколько-нибудь существенных произведений на темы стрелецких бунтов. Но зато именно в XVIII веке в литературе (мемуарной, исторической, художественной) формулируется и окончательно закрепляется тот тенденциозный, официально-имперский взгляд на Петра и на стрельцов, который на два столетия определил трактовку стрелецких бунтов.

Имперская концепция наложила свой отпечаток даже на сами источники – исторические материалы об эпохе Петра Великого. Н.Я. Аристов не без основания заметил, что Пётр, ещё когда он царствовал, «заставлял писать такую историю при своей жизни, какая ему нравится, и не любил, когда говорили о тёмных сторонах его царствования»<sup>1</sup>.

При жизни Петра составлялись «вопросники» для написания «Истории о Петре Великом», а некоторые тексты, ставшие впоследствии источниками, редактировались им самим. Таков, например, «Журнал, или Поденная записка блаженных и вечnodостойных памяти государя императора Петра Великого с 1698 года, даже до заключения Нейштатского мира», которую, как сообщает в предисловии к ней Щербатов, Пётр I не только «повелел сочинить», но и «сам во многих местах поправить своей рукой изволил».

В «Журнале» о стрельцах написано, что «оная Пехота устроена была образом Янычар Турецких» и что «сомнение на них надлежало иметь» (Ч. I. С. 2, 4), что затем повторил Вольтер в своей «Истории Петра Великого». (Из восьми таких сочинений Петром правлены пять!) Мемуары современников Петра, например «Записки» Матвеева, Куракина, Желябужского, в самом изложении фактов также тенденциозны в пользу Петра.

Составленные в XVIII веке «истории Петра Великого» Крекшина<sup>2</sup>, Феофана Прокоповича<sup>3</sup> и Сумарокова, при некоторых отличиях, объединяет общая льстиво-апологетическая тенденциозность, направленная исключительно на восхваление и прославление Петра и полностью лишённая критического отношения к какому бы то ни было его действию, а ведь на всю эту литературу опирались все позднейшие писатели и художники, впитывая вымышленную искажённую картину вместе с сообщаемыми фактами.

**Никита Пустосвят. Спор о вере.** Фрагмент  
В.Г. Перов

<sup>1</sup> Аристов Н. Московские смуты в правление царевны Софьи Алексеевны. С. 6–7.

<sup>2</sup> См.: Крекшин П.Н. Краткое описание блаженных дел великого государя Петра Великого самодержца Всероссийского, написанное в 1726–1755 гг. и изданное в 1788 г.

<sup>3</sup> См.: Феофан Прокопович. История императора Петра Великого. СПб., 1773.



**Казнь стрельцов**  
И.И. Ланской

**Стрелецкий бунт**

Царица Наталья Кирилловна  
показывает Ивану V стрельцам,  
чтобы доказать, что он жив-здоров  
Н.Д. Дмитриев-Оренбургский  
Холст, масло. 1862 г.  
Таганрогская картинная галерея



Всё многотомное сочинение И.И. Голикова<sup>4</sup> явилось выполнением клятвенного обета автора прославить Петра в веках и напрочь лишено научной объективности. Это необходимо подчеркнуть, так как многие анекдоты о Петре, записанные Голиковым, широко использовались в русской исторической живописи, а патетические восклицания в духе Феофана Прокоповича стали употребляться для надписей к портретам Петра.

Так, например, к одному портрету Петра напечатаны следующие строки Хераскова:

*Россия тьмой была покрыта много лет,  
Бог рек: да будет Пётр! – и бысть в России свет.*

К другому портрету даны стихи Писарева:

*Се твой, Россия, Пётр! Отечества Отец!  
Источник бытия и благ твоих зиждитель.  
Он славы твоя, величия творец;  
И словом: се твой Бог! Защитник, просветитель<sup>5</sup>.*

При таком взгляде на Петра освещение стрелецких бунтов приобретало сугубо пристрастный характер, тем более что и здесь историки XVIII века почерпнули «установку» из первоисточника. Так в «Журнале» Петра Великого неудача стрельцов в последнем бунте 1698 года объясняется тем, что «праведный Бог, защититель помазанников своих», часто ослепляет тех, которые «на маестатство идут», провозглашается необходимость «чинить жестокие казни, дабы, на то смотря, достальные в покорности содержались» и одобряется полное уничтожение стрельцов «даже до искоренения имени их» («Журнал государя Петра I с 1695 по 1710 г.»<sup>6</sup>).

В таком же духе писали в XVIII веке о стрельцах апологеты Петра. Стрельцы, по Крекшину, это «проклятые возмутители»<sup>7</sup>, по А.А. Матвееву – «безстыдная и злосмердная чернь», «кровопийцы» и «сущие звери», «крестопреступники», «злой и богу противный род»<sup>8</sup>. В описании Голикова стрельцы предстают как «изверги», «адские чудовища, разъярённые до бешенства... злобою и изуверством», которые ревом «страшнейшим тигров... угрожают царице» и «к самому монаршему сердцу приставляют острое оружие» и т. д.<sup>9</sup> По Сумарокову, стрельцы – это «мерзкая, пьяная и ядовитая гадина, недостойная имени человеческого»<sup>10</sup>. В следующей тираде есть, например, такие строки И. Нехачина: «По противу кого они, безумные, делали возмущение? Противу своего государя, противу своего Отца и Благодетеля, который... искал им благополучия... Вот противу кого бунтовали сии изверги»<sup>11</sup>.

Таковы были взгляды на Петра и стрельцов, господствовавшие в России с XVIII до середины XIX века. Эти взгляды наложили решающий отпечаток на трактовку темы стрелецких бунтов в русском искусстве. Неслучайно преобладающими сюжетами картин и рисунков стали первый майский бунт стрельцов 1682 года (показ стрельцам Петра и Ивана на Красном крыльце; убийство бояр стрельцами); спор о вере в Грановитой палате (столкновение членов царской фамилии и патриарха с раскольниками); заговор Цыклера (арест Петром заговорщиков в доме стрелецкого полковника Цыклера), ибо все эти сюжеты использовались художниками для «идеально-героического» изображения Петра. Даже имеющие документальный

<sup>4</sup> См.: Голиков И.И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. М., 1788–1797.

<sup>5</sup> Цит. по: Ровинский Д.А. Русские портреты. Литографии. Т. XXXV. Пётр I. Гравюрный кабинет Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

<sup>6</sup> См.: Туманский Ф.О. Собрание разных записок и сочинений о жизни государя императора Петра Великого. Т. VIII. Ч. III. СПб., 1787. С. 105, 111–112.

<sup>7</sup> Цит. по: Записки русских людей, изданные Сахаровым. С. 34.

<sup>8</sup> Записки А.А. Матвеева // Записки русских людей, изданные Сахаровым. С. 20, 24, 29.

<sup>9</sup> Голиков И.И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Ч. I. С. 156, 157.

<sup>10</sup> Сумароков А.П. Полное собрание сочинений. Т. VI. СПб., 1787. С. 172.

<sup>11</sup> Новое ядро российской истории. Писал Иван Нехачин. Ч. II. 1795. С. 358–359. Лишь ценой бесстыдного извращения фактов можно было написать, что Пётр «искал благополучия» стрельцам...



характер гравюры стрелецких казней в «Дневнике» Корба впервые были опубликованы в России лишь в 1867 году в виде иллюстраций к первому русскому изданию «Дневника». Изображение этого события почти до конца XIX века вовсе не встречается в работах русских художников. Характерно предисловие Л. Голицына к французскому изданию «Дневника», напечатанному в Париже в 1859 году. Осуждая кровавую расправу Петра со стрельцами, Голицын приводит слова, сказанные Петром патриарху, чтобы тот не мешал «непримиримому правосудию», и пишет: «Оно было действительно непримиримо! Подверженные предварительной цензуре, лучшие русские писатели не смели до настоящего времени его порицать»<sup>12</sup>.

Так, самый отбор сюжетов заранее предрешал, что в картинах и рисунках будет многократно продемонстрирована жестокость стрельцов по отношению к боярам, но жестокость Петра по отношению к стрельцам выпадает из сферы изображения. И если всё-таки в памяти зрителей возникает мысль о трагическом конце стрелецких бунтов, то многочисленные картины и рисунки, показывающие свирепых, кровожадно-буйствующих стрельцов, должны будут заглушить эту мысль и послужить реабилитации Петра.

Имперская тенденциозность в изображении стрелецких бунтов доходила до того, что создавались произведения на сюжеты событий вымышленных, не имевших места в действительной истории. Известно, что во время первого стрелецкого бунта стрельцы, преследуя Нарышкиных, в то же время не покушались на Петра и даже считали, что они его защищают от бояр-изменников. Несмотря на это, официальная имперская историография требовала, чтобы

**Прения раскольников при дворе**  
Гравюра с рисунка Н. Кошелева

**Иван Нарышкин попадает в руки мятежников**  
А. Корзухин  
Холст, масло. 1882 г.



стр. 286–287  
142.  
**Никита Пустосвят. Спор о вере**  
В.Г. Перов  
Холст, масло. 336,5 x 512. 1880–1881 гг.  
Государственная Третьяковская галерея



143.  
**Спасение Петра Великого его матерью**  
К.К. Штейбен  
Холст, масло. 138 x 163. 1830 г.  
Государственный Русский музей

<sup>12</sup> Цит. по: Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е гг. М., 1963. С. 466.







Никита Пустосвят. Спор о вере. Фрагмент  
В.Г. Перов

стрельцы с самого начала бунтов были показаны злодеями не только по отношению к сановитым боярам – Матвееву, Долгоруким и Нарышкиным, но и по отношению к малолетнему царю – Петру. Такое освещение позволяло представлять стрельцов, грозящих убийством десятилетнему ребенку, как совершенных извергов. И хотя Пётр непосредственно не сталкивался со стрельцами в 1682 году, то, чего не содержалось в действительной истории, было восполнено выдумкой сочинителей, примеров чему мы имеем достаточно и в истории, и в искусстве.

События стрелецких бунтов, особенно первого, художники долгое время обходили. Во время празднования петровского юбилейного 1872 года в круг сюжетов из жизни Петра Великого, которые разрабатывались множеством художников, стрелецкие бунты не были вовсе включены, так как показ народа Петровской эпохи и перенесённых им лишений вообще не входил в цели официальной пропаганды, развёрнутой императорским правительством в связи с юбилеем.

В это же время устраиваются торжественные церемонии, молебны, спектакли, готовятся специальные панорамы на петровские темы, выходят роскошные юбилейные издания, распространяются листовки и т. д. По приказам императорского двора пишутся

картины на петровские темы, бесплатно раздаются тысячи экземпляров «Подписей» к этим картинам и юбилейных брошюр о Петре.

Интересна работа художника И.И. Ланского «Казнь стрельцов» (акварель, 1872 г., Астраханский художественный музей), которая, при всем её блеске, набросочном характере, составляла резкий контраст с направлением юбилейного славословия. Этот набросок, отмеченный сочувственным отношением художника к казним стрельцам и их семьям, мог бы рассматриваться как предшественник суриковских «Стрельцов». Однако и обилие трупов, и показ того, как вешают и рубят головы, в картине неизбежно привели бы к натурализму, что совершенно чуждо Сурикову.

В конце 1870-х годов сюжет «Казни стрельцов» был задан ученикам Московского училища живописи и ваяния в виде обязательного сюжета для соискания премии, о чём с раздражением писала газета «Русь» в своей критической статье, посвящённой картине Сурикова «Утро стрелецкой казни»<sup>13</sup>.

В 1870-х и начале 1880-х годов, в связи с тем значением, которое приобрела петровская тема в России, возросла и борьба тенденций в освещении стрелецких бунтов. Идеализация Петра, неизменно проводившаяся даже в изображении его мальчиком, ещё более усиливается в рисунках, показывающих столкновение со стрельцами взрослого Петра; здесь излюбленным сюжетом художников служит арест Петром Цыклера в 1697 году.

К концу 1870-х – началу 1880-х годов разработка темы стрелецких бунтов в русском изобразительном искусстве во многом изменилась по сравнению с произведениями начала XIX века. Прежняя беспомощность в изображении фигур и в композиции сменилась профессионально грамотным рисунком и живописью; прежняя фантастическая отсебятина и псевдорусская бутафория в обстановке и костюмах – внимательным изучением конкретно-исторической среды, архитектуры, одежды; на смену прежним, выдуманым Штелиным или Голиковым, несуществующим событиям пришли достоверные эпизоды. Среди множества ходячих, фальшивых образов стали появляться отдельные верно схваченные персонажи. Однако все эти качества, явившиеся результатом общих итогов развития русской реалистической живописи XIX века, не изменяли общего духа произведений на темы стрелецких бунтов.

<sup>13</sup> См.: Русь. 1881. № 26. 9 мая.



Картина Перова «Никита Пустосвят» («Спор о вере»)» (илл. 142) заметно отличается от всех изображений спора в Грановитой палате и является единственным значительным произведением живописи на этот сюжет. Беспорядочной толпе во главе с Пустосвятом противопоставлена сплочённая группа бояр и духовенства, окруживших трон и правительницу Руси – царевну Софью. В этом противопоставлении главный смысл картины Перова. Если во всех предшествующих работах образ Пустосвята либо вовсе отсутствовал, либо никак не выделялся из безликой массы раскольников, оглулённых и шаржированных, то у Перова Пустосвят является центральным образом картины.

Единомышленник Аввакума, суздальский соборный поп Никита Добрынин, по прозвищу Пустосвят, дан Перовым как представитель того бедного провинциального духовенства, из которого выходили наиболее радикальные старообрядцы, противники Никоновой реформы и господствующей церкви. Представляя Пустосвята как «народного попа», а его приверженцев – как представителей социальных низов, Перов противопоставляет им Софью и её окружение. Молодая, чуть полнеющая женщина в парчовых одеждах своей царственной осанкой, величавостью движения, гордым взглядом охарактеризована как правительница вся Русь. Её лоб увенчан той золотой короной, в которой царевна выглядела как царица. Глядя на Софью, веришь, что такая женщина могла править Россией в те трудные годы и не испугаться бунта раскольников, решив лично участвовать в навязанном ими и опасном для царствующей фамилии споре. И если бы не тяжёлая болезнь и смерть, помешавшие Перову закончить своё полотно, русская историческая живопись, быть может, обогатилась бы более цельным произведением. Но и в своём настоящем виде «Никита Пустосвят» Перова остаётся заметным явлением в истории русского изобразительного искусства. Неслучайно поэтому уважительное упоминание В.И. Суриковым картины Перова «Никита Пустосвят»<sup>14</sup>.

Картина Репина «Царевна Софья Алексеевна в 1698 году во время казни стрельцов» (илл. 78) написана в 1879 году и направлена против идеализации Софьи, но, при всей грубости, это женщина с сильным характером и мужским умом, которая переживает крушение всех своих планов и надежд, когда она мучительно долгие дни обречена была проводить в монастырской келье, видя за окном в течение пяти месяцев качающиеся тела повешенных стрельцов.

Для Сурикова же ключ к пониманию образа Софьи надо было искать в отношении к ней стрельцов, защищавших старую Русь. В самом облике Софьи Сурикову виделся тип национальной женской красоты Древней Руси, и с этим связывалась сила её личного влияния на стрельцов. «Женские лица русские я очень любил, не попорченные ничем, нетронутые. Среди учащих в провинции попадаются еще такие лица. Вот посмотрите на этот этюд, – говорил Суриков, показывая голову девушки с сильным, скуластым лицом, – вот царевна Софья, какой должна была быть, а совсем не такой, как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать; взмах бровей, быть может...»<sup>15</sup>.

Как видим, Сурикова увлекало другое содержание образа Софьи, чем то, которое имел в виду Репин. Сурикова интересовал образ такой Софьи, которая могла вдохновить стрельцов на бунт 1698 года и ради которой стрельцы во время розыска терпели страшные пытки, не выдавая «своей» Софьи Алексеевны. Суриков думал о таком образе Софьи, в котором была бы типичная красота древнерусской царевны.



Никита Пустосвят. Спор о вере. Фрагмент  
В.Г. Перов

<sup>14</sup> См.: Суриков В.И. Письма. М.-Л., 1948. С. 146. Письмо от 17 сентября 1913 г.

<sup>15</sup> Волошин М. Суриков // Аполлон. 1916. № 6-7. С. 62.



# УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ



В годы, когда Суриков работал над «Утром стрелецкой казни», Мусоргский заканчивал оперу «Хованщина». У Мусоргского много общего с Суриковым. В «Хованщине» образ мятежного народа олицетворяют стрельцы; действие началось вслед за только что совершённым бунтом. Опера заканчивается торжеством петровцев над стрельцами, склоняющими головы над плахой, – и здесь очевидна параллель с суриковской «Казнью стрельцов». Мусоргский, как и Суриков, в отличие от большинства своих современников видел связь между петровской реформой и некоторыми ее отрицательными последствиями, сохранившимися в России до конца XIX века. Много общих черт есть и в самом творческом методе Сурикова и Мусоргского – в поисках новых, самостоятельных художественных средств, выражающих правду исторического содержания.

Но у Сурикова стрельцы, идущие на казнь, не разбойники, они верят, что погибают за правое дело. Главная же задача картины – призыв к коренному пересмотру господствующих взглядов на Петра и Петровскую эпоху. Это стремление к тому времени уже сформировалось у Сурикова и отвечало его потребности отбросить распространённую в историческом искусстве фальшь и юбилейную лакировку в изображении Петровской эпохи.

Картина «Утро стрелецкой казни» с первого взгляда сразу переносит зрителей в древнюю Москву конца XVII столетия, на Красную площадь.

Портрет художника В.И.Сурикова. Фрагмент  
В.А. Серов  
Конец 1890-х гг.

Утро стрелецкой казни. Фрагмент  
В.И. Суриков



Дождливая поздняя осень. Ночной сумрак медленно рассеивается, словно нехотя уступая место пасмурному, холодному утру. Тяжелые слоистые облака сплошной сизой пеленой затянули все небо, лишь в глубине у горизонта оно чуть желтеет – занимается заря. От долгого дождя на немощёной Красной площади грязь; в лужах и разъезженных колеях тускло поблёскивает вода, отражая свинцово-серое небо. От мокрой земли поднимается туман и стелется белесыми полосами вдоль стены.

Громада Василия Блаженного, со срезанными рамой верхушками куполов – как бы обезглавленных, – вырисовывается причудливо-зловещим силуэтом на фоне хмурого неба.

В зарождении и созревании замысла картины «Утро стрелецкой казни» особую роль сыграли архитектурные памятники Красной площади. В беседе с Волошиным Суриков говорил: «Я на памятники как на живых людей смотрел... памятники всё сами видели: и царей в одеждах, и царевен – живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги...»<sup>1</sup>. Суриков вспоминал, что его поразили в Москве соборы. «Особенно “Василий Блаженный”: всё он мне кровавым казался. Эту я с него писал»<sup>2</sup>. Тепин замечает, что и вся картина выдержана в гармонии серых и цвета запекшейся крови тонах, прекрасно передающих гул народной толпы, и мрачный силуэт ассоциации, возникшей в видении у Сурикова, тотчас же облёкся в яркое образное представление колорита Василия Блаженного<sup>3</sup>.

Общее настроение картины художник определил как торжественность последних минут перед казнью. Столкновение двух противоборствующих сторон, каждая из которых внутренне бескомпромиссна.

...Утро стрелецких казней. Ранний предрассветный час. Землю еще не покинули сумерки. Над шатровой башней, рядом с перекладинами виселиц, кружится воронье, предвещающая близость казни. О том же говорят и жуткие огоньки свечей, и скорбная фигура поднявшегося над толпой стрельца, уронившего голову на грудь\*, и прибитая над лобным местом чёрная доска с текстом приговора.

В кланяющемся стрельце показан человек, ослабевший не духовно, а физически; измождённый невзгодами и измученный страшным розыском, с ввалившимися щеками и впалой грудью, собравший последние остатки своих сил. Тем существеннее его обращение к народу с последним предсмертным поклоном, что придаёт его возвышающейся над толпой и склонившейся перед народом фигуре черты страдальца за правду, черты мученика.

Рассматривая женские образы в «Утре стрелецкой казни», Н. Дмитриева замечает: «В веренице их как бы читается история жизни русской женщины от младенчества до старости», раскрывается тяжкая женская доля<sup>4</sup>.

Небо – самая светлая часть картины. По контрасту с ним всё внизу, на земле, смотрится как более тёмная единая масса. Всё как будто обобщено в

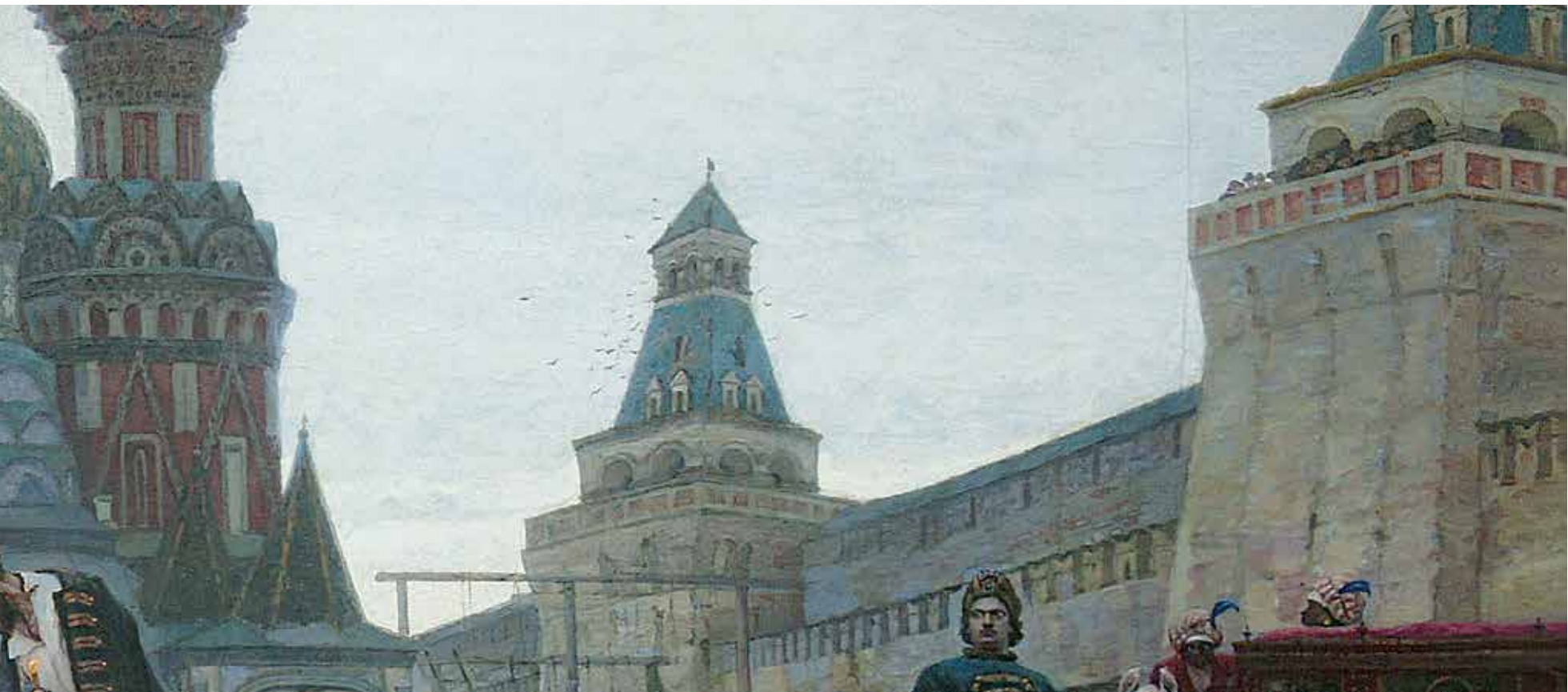
\* Создавая образ кланяющегося стрельца, Суриков был верен исторической правде: стрелец, прощаясь с жизнью, просит прощения в грехах у народа, а не у изверга Петра; он кланяется народу, повернувшись спиной к Петру.

<sup>1</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 55.

<sup>2</sup> Там же. С. 56.

<sup>3</sup> См.: Тепин Я. Суриков // Аполлон. 1916. № 4–6. С. 32.

<sup>4</sup> См.: Дмитриева Н. Утро стрелецкой казни. М.-Л., 1948. С. 29.



цвете, но эта общность обманчива. Здесь нет единства, как нет его и в толпе, заполнившей площадь. Судьба у каждого – своя, горе, которое затопило всю площадь, – тоже...

Рыдания, скорбные причитания, вопли женщин, надрывный детский плач. Последние, трагические и страшные минуты перед началом казней. Все эти отчаявшиеся люди поражают воображение. Композиционно, занимая первый план холста, они ближе всего к зрителю, и кажется, что такой приём позволяет ему увидеть их прежде всех, услышать их плач, понять их страдания. Только после этого сможет зритель «пойти» дальше на площадь, в глубь картины.

Толпа, по воле художника, останавливает на себе внимание ещё и потому, что именно здесь среди прощающихся помещены самые звучные цветовые акценты. Красное, синее, жёлтое приобретает в их одеждах гораздо большую насыщенность цвета, чем у других участников происходящего.

Одним из важнейших источников, которым пользовался Суриков, был «Дневник» секретаря австрийского посольства Корба. Этот «Дневник» своими описаниями жестокостей пыток и казней вызвал резкое недовольство Петра, потребовавшего от австрийского правительства уничтожить экземпляры этого сочинения и воспретить его продажу. Уже один этот факт должен был убедить Сурикова в том, что в «Дневнике» Корба содержатся такие ценные фактические сведения и подробности стрелецких казней, каких он не найдет в литературе, так или иначе одобренной Петром. После смерти Петра на протяжении более двух столетий «Дневник» Корба был книгой, фактически запрещённой в царской России\*.

В «Дневнике» Корб дважды и очень подробно описывает казни стрельцов. Суриков использовал записи Корба, но совершенно иначе раскрыл психологические причины поведения стрельцов. Они у Сурикова и перед казнью остаются верны своим взглядам, глубоко убеждены в своей правоте, проявляют мужество и презрение к смерти и готовы страдать до конца, но не отречься.

Один из них, пишет Корб, «подойдя по очереди к плахе, сетовал, что должен безвинно умереть. Царь, находившийся от него только на один шаг расстояния, отвечал: “Умри, несчастный! А если ты невинен, пусть вина за пролитие твоей крови падёт на меня!”»<sup>5</sup>. «Кровь на нём и на его детях!»

На обеде у Гордона, по окончании казни, Пётр рассказывал «о закоренелости одного из осуждённых, который в минуту, как лечь на плаху, осмелился сказать царю, стоявшему, вероятно, слишком близко к плахе: “Посторонись, государь! Это я должен здесь лечь”»<sup>6</sup>. Эта фраза запомнилась Сурикову надолго, он пересказывал её Волошину. Сколько в этой фразе достоинства и благородного презрения и к Петру, и к смерти.

Контраст колорита первого плана особенно заметен при сравнении с группой приближённых Петра. Те же цвета в этой группе становятся несколько разбелёнными, как бы лишаются той звучной ясности, которая есть среди страдальцев.

\* Первое извлечение из «Дневника» было напечатано в России в виде пересказа в 1840 году в статье А. Рославского, в книге IV «Очерков России», издававшихся Вадимом Пассеком, но оно касалось обычаев, одежды и обходило казни. Также не включены главы Корба о казнях стрельцов в число отрывков, опубликованных в 1860 году М. Семевским. И только в 1861 году впервые появляются в русском журнале материалы Корба о бунте и казнях стрельцов, а в 1867 году (спустя более чем полтора столетия) выходит первое полное издание «Дневника» Корба на русском языке.

<sup>5</sup> Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента... веденный... Иоганном Георгом Корбом. С. 142.

<sup>6</sup> Там же.



Охватив взглядом первый план, зритель начинает всматриваться в толпу народа, которая сбилась у лобного места в сплошной клубок. В этом сложном нагромождении, кажется, нельзя разобраться, столь запутанным образом переплетаются здесь человеческие фигуры – стариков, женщин, детей – с телегами, колёсами, дугами, оглоблями, хомутами и впряжёнными в них лошадьми. Но невольно в этой гуще волнующегося человеческого моря мы начинаем различать осуждённых стрельцов в белых рубахах, с горящими погребальными свечами в руках, а в глубине площади, у перекладки виселиц и у шеренги петровских солдат перед ними, – верхом на лошади Пётр. Тут же, рядом с царём, группа бояр и иностранцев.



Казнь еще не началась. Эти последние скорбные и величественные минуты очень ценны для художника: в них с особенной

силой раскрываются характеры, психология, мысли и переживания и ожидающих казни, и их близких – жен, матерей, детей, их друзей и недругов, сочувствующих и любопытных, знакомых и незнакомых. В эти минуты наглядно проявляется всё многообразие их отношений друг к другу и к предстоящей казни. Суриков почувствовал, пережил в себе и воплотил в персонажах своей картины все оттенки переживаний, отношений и состояний духа каждого человека, угадал психологию и духовный склад, образ мыслей и представлений людей далекого прошлого, переломной эпохи от древнего Московского царства к Российской империи Петра I. Масса народа, изображённая на картине, – это люди того далёкого времени, это жители древней Москвы, которые собрались в то памятное утро, когда Пётр I расправлялся со стрельцами, это живые свидетели, очевидцы, участники – вольные или невольные, активные или пассивные – происходящего события.



Подлинно новаторский характер произведения сказался и в самой композиции: почти половину полотна заполняет толпа возбуждённого народа, теснящегося вокруг непокорных стрельцов. Художник проявил изумительное мастерство: хотя в картину вписано всего около пятидесяти фигур стрельцов и их окружения, они так по-режиссёрски сгруппированы и так умело подобраны и трактованы, что при взгляде на них создаётся впечатление многолюдной народной массы, заполнившей Красную площадь. Здесь представлены люди разных возрастов, разного имущественного положения, разных родственных связей, объединённые общим горем. Художник раскрывает своеобразие этих переживаний в мужских и женских образах всех возрастов.

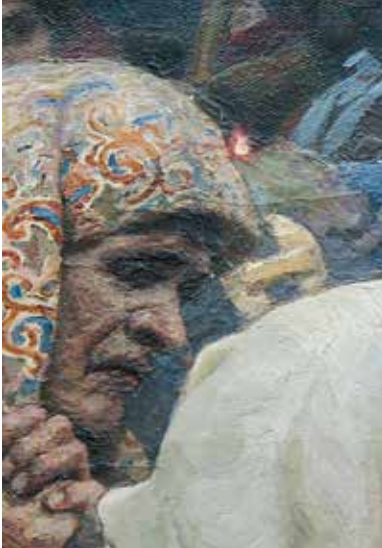


Мы видим здесь ставшую потом типичной для суриковских картин тесноту в размещении человеческих фигур, переплетающихся и сливающихся друг с другом в одну неразделимую народную массу. Это – сознательный композиционный приём, благодаря которому многолюдная волнующаяся толпа народа воспринимается как единый живой организм. В этом отличительная особенность Сурикова, у которого народ как целое приобретает значение самостоятельного художественного образа. В то же время внутри этого сложного единства каждое отдельное лицо сохраняет присущее ему своеобразие характера и переживаний, является неповторимой и самоценной личностью. При этом зрители, заполнившие Красную площадь, не сливаются со стрельцами и провожающими их родными. Суриков с большим мастерством разрешает эту композиционную задачу путём глубокого развёртывания композиции.

В картине нет ни одного отвлечённого персонажа, написанного для заполнения холста, нет ни одного банального общего места. «Отвлечённость и условность – это бичи искусства» (надпись В.И. Сурикова на обложке принадлежавшего ему экземпляра Библии). И первая его большая картина стала примером утверждения жизненной правды в искусстве. Станиславский потом говорил: «В жизни какая бы большая драма ни попала в круг вашего внимания, каждый в ней живёт своей индивидуальной жизнью. Наши лучшие художники-реалисты блестяще закрепили это в своих картинах. Вспомните “Утро стрелецкой казни” Сурикова...»<sup>7</sup>.

В цветовом отношении стрельцы выделяются из толпы зрителей, одетых в цветистые и тёмные ткани, не только длинными белыми рубахами смертников.

<sup>7</sup> Цит. по: Горчаков Н. Режиссёрские уроки Станиславского. М., 1951. С. 129–130.



Некоторые стрельцы в одних холщовых рубахах, у других на плечи накинуты разноцветные кафтаны, но так, что белый цвет рубах остается доминирующим. Огоньки горящих свечей в руках стрельцов отбрасывают рефлексы пламени на белый фон чистых рубах, которые вследствие этого ещё отчётливее выделяются в тумане раннего утра. Именно сочетание дневного освещения с зажжёнными свечами и с их рефлексами на белых рубахах создаёт у зрителей ощущение необычности происходящего, а связанные руки и расстёгнутые ворота рубах, обнажающие шеи смертников, подсказывают зрителю жуткий смысл события.

Но если все родные и близкие осуждённых стрельцов охвачены отчаянием и мучительно переживают его, то сами стрельцы и в эти последние минуты прощания с семьями и расставания

с жизнью продолжают упорно думать свою думу. Они так поглощены своими мыслями, так цельны в своей глубокой убеждённости, что, кажется, не замечают переживаний своих родных и горя близких. Даже перед лицом неизбежной смерти сохраняют стрельцы веру в свою правоту, величие и силу духа, и это придаёт последним минутам перед казнью торжественность, отвечающую историческому смыслу события.

Одна из особенностей замысла и композиционного решения этой картины состоит в том, что поведение и состояние каждой группы лиц построено по точной и сложной партитуре развёртывания «сквозного действия» – приготовлений к казни. В соответствии с этой партитурой, тщательно разработанной для всех стрельцов и показывающей различные моменты приближения казни, с неумолимостью рока каждому отмерено своё время, исчислена длительность последних минут его жизни.

Люди в белых рубахах с желтоватыми огоньками в руках – здесь они главные герои. Холодная, неживая белизна светлых рубах, принимая призрачное мерцание свечей, также напоминает о близости неотвратимой развязки.

Затухающую линию жизни, приближая её к трагическому концу, прослеживает зрительский взгляд, следующий за свечами в руках осуждённых. Ярким трепещущим огнём горит свеча, стиснутая жилистой рукой рыжебородого стрельца; свечу из рук старика задувает преображенец; свеча в пальцах сидящей на сырой земле женщины – это всё, что осталось от кормильца семьи; едва тлеет брошенная в грязь свеча уводимого на казнь. Угловато-прерывистая линия скорби, безжалостная картина угасания человеческой жизни.

Будучи частью толпы, эти люди в то же время словно бы отделены от неё. У них своя общая судьба: скорая смерть. Но главное, что их соединяет и возвышает над смятенной, отчаявшейся массой родных и близких, – могучая сила духа, мужество, стойкость. Ни один из них не сломлен, ни один не молит о пощаде. Приговорённые к смерти стрельцы не раскаялись и не покорились.

Солдаты Преображенского полка, несущие свою службу, выглядят менее эффектно, чем стрельцы. Но их участливое, почти братское касание, задумчивость, с которой они гасят свечи, затаённое сострадание – во всём чувствуется их стремление замедлить трагическую необходимость вести на казнь своих же родных братьев.

Пасмурное туманное утро сглаживает ощущение пестроты и яркого колорита, не нарушая суровой торжественности события. Драматизм, обнажённость противоречий и борьба стремлений оказались настолько убедительны, что картине доверяешь больше, чем многотомным фолиантам научных исследований.

Сумрачный пейзаж картины передаёт тревожное ожидание наступающей трагедии и чувство щемящей тоски. Он весь проникнут единым настроением. В «Утре стрелецкой казни» Суриков впервые утвердил эту особую поэзию настроения исторического пейзажа, которая так повлияла на творчество А. Васнецова, М. Нестерова, А. Рябушкина, С. Иванова, В. Серова, А. Бенуа, Е. Лансере.

Пейзаж здесь не просто служит фоном, иллюстрирующим конкретную обстановку события далёкого прошлого, но сам является важнейшим эмоциональным элементом этого события. Пейзаж проникнут тем же настроением, какое было тогда, в то страшное осеннее утро, у толпы народа древней Москвы, заполнившей Красную площадь, и сам он порождает такое же настроение у зрителя.



Утро стрелецкой казни. Фрагменты  
В.И. Суриков

стр. 296. Стрелец с чёрной бородой

стр. 297. Солдат тушит свечу

стр. 298. Седой стрелец с сыном

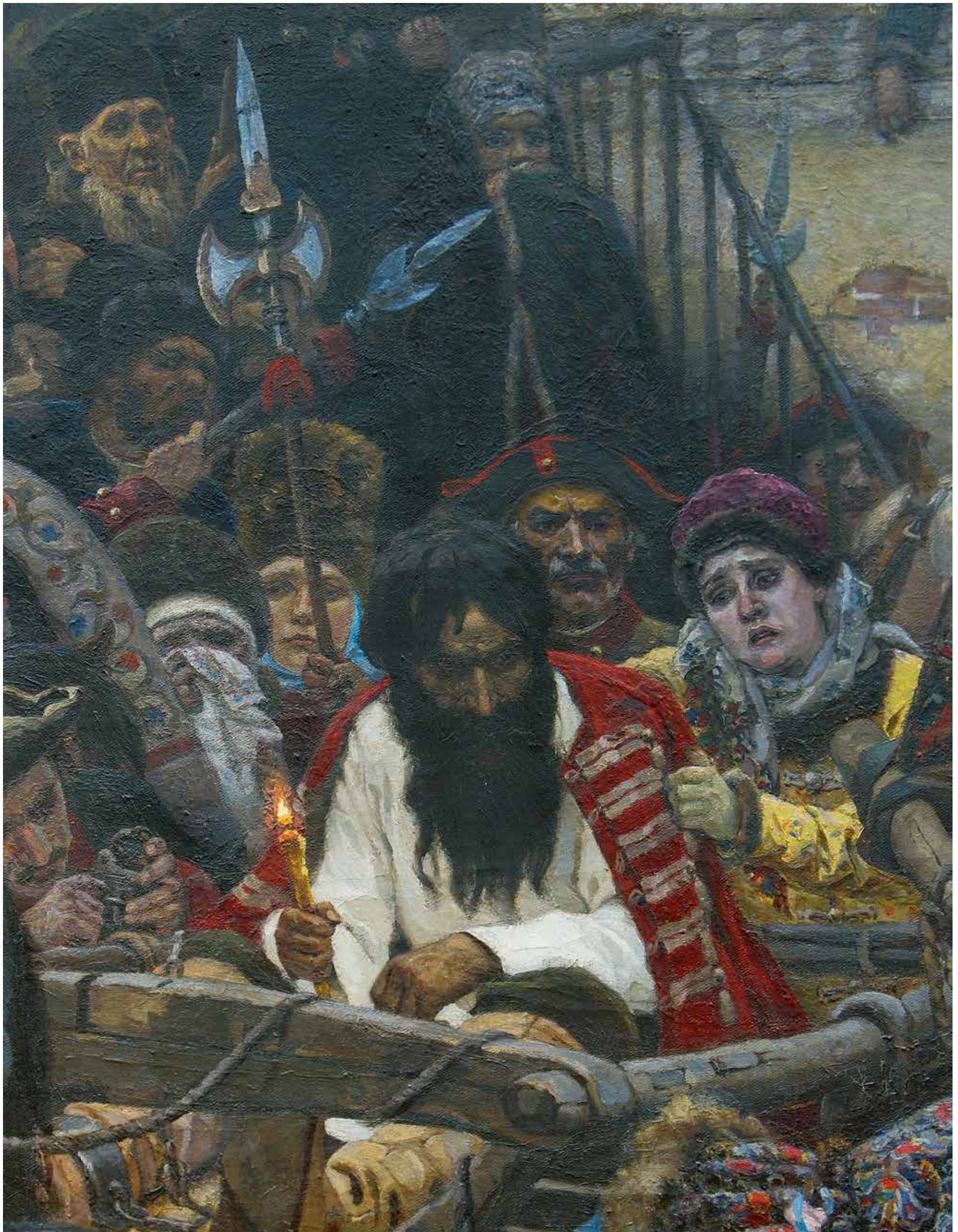
стр. 299. Плач жены стрельца

стр. 300. Стрелец в синем кафтане

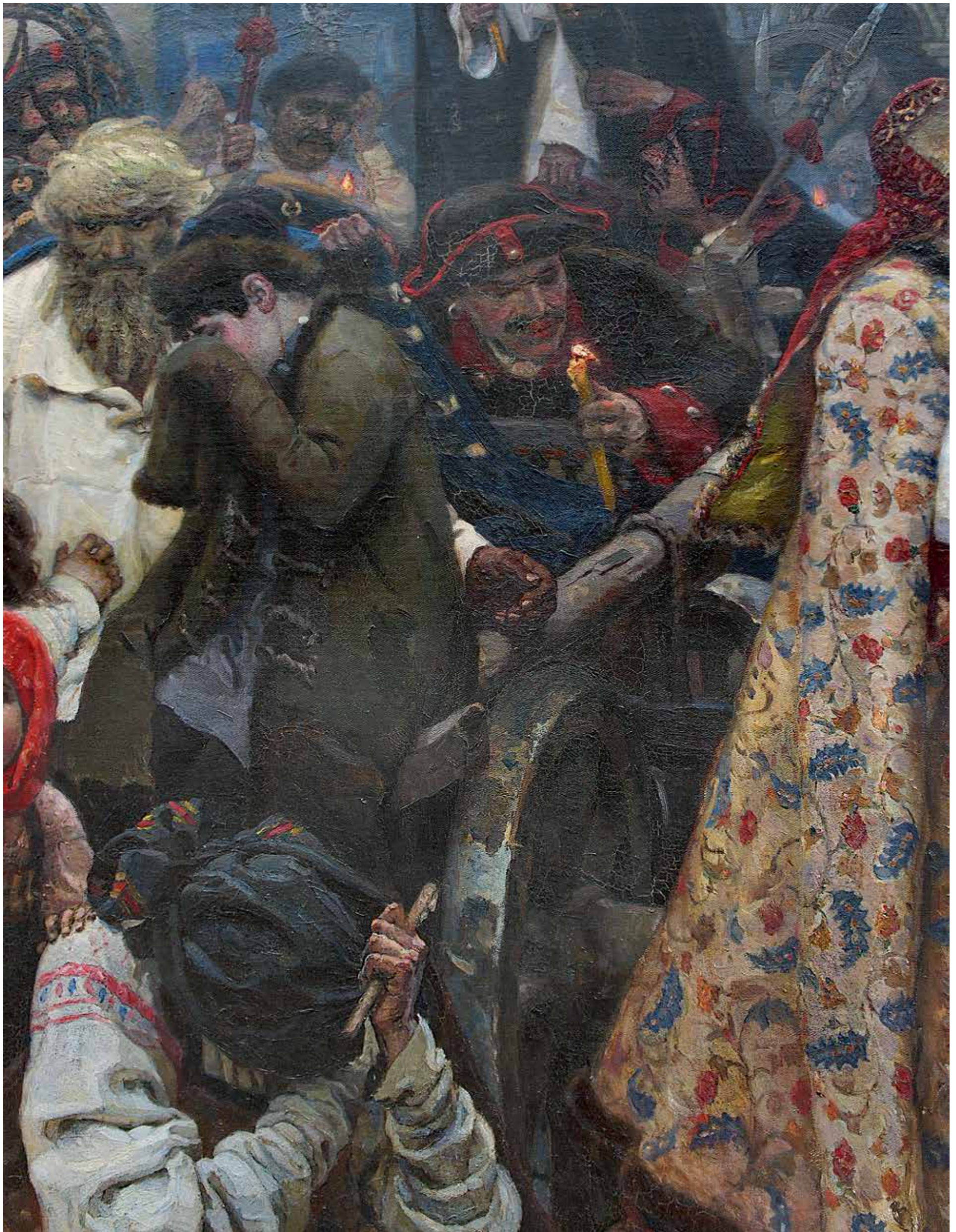
стр. 301. Убитая горем мать

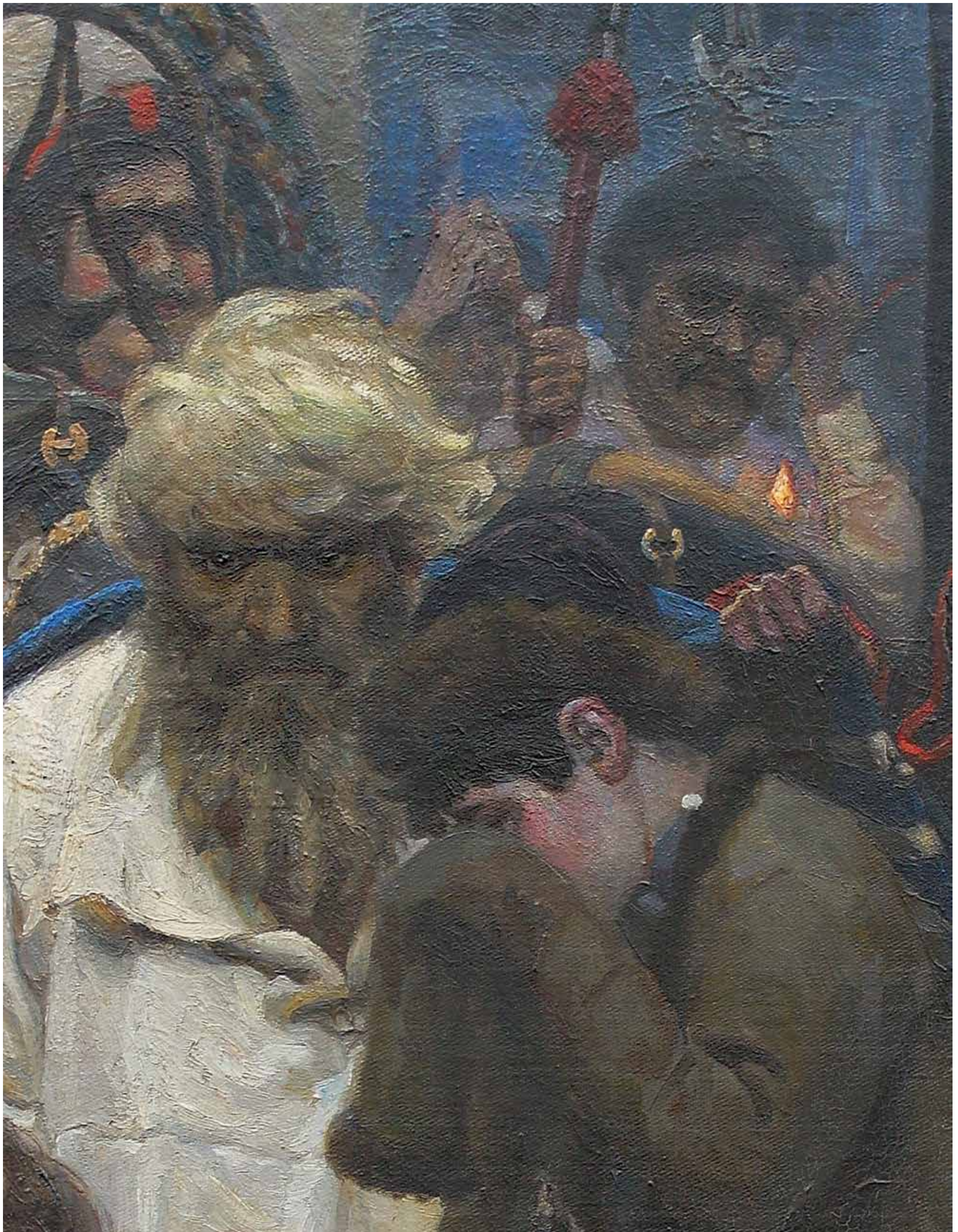
стр. 302. Стрелец на пути к виселице

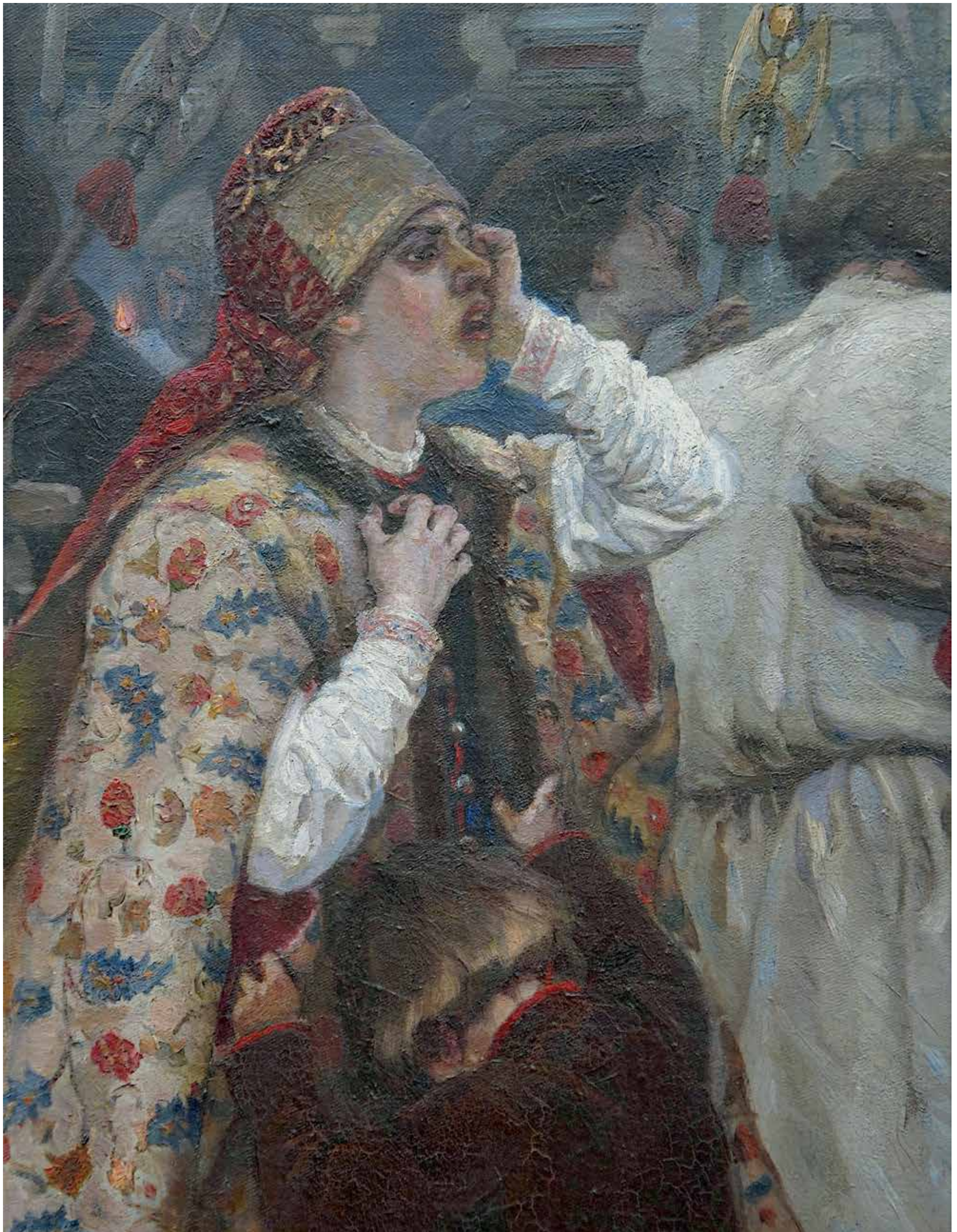
стр. 303. Горящая свеча в руках стрельца



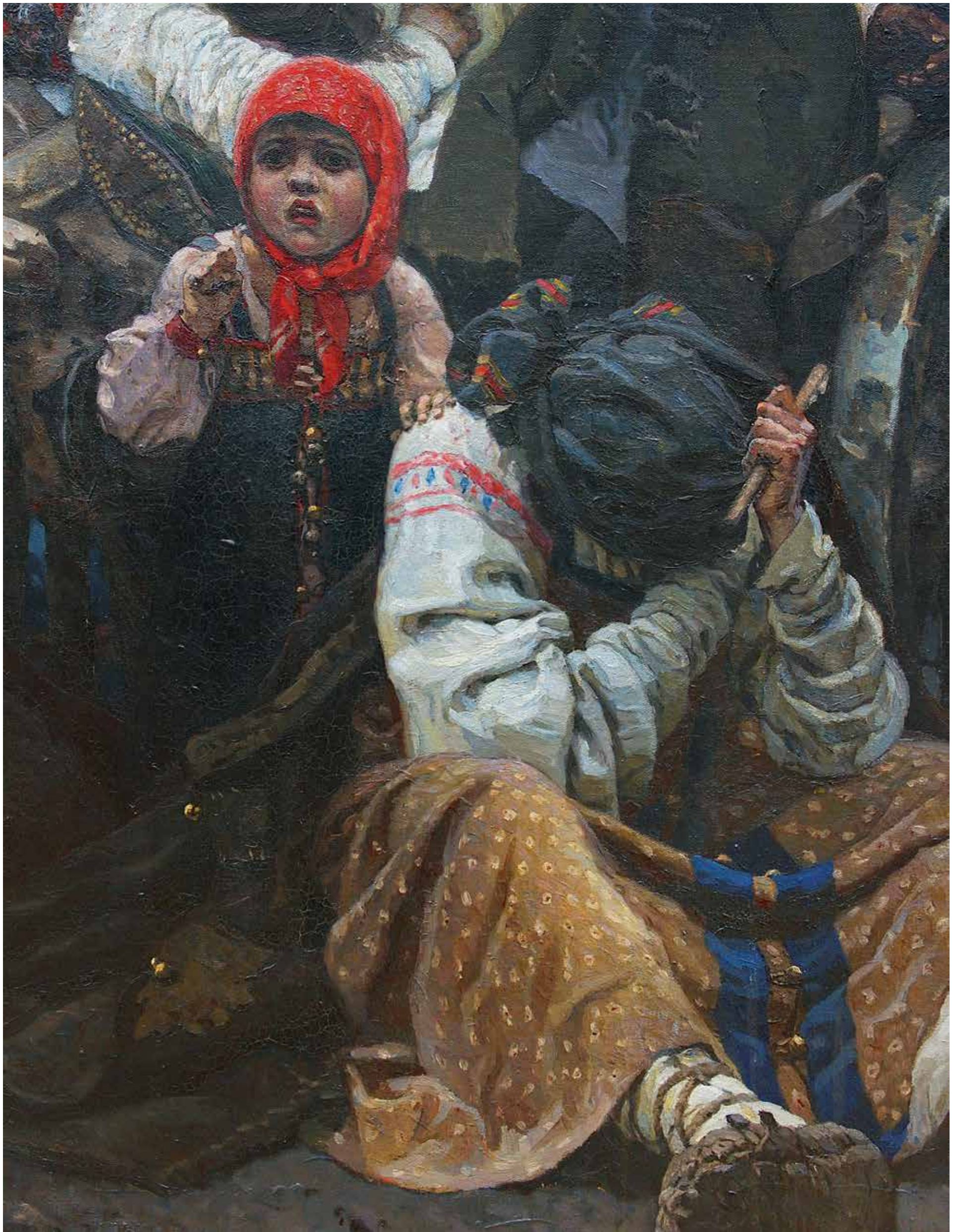






















144.  
Утро стрелецкой казни  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 218×379. 1881 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Стрелец в шапке**  
В.И. Суриков

**Стрелец.** Этюд  
В.И. Суриков  
Бумага на холсте, масло. 53×42  
Около 1880 г.  
Тверская областная картинная галерея

стр. 307

**Утро стрельцовой казни.** Фрагмент. Боярин  
В.И. Суриков

стр. 308

**Стрелец в шапке**  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш. 1879 г.

стр. 309

**Стрелец в шапке**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 34×27. 1879 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 310

**Чернобородый стрелец**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 31×23. 1879 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 311

**Утро стрельцовой казни.** Фрагмент  
Солдат тушит свечу  
В.И. Суриков

Со слов Сурикова известно, что каждого из героев картины он писал с натуры, искал в самой действительности человека, по внешности и по своим личностным качествам близкого к задуманному им образу.

«Помните, – рассказывал художник, – там у меня стрелец с чёрной бородой – это Степан Фёдорович Торгошин, брат моей матери... А старик в “Стрельцах” – это ссыльный один лет семидесяти... А рыжий стрелец – это могильщик, на кладбище я его увидел. Я ему говорю: “Пойдем ко мне – попозируй”. Он уже занёс было ногу в сани, да товарищи стали смеяться. Он говорит: “Не хочу”. И по характеру ведь такой, как стрелец. Глаза, глубоко сидящие, меня поразили. Злой, непокорный тип. Кузьмой звали. Случайность: на ловца и зверь бежит. Насилу я его уговорил»<sup>8</sup>. Этот рыжебородый стрелец, один из главных образов картины, композиционно является центром всей левой части полотна, да и сам по себе он фигура выдающаяся – непокорный, яростный, нестигаемый, убеждённый в своей правоте. Его ненавидящий взгляд устремлен вперёд, в ту сторону, где около кремлёвской стены виден Пётр I<sup>\*</sup>.

Гневно, сжав губы, смотрит Пётр такими же ненавидящими, остановившимися глазами в сторону стрельцов, противников своих начинаний. Так возникает своеобразный поединок огненных взглядов, раскрывается огромная историческая трагедия. Сталкиваются две непримиримые силы.

Однако образ рыжего стрельца сложнее и не сводится к порыву ярости, но имеет устойчивую основу – глубокую убеждённость в правоте своих представлений. Потому стрельцы не дрогнув сносили пытки и не раскаиваясь шли на казнь, что обладали неистребимой духовной силой.

Совсем не случайно в «лагере» Петра мы видим старого боярина, который напряжённо или даже с грустью, почти что с состраданием смотрит на происходящее<sup>\*\*</sup>.

Образ старого родовитого боярина ещё раз подтверждает всю силу реалистического таланта Сурикова, его поразительную способность проникать в психологию людей прошлых эпох и схватывать строй мыслей и чувств изображаемых им лиц во всей их непостижимости. Тёмные глаза боярина сурово смотрят из-под сдвинутых седых бровей, между которыми залегла складка какого-то скорбного раздумья, что придаёт строгому осуждающему взгляду боярина оттенок сочувствия и понимания. Он находится на стороне Петра, против стрельцов, но весь его вид, внешность, характер связывают его с той старой, допетровской Русью, фанатическими защитниками которой являются стрельцы. Боярин принадлежит к правящей верхушке общества и сурово осуждает стрельцов, бунтующих против царя, но вместе с тем всем своим существом он принадлежит к старой Руси, и в его мыслях есть какое-то место и для сочувствия стрельцам, в которых он не может не видеть единомышленников, хотя бы в отношении к обычаям родной старины, уничтожавшимся Петром. И действительно, пройдёт год после казней, и появится указ, обязывающий бояр носить только европейское платье, а ещё через год в России будут наказывать тех, кто сохранит именно такую одежду, какая сейчас на знатном боярине.

Здесь важен в особенности тот смысл, который художник сумел придать взгляду боярина и в котором суровость и непреклонность царского приближённого не могут заглушить сочувствия к стрельцам и скорбного раздумья над судьбами этих обречённых защитников старины, с которой он сам неразрывно связан. И в то же время во взгляде почтенного боярина читается тот сочувственный немой упрек. Действительно, вспоминая первый стрельцкий бунт, он как бы говорил им: «Вот видите, а я же просил вас умерить свой пыл».

Там и иностранец, очевидно австрийский посол в Московии, и его секретарь, может быть тот самый Иоганн-Георг Корб, дневником которого Суриков пользовался как свидетельством очевидца. Но на их лицах хладнокровное равнодушие с оттенком лёгкого интереса и даже испуга, особенно у секретаря.

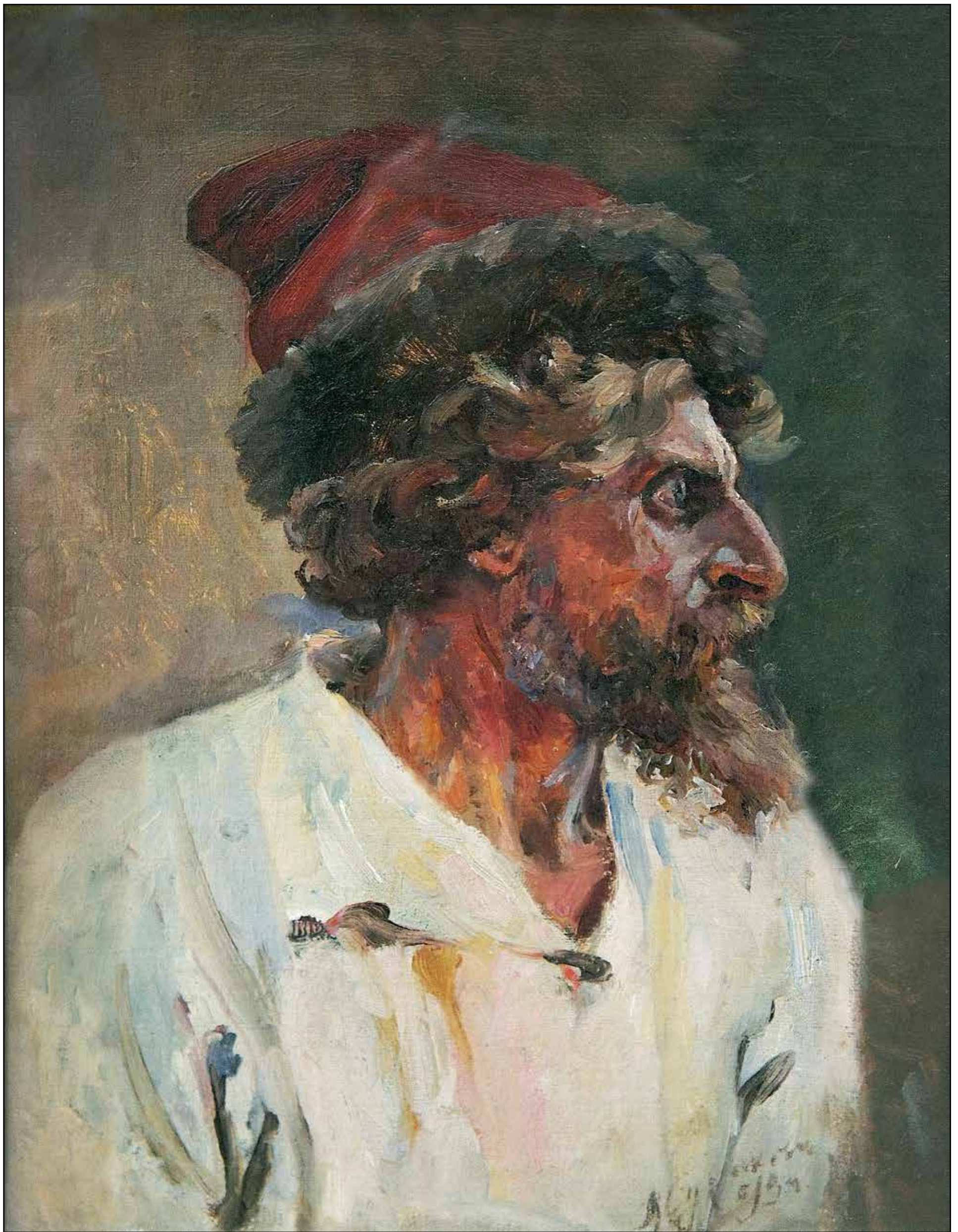
<sup>\*</sup> В замысле Сурикова изначально, исходя из его композиционных приёмов, выявленных на ранних картинах, образ стрельца-бунтаря был связан как антитеза с образом Петра. Любопытно, что в Красноярском музее хранится лист, на котором Суриков перерисовал портрет Петра I с английской гравюры У. Фэйсорна, изображающей русского царя в год стрельцких казней. Источником для этого рисунка Сурикову послужила гравюра с портрета Петра, сделанного во время его путешествия в Англию в 1698 г. (см.: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. III. СПб., 1888. С. 1557. № 92), а на обороте этого листа Суриков набросал горбоносый профиль непокорного стрельца.

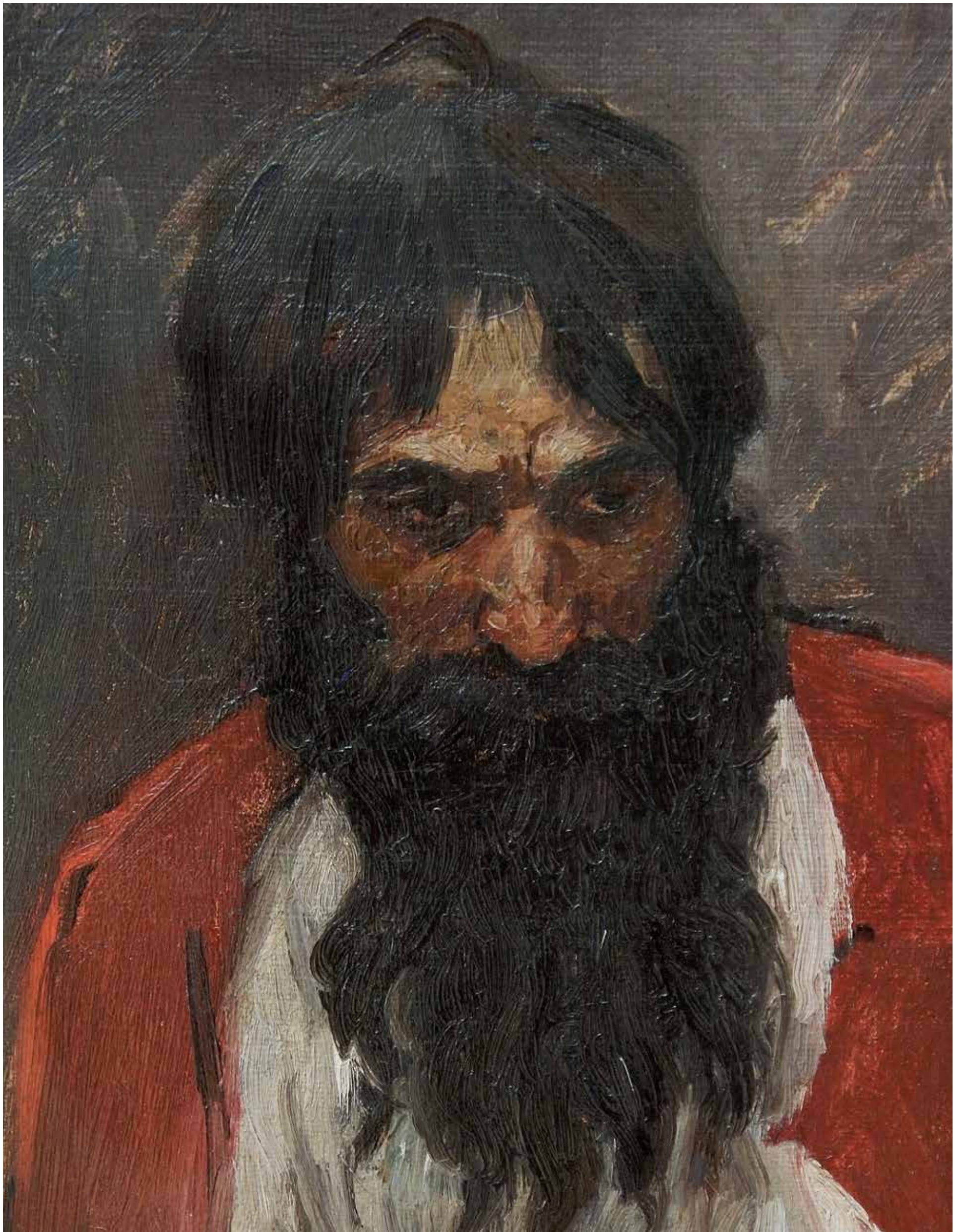
<sup>\*\*</sup> Если Суриков в образе старого боярина имел в виду князя М.А. Черкасского, то такое включение его в картину интересно тем, что связывает последний стрельцкий бунт 1698 года с первым стрельцким бунтом 1682 года, когда Михаил Алегуюкович Черкасский, рискуя собственной жизнью, пытался спасти боярина Артамона Матвеева и уговорить бунтующих стрельцов, сойдя к ним вниз, а затем, когда они всё же схватили Матвеева, Черкасский вырвал его из рук стрельцов и прикрыл собой. Стрельцы отняли Матвеева и разорвали одежду на Черкасском, но не тронули его самого. Образ Черкасского вызывает в представлении зрителей воспоминания о первых бунтах, начавшихся 16 лет назад, что придаёт картине большие исторические масштабы и характеризует последний бунт не как случайное, эпизодическое явление, а как завершающий этап целого ряда бунтов и восстаний.

<sup>8</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 56.













**Голова старухи, сидящей на земле.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 28,8×24. 1879–1880 гг.  
Государственная Третьяковская галерея



**Старуха, сидящая на земле.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 53,2×46. 1879–1880 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Утро стрелецкой казни.** Фрагменты  
В.И. Суриков

стр. 313. Старуха, сидящая на земле

стр. 314. Стрельцы у Лобного места

стр. 315. Иностранные послы

Весьма примечательно появление в свите Петра ещё одного персонажа, голова которого видна справа, за плечами боярина. Тип этого пожилого вельможи очень своеобразен: его голова и лицо гладко выбриты, оставлены лишь по-украински свисающие длинные седые усы. Его облик несколько напоминает Мазепу, который тогда пользовался полным доверием Петра, приезжал в Москву в те годы и мог присутствовать среди приближённых царя на стрелецкой казни. В год казней – 1698 – в России был учреждён орден Андрея Первозванного; его первыми награждёнными были Фёдор Головин и Мазепа<sup>9</sup>. Венценосный предатель русских традиций стоит рядом с будущим предателем России.

В том же «стане Петра» находятся солдаты-преображенцы: одни несут охрану, другие сдерживают толпу, третьи ведут осуждённых на казнь. Лица преображенцев суровы, но ни на одном нет ни злорадства, ни жестокости. И почти как трагический символ эпохи – в центре две фигуры: поникшего стрельца бережно, как-то по-братски поддерживает преображенец. Русский ведёт русского на казнь. Ярчайший образ великой трагедии, раздиравшей народ в эпоху исторического перелома. «Всё я народ себе представлял, – говорил Суриков, – как он волнуется. “Подобно шуму вод многих”»<sup>10</sup>.

Один из узлов картины: стрельцы в окружении жён и матерей; их измученные лица изрезаны глубокими морщинами, щеки ввалились, веки покраснели от слез, под глазами тёмные круги.

Горе отчаявшейся матери выражено молчаливым взглядом, полным безысходной тоски. Необыкновенно выразительны её руки, а весь её образ напоминает чем-то рембрандтовские головы старух, присущее им выражение общечеловеческой скорби, которое Суриков выразил через горе русской крестьянской матери, сохранив национальную и историческую конкретность образа. Рыжий стрелец не замечает страданий ни матери, ни жены; подняв голову, он в упор глядит на Петра и яростно прижимает к себе свечу, не ощущая горячего воска, капающего на его руку.

Чернобородый стрелец полностью погружён в свои гневные мысли о врагах, он также не замечает страдания жены. Это превосходно выражено всеми чертами его лица. Его длинный крючковатый нос, сдвинутые у переносицы брови, рассечённые глубокой морщиной, угрюмый взгляд злых чёрных глаз, устремлённый исподлобья вдаль, на группу иностранцев и петровских солдат, напоминают загнанного, но не запуганного зверя. Всё это создает образ упорного и волевого человека, в котором есть что-то разбойное и от которого веет несломленной внутренней силой. Нет никакого сомнения, что, если бы ему удалось сейчас спастись, он, как и рыжий стрелец, снова и снова поднимал бы мятежи и бунты против ненавистных бояр и петровских «кормовых иностранцев».

Поражает уверенность и сила чернобородого стрельца; видимо, этот образ давно жил в представлении художника как одно из ярких и неизгладимых впечатлений от ярких человеческих типов и мощных характеров, виденных им в Сибири. Сергей Глаголь, основываясь на беседах с Суриковым, замечает: «...хотя многие этюды были написаны здесь же, в Москве, но в главных типах приговорённых к казни, в рыжеволосом озлобленном стрельце, в измученном пытками бледном чернобородом человеке и в фигурах плачущих женщин Суриков впервые воплотил черты тех, кого он знал и хорошо помнил ещё по Красноярску, тех, кого он видел и закованными в кандалы, и на помосте эшафота»<sup>11</sup>. Согласно словам Сурикова, сказанным Волошину, «старик в "Стрельцах" – это ссыльный один, лет семидесяти. Помню, мешок нёс, раскачивался от слабости – и народу кланялся»<sup>12</sup>, – говорил Суриков. Сибирские впечатления Сурикова были настолько яркими и сильными, что нужен был лишь подходящий натурщик, чтобы оживить их и творчески переработать в образ.

Детей в картине немного, но все они чрезвычайно усиливают трагическое звучание происходящего. Очень выразителен образ маленькой девочки в ярко-красном платке, розовой сорочке и лиловом сарафанчике с золотым позументом – яркие краски её детского наряда резко контрастируют с залитым слезами лицом и широко открытыми испуганными глазами. Она громко плачет, хотя и не понимает, что происходит, плачет от страха, оттого, что все кругом плачут. В самой неосознанности горя осиротевшей девочки, в её беспомощности – особая трогательность этого образа, вызывающего у зрителей чувство щемящей жалости.

Богатая цветовая гамма выражена во всём: в яркой, красочной одежде женщин и детей, в разнообразии цветов и отделок стрелецкой формы – кафтанов с петлицами и нашивками и шапок. Цветовое различие одежды стрельцов не только обогащает живописное решение картины, но и раскрывает большой обобщающий смысл.

<sup>9</sup> См.: Русский быт в воспоминаниях современников XVIII века. Т. I. М., 1914. С. 51.

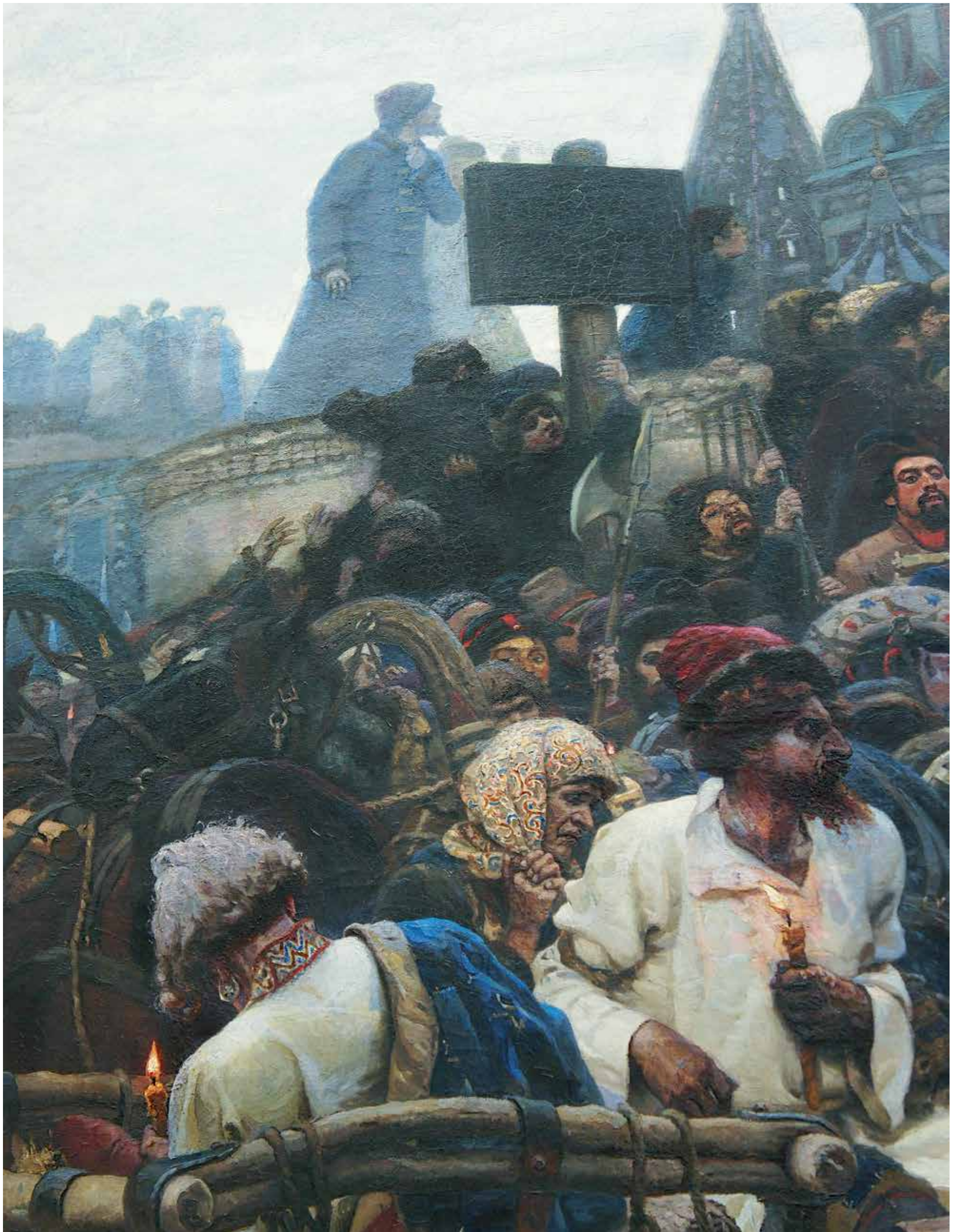
<sup>10</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 56.

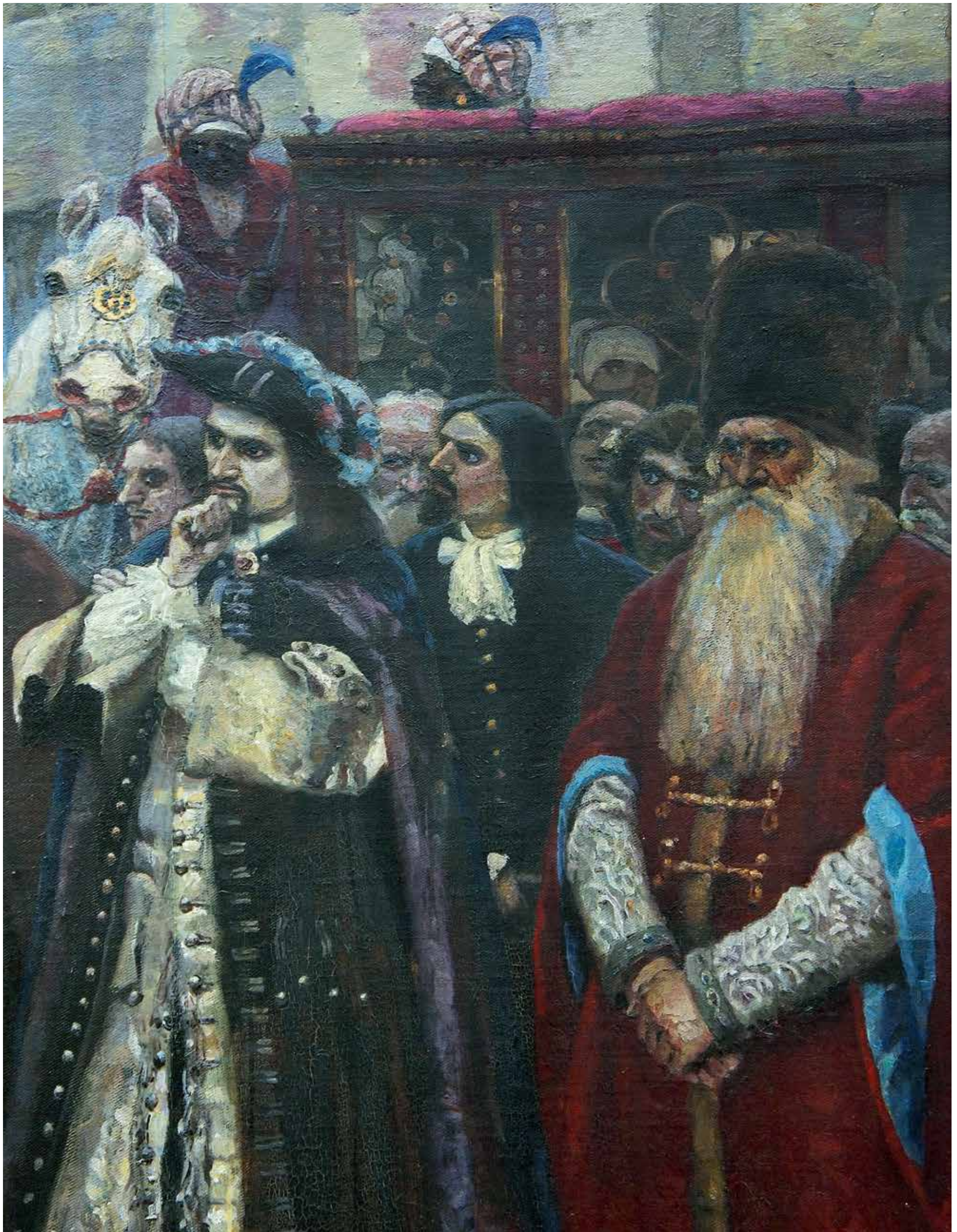
<sup>11</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 69.

<sup>12</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 56.









**Плачущая девушка**

В.И. Суриков  
Холст, масло. 1879 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Жена чернобородого стрельца**

В.И. Суриков  
Холст, масло. 22×22,3. 1879 г.  
Екатеринбургский музей  
изобразительных искусств

стр. 317

**Утро стрелецкой казни. Фрагмент**

Убитый горем мальчик  
В.И. Суриков

**Жена чернобородого стрельца**

В.И. Суриков  
Холст, масло. 25,5×30. 1879 г.  
Государственный историко-художественный  
и литературный музей-заповедник  
«Абрамцево»



Разнообразие одежд заметно не только у стрельцов, но и в толпе их родных и близких – разнообразие и по цвету, и по покрою, и по тканям, и по изношенности платья. У одних заплатанные, порыжелые, изношенные кафтаны, у других – дорогие красивые и бархатные шапки; у некоторых стрелецких матерей и жен простая крестьянская одежда из грубого полотна, набойки и крашенины, лапти и онучи; у других – одежда из цветного шёлка, узорчатой парчи, золотые сапожки. Но горе уравнило их всех.

Каждый стрелец цветом своей одежды связан с каким-то определённым стрелецким полком. Различные по цвету кафтаны, петлицы, сапоги означают, что на площадь свезены стрельцы разных полков, и казнь этих стрельцов символизирует предстоящую гибель всего стрелецкого войска, уничтожение всех его слоёв: и зажиточной верхушки, и низов, примыкающих к крестьянской и посадской бедноте; и через этот образ – уничтожение Петром всей исторической Древней Руси.

Нарастающий драматизм расправы Петра со стрельцами в картине развёртывается слева направо.

Чем ближе к Петру, тем энергичней хлопочут вокруг ожидающих казни стрельцов солдаты-преображенцы, тем короче расстояние и время, отделяющее стрельцов от виселиц и смерти, что определяет те горестные сцены, которые разыгрываются в толпе вокруг каждого из осуждённых.

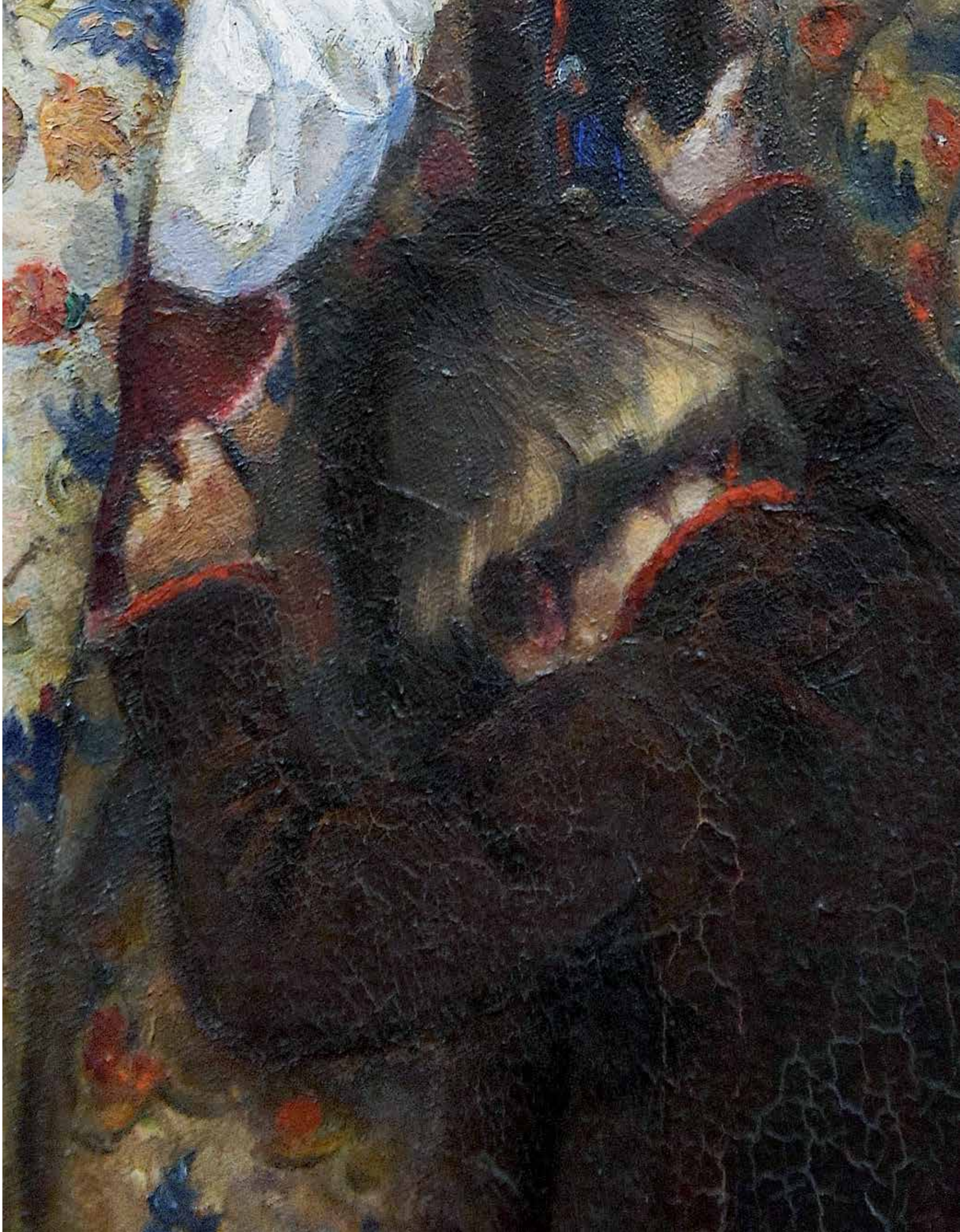
В левой же её части, в образах рыжего и чернобородого стрельцов, с наибольшей силой выражены моменты решительности, несломленной воли, духа сопротивления и борьбы с Петром и его окружением. Самым ярким в этом отношении является образ рыжего стрельца.

Суриков придавал ему исключительное значение (это символ искалеченной, скованной, униженной, но непокорённой Руси), о чем свидетельствуют многочисленные этюды его головы (из дошедших до нас семи этюдов каждый мог бы быть включён в картину, настолько они выразительны, но Суриков продолжал усиливать этот тип, доводя его до той предельной мощи, которая и дана в окончательном образе «Утра стрелецкой казни»), а также и то, как подготовлен этот образ его окружением в самой картине.

Рыжий стрелец – со связанными руками, но с орлиным непокорным взглядом. Его нога, распухшая от жестоких пыток в застенках и небрежно замотанная тряпкой, стиснута колодкой. Но все эти страдания и пытки не укротили его гневный и решительный взгляд, наполненный верой в свою правоту. С какой силой эти детали передают всю предысторию казней и мужество стрельцов! И ещё одна замечательная деталь – остроконечная стрелецкая шапка с меховой опушкой, дерзко сдвинутая набок: он единственный из стрельцов, привезённых на казнь, не снял шапки ни перед царём, ни перед преисподней, да и зажжённую свечу – символ покаяния и молитвы – сжимает в руке, как оружие. Он полон неумной ненависти к своим врагам и самому главному из них – Петру. Отсюда же, из убеждённости в своей правоте, и его бесстрашие перед лицом смерти, его фанатическая одержимость, роднящая этот образ с боярыней Морозовой. Таково то внутреннее состояние, в котором он был привезён на казнь на Красную площадь, битком забитую толпой народа, стрельцами и их семьями, солдатами и зрителями. И вдруг ястребино-зоркий взгляд рыжего стрельца увидел в этой толпе Петра – сейчас же все тело стрельца напряглось и рванулось, глаза сверкнули непримиримой ненавистью, ноздри его острого, как у хищной птицы, носа раздулись от гнева, всклокоченная рыжая борода оцетинилась, и весь он устремился навстречу врагам.

Этот обмен непримиримо гневными взглядами – между царём Петром и прошедшим через пытки, доживающим последние минуты перед казнью рыжим стрельцом – словно разряд молнии пронизывает всю картину, связывая её правую и левую части и заставляя зрителей всё время чувствовать линию волевого напряжения двух борющихся исторических сил и сопоставлять олицетворяющие их образы.

Кажется, если бы не крепкая верёвка, впившаяся в локти, если бы не тяжёлый брус колодки, стиснувшей его ноги, стрелец так бы и кинулся на Петра, чтобы свести с ним счёты за все обиды и притеснения, за истребление стрельцов. А сейчас, связанный и скованный, он может обуревающие его чувства передать лишь взглядом. И он молча смотрит на Петра. Но что это за взгляд! Сколько в нём выражено силы, упорства и палящей ненависти! И так смотрит бунтовщик-стрелец на перекошенное от безотчетного страха лицо Царя всея Руси! Было от чего прийти в замешательство «паршивой академической партии» (как назвал Репин хулителей картины «Утра стрелецкой казни», особенно нападавших на образ рыжего стрельца).





В образе склонившегося в поклоне к Петру придворного, высокого роста и крепкого телосложения, Суриков вывел одного из героев своих картин, Александра Меншикова<sup>13</sup>, любимца и первого помощника царя Петра. Хотя Меншиков дан на втором плане и лица его не видно, роль этой фигуры очень важна. Через его обращение к Петру и вопросительно-выжидательный жест художник даёт понять зрителю, что всё здесь происходящее диктуется волей Петра и даже в деталях направляется его личными распоряжениями.

У лиц, принадлежащих к «лагерю» Петра, заметно проявление человеческого сочувствия к стрельцам. Один лишь Пётр непреклонен и яростен, с нечеловеческим оскалом лица, что ещё более подчёркивается контрастом его внутреннего состояния с мыслями и чувствами стоящих рядом с ним его сторонников.

От всей фигуры Петра веет воистину сатанинской яростью. На смуглом, потемневшем от гнева лице сверкнули страшные глаза с выкаченными белками и какой-то совершенно противоестественной фанатичной устремлённостью.

Образ Петра производил на современников Сурикова жуткое, потрясающее впечатление. Дочь Третьякова вспоминала: «Облик Петра меня так поразил, что в мою болезнь, случившуюся вскоре, я бредила им. Он являлся мне во сне, в виде кошмара, в продолжение многих лет»<sup>14</sup>. А.Н. Бенуа писал о сверхъестественном ужасе перед «грозным взором Антихриста-царя»<sup>15</sup>.

Пётр I, опираясь на государственную власть, насильственно пересаживал на русскую почву формы европейской цивилизации. Вследствие этого в восприятии русского народа борьба старого миропорядка с новым выступала как борьба русского и иноземного начал. Неудивительно, что в этой обстановке стрельцы верили в справедливость своей борьбы, верили и должны были верить, что они отстаивают общенародное, общенациональное дело, призывая «перебить бояр и иноземцев». В столкновениях бунтующих стрельцов и возбуждённой народной массы Древней Руси с царём Петром, силой насаждавшим в России иноземные порядки, силой уничтожавшим веками сложившиеся национально-русские обычаи, в их бунтарстве звучит оскорблённая национальная гордость русского народа. В «Утре стрелецкой казни» Суриков гениальным чутьем художника открыл эту трагедию в истории России.

А в окружённом боярами и иноземцами Петре чувствуется не глубокая убеждённость, а слепая ненависть, неумолимая решимость покончить со стрельцами, в которых он с детства привык видеть источник смут и заговоров, опору Софьи и вечную опасность своей власти. В стрельцах Пётр видел опору ненавистной ему русской старины, символ коренной России.

Вот та идейная основа, на которой возникает грозный поединок взглядов Петра и рыжего стрельца. Пётр лишь игрушка в руках сил, ненавидящих историческую Россию. Беда в том, что в результате его слепой ненависти произошло трагическое столкновение сил внутри русской нации. При всём различии враждующих лагерей в «Утре стрелецкой казни» показана не борьба иноземцев против русских, а борьба самих русских против русских. Иноземцы выглядят лишь сторонними наблюдателями. В картине не только стрельцы и толпа народа, но и солдаты-преображенцы даны как яркое выражение русских национальных характеров.

От Петра восприятие зрителя снова возвращается к участникам стрелецкого бунта и охватывает не только своеобразие характеров и психологических особенностей каждого отдельного стрельца, но и нечто большее – то, что их всех объединяет, что составляет «соборное начало» картины и что воспринимается как наиболее характерная черта национального характера русского народа и трагичности русской судьбы.

Величайшей заслугой Сурикова является то, что он в первой же своей большой картине поставил эту задачу во всём её объёме, и не только поставил, но и блестяще решил её, создав изумительные образы мятежных стрельцов. Показав стрельцов в момент трагической развязки долголетних бунтов, художник попытался открыть глаза своим современникам, да и нам с вами, на кровоточащую донныне рану на теле русской жизни.

Разве не вызывают восхищения те черты национально-го характера русского народа, которые проявились в его картинах? И автор «Утра стрелецкой казни» находит особую, суровую красоту, передавая «торжественность последних минут» земной жизни стрельцов, показывая их непоколебимую стойкость, свободолюбие, их ненависть ко всему инородному и чуждому исторической России, их героизм. Могучие образы суриковских стрельцов, осмелившихся восстать против царя-антихриста и в момент казни даже не помышляющих о раскаянии,

Утро стрелецкой казни. Фрагменты  
В.И. Суриков

стр. 320. Рыжий стрелец

стр. 321. Пётр I

стр. 322. Жёны, дети и матери стрельцов

стр. 318

Утро стрелецкой казни. Фрагмент. Лицо Петра I  
В.И. Суриков

<sup>13</sup> См.: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 195.

<sup>14</sup> Цит. по: Зилоти В.П. В доме Третьякова. Нью-Йорк, 1954. С. 225.

<sup>15</sup> Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. С. 218.











а остающихся до последнего мгновения верными своим убеждениям, – эти образы были свидетельством огромных духовных сил, таящихся в русском народе. Напоминающая об этом как о неискоренимом национальном свойстве русского народного характера, эта картина на далёкую историческую тему приобретала особенно актуальное значение в те годы, когда она создавалась, – в годы, когда новые реформаторы задумывали в очередной раз перестраивать Россию по западному образцу. События современной Сурикову действительности, беспросветный туман, царивший в умах и душах его соотечественников, их легкомысленное увлечение западничеством, помогли ему верно понять трагедию ранних народных движений далёкого прошлого, угадать и почувствовать историческую психологию участников стрелецких бунтов.

В образах стрельцов даны люди традиционного склада русской мысли, стойкие в своей верности национальной России и сильные своей ненавистью к цивилизованному порабощению, стойкостью в своей борьбе и мужеством перед лицом смерти.

В образном раскрытии идеи «Казни стрельцов» и в общем композиционном построении картины большую роль играет архитектурный фон Красной площади. Архитектурные формы как бы аккомпанируют расположенным на их фоне группам людей: кремлёвские стены и камни Василия Блаженного видели и слышали все подробности последних минут стрельцов. Но и сама эта церковь, построенная как памятник победе над татарами под Казанью и Астраханью, была в значительной мере и памятником военным заслугам стрелецкого войска<sup>16</sup>, которое сыграло в XVI веке исключительную роль в этих битвах, закрепивших дело национального освобождения Руси от татаро-монгольского ига.

Василий Блаженный и самим характером своих архитектурных форм, выразивших расцвет древнего русского зодчества, мог навести Сурикова на мысль о стрельцах. И.Е. Забелин, раскрывая художественную ценность Василия Блаженного, писал, что этот храм «служит как бы типичнейшею чертою самой Москвы, особенною чертою самобытности и своеобразия, какими Москва, как старейший русский город, вообще отличается от городов Западной Европы», что это старинное московское, народное диво, которым восхищались сами русские, «ибо во многом оно напоминало им давно знакомые родные образцы и типы»<sup>17</sup>. И кажется, что собор составляет единое целое с толпой стрельцов, он словно бы объединяет и притягивает их к себе, а на его красных стенах чудятся отсветы крови... Он приобретает почти символическое значение – воплощение самобытного и непоколебимого народного характера. Красота и самобытность допетровской архитектуры, национальное своеобразие и русские народные традиции, воплотившиеся в Василии Блаженном, были наилучшим фоном для изображения осуждённых Петром стрельцов, умирающих с верой в то, что они отстаивают русские национальные начала.



Стрелец, прощающийся с народом. Этюд В.И. Суриков  
Холст, масло. 1879 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>16</sup> См.: Жаринов Д.А., Никольский Н.М. Былое вокруг нас. Ч. I. М., 1923. С. 113.

<sup>17</sup> Забелин И.Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. Лекции, читанные в 1871 г. и переизданные в 1878 г. в журнале «Древняя и новая Россия» // Русский художественный архив. 1894. Вып. IV–V. С. 207, 212, 303.

Какая глубокая внутренняя связь раскрыта в картине между архитектурным образом Василия Блаженного и расположенной на его фоне группой стрельцов, окружённых толпой народа древней, допетровской Руси. Архитектуре Василия Блаженного здесь противопоставлена архитектура башен и стен Кремля. Но они лишь искусственно противопоставлены друг другу, так же как и всякая русская смута есть попытка выявить, противопоставить друг другу две разные грани русского характера и довести их противопоставление до непримиримости смертельного конфликта.

Вместе с тем сказочное величие храма Василия Блаженного и благородная простота кремлёвских стен, разделяя толпу, одновременно объединяют её, создают неповторимо прекрасный единый архитектурный фон. Здесь, в древнем зодчестве, отразился характер русского народа, его вера, его фантазия, его душа.

Суриков передал красоту национального искусства, старого зодчества, древних костюмов, орнаментов. Даже дуги на телегах становятся под его кистью произведением искусства. «А дуги-то, телеги для “Стрельцов” – это я по рынкам писал... На колесах-то грязь. Раньше-то Москва немощёная была – грязь была чёрная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо... Всюду красоту любил»<sup>18</sup>, – говорил о себе художник. В этих словах отражена важнейшая особенность Сурикова как живописца. На его полотнах не только правдиво воспроизведён предметный мир, но и раскрыто колористическое очарование, живописное богатство самых обычных вещей.

Картина Сурикова, с непревзойдённой глубиной раскрывающая столкновение двух сил, возвышается до масштабов исторической народной трагедии и абсолютно чужда духу натуралистического изображения казни. «Кто видел казнь, тот её не нарисует», – говорил Суриков<sup>19</sup>. И в выборе момента, в трактовке события он сосредоточил свои силы на правде воссоздания человеческих характеров, чувств, мыслей и идей, а не на показе физических страданий, крови и трупов. Хотя всё это Суриков видел в реальной жизни, присутствуя при казнях в Красноярске, пережил ещё раз в себе, в своём воображении во время работы над картиной, но не перенёс на холст. «Я когда “Стрельцов” писал, – вспоминал он, – ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснёшься и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава Богу, никакого этого ужаса в ней нет. Всё была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всём было. Всё боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства. У меня в картине крови не изображено, и казнь ещё не начиналась. А я ведь это всё – и кровь, и казни – в себе переживал. “Утро стрелецких казней”: хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»<sup>20</sup>.

Характерно, например, что Суриков не использовал в картине виденных им в детстве красных пятен крови на рубахах казнимых, хотя знал, что стрельцов на Красную площадь привозили после пыток в застенках, где крови лилось немало. Вместе с тем художник нигде не смягчает суровой правды события, не поступает силой своих впечатлений от казней, виденных в натуре, но переплавляет эти впечатления в образы подлинного искусства.

Суриков тонко использует средства художественного индизина, действуя на воображение зрителей, направляя его на соответствующие ассоциации, которые дополняют то, что зритель видит на картине. Так, например, кланяющийся стрелец с головой, свесившейся ниже плеч, своим силуэтом напоминает повешенного; тёмно-бордовый кафтан уводимого к виселице стрельца, брошенный на землю, вызывает в представлении зрителя ассоциацию с пятном запекшейся крови; даже срезанные рамой купола как бы обезглавленного Василия Блаженного и стаи воронья над виселицами действуют на творческую фантазию зрителей, которая мысленно дополняет ужасы казни.

Суриков рассматривал композицию как умение «сочинять картину», а не как академическое размещение на холсте отвлечённых фигур по отвлечённым законам «равновесия». Смысл, содержание всегда являются для Сурикова определяющими. Им подчинены все приёмы и средства, которые он применил в «Стрельцах». Это доказывает и группировка действующих лиц посредством композиционных узлов, и партитура сквозного действия, объединяющая эти узлы в цепь последовательных этапов развивающегося события, и связь между архитектурным фоном и характером столкнувшихся сил, и акцентирование главного – выделение из сотни фигур, заполнивших холст, образов стрельцов (размещение их на «ярусе» телег; белые рубахи, зажжённые свечи; центральное положение внутри каждого узда

<sup>18</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 57.

<sup>19</sup> Тепин Я. Суриков. С. 33.

<sup>20</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 56.

как по взаимодействию с другими фигурами, так и по масштабу характеров и т. д.). Все композиционные средства, которые использовал Суриков, «сочиняя» свою картину, очень эффектны и действенны, но их незримая взаимосвязь остаётся скрытой, совершенно незаметной для зрителя. В картине нет ничего нарочитого, ничего такого, в чём проскользнуло бы специальное намерение художника, его указующий перст. Мастерски управляя вниманием зрителя, Суриков нигде не даёт почувствовать своё вмешательство, так как все применяемые им приёмы художественной выразительности крайне деликатны: их возможность обусловлена реальной жизнью и конкретной обстановкой изображаемого события. Вот почему они не только не нарушают естественности изображения народной массы, но ещё более выявляют и воссоздают эту естественность.

«Стрельцы», показанные на 9-й передвижной выставке 1881 года, сразу принесли Сурикову славу. «Восторг единодушный у всех... Впечатление могучее», – сообщал ему Репин<sup>21</sup>, передавая мнение передвижников, видевших картину. В «Утре стрелецкой казни» с предельной художественной выразительностью воплощено то, к чему так тянулись предшественники и современники Сурикова – передвижники 1870-х годов. Но никто и никогда до него не сумел показать так правдиво и убедительно само «движение истории», разворачивающееся в противоречиях, раздирающих нацию, в схватке не на жизнь, а на смерть сторонников нового и ревнителей старины.

В колористическом отображении жизни Древней Руси Суриков отбросил бутафорскую условность «исторического жанра» академизма, но обрёл своеобразную живописную гамму, подсказанную ему изучением русского пейзажа, русских архитектурных памятников прошлых эпох, старинной русской одежды, оружия, утвари и т. д., чутьем художника-реалиста угадав во всём этом отпечаток народной жизни, нетронутый до него источник национальной русской красоты (Аполлинарий Васнецов в серии своих замечательных работ «Старая Москва» многим обязан суриковскому «Утру стрелецкой казни»). В слаженности форм, в изгибах линий простых крестьянских телег, в цветных узорах, которыми разрисованы дуги, Суриков видел проявление творческой силы и тонкого художественного вкуса русского народа, восхищался красотой этих форм и декоративных узоров.

Здесь надо отметить, что «Стрельцов» Суриков писал на воздухе, всматриваясь, как меняются памятники древней архитектуры, человеческие лица и фигуры, старинные одежды, телеги и оружие при раннем освещении, в осеннее утро на Красной площади, стараясь видеть, как дымка тумана приглушает краски, смягчает контуры зданий, связывает единым тоном пёструю толпу и архитектуру. Благодаря такому реалистическому методу Сурикову удалось передать в картине общее настроение хмурого утра на Красной площади, осеннюю слякоть, стелющийся по мокрой земле туман.

К сожалению, картина «Утро стрелецкой казни» вышла несколько зачернённой. «Как только картина была принесена на выставку, я сейчас же увидел, чем она страдала. Больно было это мне ужасно: ведь как-никак эта картина была уже куском моей жизни, я вложил в неё часть самого себя. Я даже сейчас же понял, почему картина оказалась такой чёрной. Я сам был в этом виновен. В смысле зрительного впечатления в картине большое значение имели огоньки свечей, зажжённых в руках приговорённых к смерти. Я знал, что эти огоньки, мерцающие в сумерках раннего утра, придадут впечатлению от картины особую жуткость, и я хотел, чтобы эти огоньки в самом деле светились, в самом деле были похожи на мерцающие огоньки. И вот вместо того чтобы достигнуть этого контрастом красок, я, не замечая того, придал общему тону картины грязный оттенок. Я достиг впечатления, которого хотел, но за счет общего тона. Да, я сейчас же это понял, но поправить было уже ничего нельзя»<sup>22</sup>.

Первым человеком, который понял выдающееся значение картины Сурикова и дал ей безошибочно высокую оценку ещё до открытия 9-й передвижной выставки, был И.Е. Репин.

Репин знал эту картину, наблюдал, как она создавалась в Москве, но, когда за неделю до открытия выставки Репин впервые увидел в Петербурге картину совершенно законченной, натянутой на подрамник и поставленной в светлом зале, он был поражен её силой и тотчас же сообщил Сурикову: «Восторг единодушный у всех; все бывшие тут в один голос сказали, что надобно отвести ей лучшее место. Картина выиграла, впечатление могучее!»<sup>23</sup>

П.М. Третьяков, также видевший картину в Москве в мастерской Сурикова и, по всей вероятности, думавший о её приобретении, написал Репину в Петербург: «Очень бы интересно знать, любезнейший Илья Ефимович, какое впечатление

<sup>21</sup> Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 38.

<sup>22</sup> Цит. по: Глаголь С. В.И. Суриков. С. 70.

<sup>23</sup> Суриков В.И. Письма. С. 154. Письмо Репина Сурикову. Конец февраля 1881 г.

сделала картина Сурикова на первый взгляд и потом?»<sup>24</sup> На что Репин отвечал: «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.

Сегодня она уже в раме и окончательно поставлена. Как она выиграла! Какая перспектива, как далеко ушел Пётр! Могучая картина! Ну, да вам ещё напишут об ней. Прощайте, тороплюсь на общее наше собрание. Решено Сурикову предложить сразу члена нашего товарищества»<sup>25</sup>.

Сейчас же после открытия выставки, 3 марта, Репин пишет Сурикову письмо, где сообщает об успехе: «Картина ваша почти на всех производит большое впечатление. Критикуют рисунок и особенно на Кузю (рыжий стрелец, – В. Б.) нападают, ярее всех паршивая академическая партия... Чистяков хвалит. Да все порядочные люди тронуты картиной»<sup>26</sup>.

Для П.П. Чистякова это произведение Сурикова значило гораздо больше, чем появление очень хорошей картины; он почувствовал в «Утре стрелецкой казни» признак духовной зрелости русского искусства, ставшего на самостоятельный путь и ставящего коренные вопросы развития национальной культуры. Вот что Чистяков писал Третьякову: «Картина В.И. Сурикова многим нравилась. Конечно, впечатление она производит тяжелое... Ну да и сюжет такой. Радуюсь, что вы приобрели её, и чувствую к вам искреннее уважение и благодарность. Пора и нам, русским художникам, оглянуться на себя; пора поверить, что и мы люди и мы можем разговаривать с природой Божьей, и совершенствовать и развивать себя! Долой шкуру обезьяны и с Богом в путь-дорогу...»<sup>27</sup>.

Наконец, М.М. Антокольский прямо назвал «Утро стрелецкой казни» Сурикова «первой русской исторической картиной», верно определив её роль в развитии исторической живописи. «Может быть, она шероховата, может быть, недокончена, – писал он, – но в ней зато столько преимуществ, которые во сто раз выкупают все недостатки»<sup>28</sup>.

Интерес к картине Сурикова появился ещё до того, как она была выставлена. Авторы большинства статей, высоко оценивая «Стрельцов», вместе с тем высказывали, как правило, критические замечания о колорите и компоновке фигур. Надо признать, что новаторского значения рисунка и композиции у Сурикова не поняли даже наиболее доброжелательные критики его картин, и с тех пор повелось при всяких похвалах Сурикову обязательно добавлять несколько безапелляционных суждений о «недостатках» его рисунка, о тесной компоновке, слабой воздушной

<sup>24</sup> И.Е. Репин и П.М. Третьяков. Переписка. М.-Л., 1946. С. 47. Письмо Третьякова Репину от 26 февраля 1881 г.

<sup>25</sup> И.Е. Репин и П.М. Третьяков. Переписка. С. 47. Письмо Репина Третьякову от 27 февраля 1881 г.

<sup>26</sup> Суриков В.И. Письма. С. 154. Письмо Репина Сурикову от 3 марта 1881 г.

<sup>27</sup> Цит. по: Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. С. 301.

<sup>28</sup> Антокольский М.М. Его жизнь, Творения, письма и статьи / под ред. Стасова В.В. СПб., 1905. С. 414.

**Члены Товарищества  
передвижных  
художественных выставок  
1886 г.**

*Сидят (слева направо):*  
С.Н. Аммосов, А.А. Киселёв,  
Н.В. Неврев, В.Е. Маковский,  
А.Д. Литовченко,  
И.М. Прянишников,  
К.В. Лемох, И.Н. Крамской,  
И.Е. Репин,  
Иванов (служащий правления  
Товарищества),  
Н.Е. Маковский.

*Стоят (слева направо):*  
Г.Г. Мясоедов, К.А. Савицкий,  
В.Д. Поленов, Е.Е. Волков,  
В.И. Суриков, И.И. Шишкин,  
Н.А. Ярошенко, П.А. Брюллов,  
А.К. Беггров



перспективе и т. д. Однако все они «критиковали его с точки зрения установившихся композиционных шаблонов и были далеки от понимания того своеобразного композиционного решения, какое нашёл здесь Суриков»<sup>29</sup>.

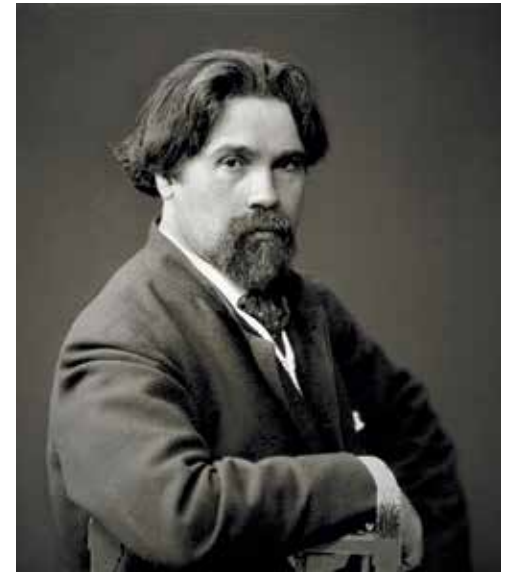
Здесь надо напомнить, что 9-я передвижная выставка открылась 1 марта 1881 года – в день, когда народовольцы, бросив бомбу на Екатерининском канале, убили Александра II, и нашлись «горе-монархисты», которым не понравилось жестокое, зверское выражение на лице Петра и сочувственное отношение к стрельцам. Так, с яростными нападка на суриковских «Стрельцов», увы, выступила и монархическая газета Ивана Аксакова «Русь». В.В. Стасов также не сразу понял значение Сурикова в русской исторической живописи. Он увидел в Сурикове гениального исторического живописца гораздо позже – после появления «Боярыни Морозовой», восхитившей Стасова, что повлияло и на его оценку двух предшествующих картин художника. И.Н. Крамской не понял значения «Казни стрельцов». После того как «Стрельцы» были выставлены, Крамскому сразу стал очевиден самобытный талант Сурикова, оценка же самой картины «Утро стрелецкой казни» была дана им позже, в письме к Стасову, и не очень лестная. Увы, даже такой тонкий и проницательный ценитель, как Крамской, не видел и не понимал того принципиально нового, что внёс своими картинами Суриков в развитие русской (и не только русской) исторической живописи.

Творчество Сурикова относится к высшим достижениям искусства передвижников, поэтому недооценку «Утра стрелецкой казни» идеологами передвижников – Стасовым и Крамским – следует объяснить их взглядами на историческую живопись и той страстной борьбой, которую они вели против Академии художеств, насаждавшей под видом «высокого искусства» мёртвую, казённую, фальшивую «историческую» живопись, и, быть может, переусердствовали в своём стремлении к осовремениванию жизни. Крамской не мог понять, что благодаря проникновению в современную ему жизнь именно Суриков, в отличие от большинства передвижников, смог так глубоко и точно почувствовать противоречия другой переломной эпохи в истории России – реформ Петра I, взглянуть на историческое прошлое глазами русского национального мыслителя и воссоздать это прошлое с такой глубиной и правдой, какой до Сурикова не знала историческая живопись. Эту органическую связь картины Сурикова с современной ему действительностью Стасов и Крамской могли бы почувствовать, если бы в своих взглядах были избавлены от массовой эпидемии того времени – обличительства ненавистного им самодержавия.

Надо признать, что и в душе самого Сурикова происходил глубокий процесс переоценки ценностей основ русской жизни. Ещё во время учения в Петербурге старые сибирские впечатления детства и юности не забылись окончательно. Они только временно отодвинулись вглубь психики художника и как бы поблекли, заслонённые ворохом новых впечатлений от столичной жизни и Академии художеств. Как знать, может быть, заграничная командировка и работа над библейскими классическими произведениями окончательно заслонили бы в памяти Сурикова весь ценнейший пласт воспоминаний, наблюдений и впечатлений его сибирской юности. Но именно благодаря его переезду в Москву тот юношеский эмоциональный запас впечатлений детства, который уже начал было тускнеть и забываться в условиях петербургской жизни, вспыхнул вдруг с новой неожиданной силой и яркостью. «Я как в Москву приехал – прямо спасён был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись»<sup>30</sup>.

Действительно, в Москве Суриков на каждом шагу ощущал следы старой, допетровской Руси. Москва для Сурикова – это средоточие русской жизни, недаром, сообщая Никольскому о своем отказе ехать стипендиатом за границу, Суриков писал: «И отлично сделал. Приехавши в Москву, попал в центр русской народной жизни, – я сразу стал на свой путь»<sup>31</sup>. Теперь, переехав из Петербурга в Москву, Суриков мог подолгу всматриваться в седую древность Москвы и видеть следы её ожившей старины. Сооружения древнерусской архитектуры, ставшие музейными памятниками минувших столетий, следами традиционных русских нравов и бытового уклада, открылись вдруг для Сурикова, сохранившего в своей памяти яркий пласт сибирских впечатлений в их живой жизни, которую он привык ощущать в годы детства и юношества в условиях древнего сибирского быта.

«Началось здесь, в Москве, со мною что-то странное. Прежде всего почувствовал я себя здесь гораздо уютнее, чем в Петербурге. Было в Москве что-то гораздо больше напоминающее мне Красноярск, особенно зимою. Идешь, бывало, в сумерках по улице, свернёшь в переулок, и вдруг что-то совсем знакомое,



В.И. Суриков  
Фото. Конец XIX в.

<sup>29</sup> Гольдштейн С.Н. Произведения Сурикова в оценке современной ему критики // В.И. Суриков. К столетию со дня рождения. М., 1948. С. 144.

<sup>30</sup> Цит. по: Волошин М. Суриков. С. 55.

<sup>31</sup> Суриков В.И. Письма. С. 139. Письмо Сурикова Никольскому от 28 декабря 1909 г.



**Колокольня Ивана Великого и купола Успенского собора**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
15×24. 1876 г.  
Государственная Третьяковская галерея



\* Здравствуйте, милые и дорогие мои мама и Саша!  
Я всё ещё живу в Москве и работаю в храме Спасителя. Работа моя идёт успешно. Думаю в этом месяце кончить. Жизнь моя в Москве очень разнообразная – днём работаю или иногда хожу в картинные галереи. Видел картину Иванова «Явление Христа народу», о которой, я думаю, ты немного слышал. На днях ходил на Ивана Великого, всю Москву видно, уж идёшь, идёшь на высоту, насилу выйдешь на площадку, далее которой не поднимаются. Тут показывают колокола в 200 пудов и даже в 300 пудов, 400 пудов и до 1500 пудов, а в 8 000 пудов звонят только в 1-й день пасхи – такой гул, что упаси бог. Я думаю, в Красноярске услышат! Подле колокольни Ивана Великого на земле стоит колокол в 12 000 пудов. Он упал лет 100 назад с колокольни и ушёл в землю по самые уши, и выломился бок. Вот вид колокола и рядом человек и Царь-пушка.  
Потом ходил в Архангельский собор, где цари покоятся до Петра Великого. Тут и Дмитрий Иванович Донской, и Калита, Семён Гордый, Алексей Михайлович, Михаил Фёдорович; Иван Васильевич Грозный лежит отдельно в приделе, похожем на алтарь. Рядом с его гробницей лежат сыновья его. Один убитый Грозным же, потом в серебряной раке лежит Дмитрий Углицкий, сын Грозного, убитый по повелению Бориса Годунова. Показывается рубашка, в которой его убили, и на ней и носовом платке его видны ещё следы крови в виде тёмных пятнышек. Прикладываются к его лобку, который открыт, – кость лба его уже потемнела.

ПИСЬМО СУРИКОВА  
МОСКВА. 10 ОКТЯБРЯ 1877 Г.

**Портрет П.Ф. Суриковой** (матери художника)  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1894 г.

такое же, как и там, в Сибири. И как забытые сны, стали всё больше и больше вставать в памяти картины того, что видел и в детстве, а затем и в юности, стали припоминаясь типы, костюмы, и потянуло ко всему этому, как к чему-то родному и несказанно дорогому.

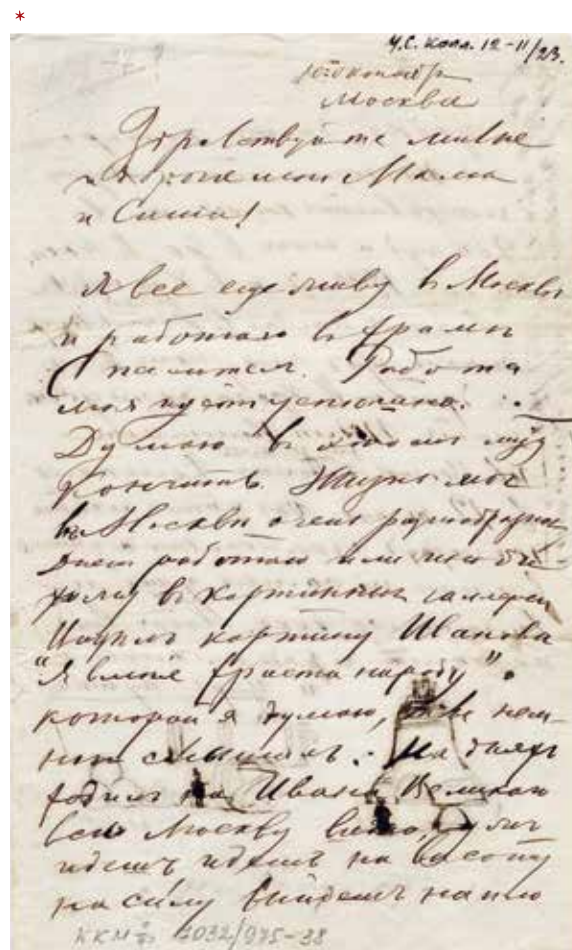
Но всего больше захватил меня Кремль с его стенами и башнями. Сам не знаю почему, но почувствовал я в них что-то удивительно мне близкое, точно давно и хорошо знакомое. Как только начинало темнеть, бросал работу в соборе и уходил обедать, а затем с наступлением сумерек отправлялся бродить по Москве и всё больше к кремлёвским стенам. Эти стены сделались любимым местом моих прогулок, и именно в сумерки. Спускавшаяся на землю темнота начинала скрадывать все очертания, всё принимало какой-то новый незнакомый вид, и со мною стали твориться странные вещи. То вдруг покажется, что это не кусты растут у стены, а стоят какие-то люди в старинном русском одеянии, или почувдится, что вот-вот из-за башни выйдут женщины в парчовых душегрейках и с киками на головах. Да так это ясно, что даже остановишься и ждешь: а вдруг и в самом деле выйдут. И скоро я подметил, что населяю окрестности этих стен знакомыми мне типами и костюмами, теми, которые я столько раз видел на родине, дома. Доставляли мне эти вечерние прогулки огромное наслаждение, и я всё больше и больше пристрастился к ним.

И вот однажды иду я по Красной площади, кругом ни души. Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилось. Почувствовал, что если напишу то, что мне представилось, то выйдет потрясающая картина. Поспешил домой и до глубокой ночи всё делал наброски, то общей композиции, то отдельных групп. Надо, впрочем, сказать, что мысль написать картину стрелецкой казни была у меня и раньше. Я думал об этом еще в Красноярске. Никогда только не рисовалась мне эта картина в такой композиции, так ярко и так жутко»<sup>32</sup>.

И действительно, уже в самом первом эскизе Суриков наметил все основные фигуры стрельцов и их экспозиционное расположение. Все имеющиеся этюды к «Утру стрелецкой казни» созданы с натурщиков, уже поставленных в точно найденные позы и написанных в таких ракурсах, какие продиктованы будущим местоположением каждого данного персонажа в картине. А это возможно, только если действительно у Сурикова вдруг проявилась вся картина целиком, как результат творческого озарения от многолетнего обдумывания этой темы.

Работа над «Утром стрелецкой казни» сопровождалась напряжением всех душевных сил художника; впечатления от виденных казней ожили и слились с возникавшими образами стрельцов, заполняя мысли и чувства Сурикова. Он вспоминал: «И долго потом после дневной работы над картиной мне снились казнённые стрельцы. Они шли ко мне с зажжёнными свечами и кланялись, и во сне пахло кровью»<sup>33</sup>.

Во время работы над «Стрельцами» Суриков жил на Зубовском бульваре в маленькой квартире. Впоследствии критик Н. Александров сообщал: «Суриков писал эту колоссальную картину в маленькой комнате с низкими окнами, картина стояла чуть не диагонально поперёк комнаты, и когда он писал одну часть картины, то не видел другой, а чтобы видеть картину в целом, он должен был



<sup>32</sup> Цит. по: Глаголь С. В.И. Суриков. С. 69.

<sup>33</sup> Цит. по: Тепин Я. В.И. Суриков. К десятилетию со дня смерти. 19 марта 1916 года // Красная нива. 1926. № 14. С. 12.



смотреть на неё искося из другой тёмной комнаты»<sup>34</sup>. Эту скромную квартиру молодого неизвестного художника посещали Л. Толстой, И. Репин\*, увлечённые в то время Петровской эпохой. Разумеется, юный Суриков поначалу попал под обаяние этих известных людей. Но для углублённого изучения русской старины гораздо важнее для Сурикова были отношения с И.Е. Забелиным и его книгой «Домашний быт русских царей»\*\*.

\*\* Суриков над некоторыми этюдами к «Стрельцам» работал в Оружейной палате, наиболее авторитетным сотрудником которой был И.Е. Забелин. Изучение более поздних замыслов Сурикова – картины «Посещение царевны женского монастыря» и эскизов к картине «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» – показывает, что знакомство Сурикова с трудами Забелина не ограничивалось только страницами, относящимися к боярыне Морозовой.

ЗАБЫТАЯ КАРТИНА В.И. СУРИКОВА  
// КЕМЕНОВ В.С.  
СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ.  
М., 1956. С. 425–458

Личные связи Сурикова с Забелиным позволяют предположить, что художник мог слышать от самого Забелина изложение некоторых его взглядов, когда он восстаёт против узкоофициального понимания истории. В программной статье «Размышления о современных задачах русской истории и древностей» Забелин указывает, что, помимо правительственных документов, остаётся много самых разнообразных памятников, «на которые история еще пока глядит с высоты своего государственного воззрения», тогда как в них много ценного<sup>35</sup>. Не менее богатый исторический материал – это народный эпос.

Особенный интерес для художников исторического жанра представляли суждения Забелина об истоках национального русского стиля: «Кому незнакомо то живое впечатление, какое испытываешь при первом взгляде на какой-либо предмет отжившего быта?» Эти

предметы «скорее переносят вашу мысль в среду старой действительности, чем все книжные сказания и писания»<sup>36</sup>.

При этом Забелин не довольствовался задачами точного описания предметов старины, а говорил, что в изучении, например, памятников зодчества важно выяснить «развитие творческих художественных сил народа, развитие эстетической стихии его духа, а вместе с тем и людские, частные понятия данного времени о художественной красоте и изяществе, понятия великолепия, роскоши или вообще удивления, говоря древним словом... Необходимо раскрыть, в чём находит человек красоту, отчего приходил он в эстетический восторг, что радовало и удивляло его глаз, какие линии и очертания были, так сказать, родовыми, основными в его художественных представлениях и вкусах. В таком исследовании мы неизбежно раскроем и русский стиль, и русский вкус в его типических чертах»<sup>37</sup>. Простые вещи, писал Забелин, «например домашняя посуда, какой-нибудь глиняный кувшин или поваренный горшок, так же, как и вся окружающая обстановка человека, как бы она мелка ни была, отражают в себе его эстетические потребности и есть создание его творческих художественных и умственных сил, запечатлеваемых каждой линией, каждой формой и фигурой какой-либо утвари»<sup>38</sup>.

Взгляды Забелина, обрушившегося на «отечественных невежд», «полуфранцузов», отрицавших русскую самобытность «ввиду всеобщего убеждения, что русский народ всегда находился под тем или другим влиянием и никогда ничего самобытного не производил»<sup>39</sup>, были близки Сурикову. Разделял Суриков также и восхищение Забелина красотой Василия Блаженного, видя в нём образец совершенно оригинального стиля и подлинно национальных форм зодчества допетровского периода. Сохранилось письмо художника к Забелину: «Многоуважаемый Иван Егорович! Я бы очень желал, чтобы мой этюд “Василия Блаженного” был принят Вами в дар мой Историческому музею. Искренне уважающий Вас В. Суриков»<sup>40</sup>.

В изображении башен и стен Кремля Суриков значительно отошёл от природы, какой она была в 80-х годах XIX века. Суриков не просто следует натуре, а творчески её перерабатывает: он восстанавливает прежний вид Кремля XVII века в стремлении создать контраст суровой простоты кремлёвских стен и башен – причудливому, затейливому, живописному и архитектурному своеобразию Василия Блаженного. И хотя среди 18 башен Кремля ни одна не повторяет другую, Суриков ту же Сенатскую башню, изображённую в глубине картины, в точности повторил ещё



\* Репина Суриков встречал и ранее – в Академии художеств, но, как пишет Репин, знакомство их состоялось только в 1877 году в Москве. «Уже после своего академического пенсионерства я, поселившись в Москве, бывал в храме Христа Спасителя, где и Суриков писал на стенах большие образа-картины. Здесь с первых же слов мы почувствовали себя родственниками – кстати, и жили недалеко друг от друга, в Хамовниках. Я упросил Сурикова позировать мне для портрета, он согласился, и мы стали видеться очень часто. Работы в храме он уже кончил, и сейчас же на Зубовском бульваре, в небольшой комнате (самой большой в его квартире) он начал “Казнь стрельцов”. Тогда ещё не было прятков друг от друга со своими работами: они стояли на мольберте всегда открытыми, и авторы очень любили выслушивать замечания товарищей».

РЕПИН И.Е. В.И. СУРИКОВ // БИРЖЕВЫЕ ВЕДОМОСТИ. 1916. 11 МАРТА

Разумеется, не всем советам Репина следовал Суриков. Он рассказывал: «Помню, “Стрельцов” я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин, посмотрел и говорит: “Что же это у вас ни одного казнённого нет? Вы бы вот здесь хоть на виселице, на правом плане, повесили бы” (в “Царевне Софье” за окном написан повешенный стрелец, но там он еле виден: художник лишь дал толчок воображению зрителей).

Как он уехал, мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя, а хотелось знать, что получилось бы. Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла, – как увидела, так без чувств и грохнулась. Ещё в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал: “Что вы, картину всю испортить хотите?” – “Да чтобы я, говорю, так свою душу продал!.. Да разве так можно?”».

ВОЛОШИН М.  
СУРИКОВ. С. 56–57

Утро стрелецкой казни. Эскиз

В.И. Суриков  
Бумага, графический карандаш. 1878 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>34</sup> Александров Н. (Сторонний зритель). В.И. Суриков // Художественный журнал. 1881. № 4. С. 227.

<sup>35</sup> См.: Забелин И.Е. Опыт изучения русских древностей и истории. Ч. II. М., 1873. С. 24.

<sup>36</sup> Там же. С. 63.

<sup>37</sup> Там же. С. 67.

<sup>38</sup> Там же. С. 68.

<sup>39</sup> Забелин И.Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. С. 219.

<sup>40</sup> Письмо Сурикова Забелину от 13.06.1889. Внизу слова: «С приложением этюда». Архив Государственного исторического музея. Фонд Забелина. № 440. Ед. хр. 91. Местонахождение этюда неизвестно.

Кремлёвская стена. Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1879 г.



раз на переднем плане справа, дав её стенам лишь больший наклон, что придало ей ещё более неприступный крепостной вид. Повторяя дважды одну и ту же башню, Суриков тем самым усилил монолитный характер кремлёвской архитектуры и сильнее подчеркнул её контраст с Василием Блаженным, у которого каждый купол и барабан резко отличаются от остальных. Очевидно, что ради этого же контраста с пёстрой раскраской Василия Блаженного Суриков изменяет цвет кремлёвской стены, делая её светло-серой.

Воссоздавая историческую обстановку стрелецких казней, происходивших в конце XVII века, Суриков пользуется различными приёмами. Он реконструирует архитектурные памятники древности, восстанавливая их прежний облик с помощью старинных гравюр, чертежей и исторических описаний или, напротив, в интересах образной выразительности сохраняет их современный вид почти без всяких изменений, а порой решительно перерабатывает, оперируя, однако, их же элементами. В изображении Лобного места, например, он ограничился тем, что приподнял и увеличил его, но, в общем, тщательно скопировал его формы в том виде, в каком они сохранились в годы писания картины. Всё подчинено главной цели: созданию такой образной убедительности, которая помогла бы воображению современного зрителя перенестись в ту эпоху, когда происходило изображённое в картине событие.

Так начинался новый период развития русской исторической живописи: появился художник, рукою которого водил не только ум, но и сердце. Ему необходима была не только смелость, но и творческая дерзость, чтобы пойти вразрез с господствующей художественной стилистикой второй половины XIX века, с её ярко выраженной критической направленностью. Картина Сурикова не содержала безоговорочного суждения, роль обличителя явно не привлекала художника, который стремился быть не судьёй истории, а её поэтом.

При всей важности для творчества Сурикова того запаса ярких впечатлений, которые дала ему Сибирь, нельзя весь путь создания картины сводить к одним лишь сибирским воспоминаниям художника. В раскрытии каждого образа картины Суриков выступает как глубокий психолог-историк. У его персонажей в их поведении, в чертах лиц, выражении, взгляде и так далее ярко передан их внутренний духовный мир, выражен строй мыслей, чувств и переживаний людей далёкого прошлого в исторической конкретности и неповторимом своеобразии. Во время работы над картиной автор «Утра стрелецкой казни» должен был изучить огромный фактический материал, пересмотреть старинные гравюры, сделать зарисовки со старых костюмов, оружия, прочесть множество книг и т. д. «Для того чтобы изобразить давно прошедшее событие с такой ясностью, нужно было перечитать и пересмотреть целые библиотеки» – это слова А.Н. Бенуа<sup>41</sup>.

Анализ картины «Утро стрелецкой казни» показывает, как у Сурикова происходит переоценка ценностей, в результате чего Пётр I из истории-

<sup>41</sup> Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 218.



Экспозиция галереи П.М. Третьякова  
Картина В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»  
1898 г.

ческого деятеля и реформатора превращается в сумасбродного в своей ненависти к исторической России деспота. Но Господь почему-то попустил совершиться его разрушительным действиям. Значит, в Его Промысле о России надо было направить весь наш гигантский корабль новым курсом. Почему? Этот вопрос волнует всех наших соотечественников более трёхсот лет, но ясности в нём пока нет. И, что ни говори, творение Петра I – наша Северная столица, несмотря на свой явный европейский стиль, неудачное расположение и массу недостатков, продолжает стоять незыблемой твердыней, восхищая всех своим великолепием.

Успех «Утра стрелецкой казни» вызвал у Сурикова новый прилив творческих сил, стимулировал к решению других, более сложных художественных задач. Деньги, полученные от П.М. Третьякова за «Утро стрелецкой казни», давали возможность, не отвлекаясь ничем посторонним, работать над воплощением нового замысла.

По окончании «Утра стрелецкой казни» у Сурикова в воображении жили два замысла: «Морозова» и «Меншиков». «“Боярыню Морозову”, – говорил Суриков, – я задумал ещё раньше “Меншикова” – сейчас после “Стрельцов”. Но потом, чтобы отдохнуть, “Меншикова” начал. Но первый эскиз “Морозовой” ещё в 1881 году сделал, а писать начал в восемьдесят четвертом, а выставил в восемьдесят седьмом»<sup>42</sup>.

По окончании «Стрельцов» мысль Сурикова, ещё захваченная трагическим столкновением сил петровского царствования, развивается одновременно в двух направлениях – вглубь истории и в события послепетровской эпохи, которые стали её следствием. Обращение к теме раскола было вполне закономерным в начале 1880-х годов, когда эта тема приобрела заметную актуальность в общественной жизни России, но Суриков отложил на некоторое время эскиз «Морозовой» и стал работать над «Меншиковым». Конечно, не для того, «чтобы отдохнуть» или «размять пальцы», как пишут биографы художника. По мнению В.С. Кеменова, тут были иные причины: картиной «Утро стрелецкой казни» Суриков высказал то, что жило в его воображении о противниках Петра. Могучие люди Древней Руси, выражающие особенности национального русского характера и страстно убеждённые в своей правоте, были представлены в картине в образах стрельцов. Выступающие против них солдаты-преображенцы, послушно несущие свою службу, в общей системе образов верно, человечно трактованные художником, даны как суровые, проникнутые чувством воинского долга исполнители воли Петра (фигура Меншикова, повёрнутая спиной, также выражает лишь готовность выполнять его указание). Во всей картине только один царь Пётр дан как олицетворение воли; ни у кого, даже в группе вельмож – приближённых Петра, мы не видим такой же идейной убеждённости в борьбе со стариной, какая чувствуется во всём облике и взгляде Петра. Но Суриков отлично понимал, что Пётр один никогда не смог бы произвести такой крутой ломки многовековых устоев, если бы он не опирался в проведении своих целей на убеждённых приверженцев своих идей и в среде служилого дворянства, и даже в выходцах из народа. Не только в группе Софьи, но и среди сторонников Петра сформировались люди с сильной волей, которые столь же искренне и горячо стояли за его идею: ломку древнерусских обычаев и насаждение в России новых, европейских форм жизни, как стрельцы стояли за сохранение старины. В картине «Утро стрелецкой казни» эти яркие характеры людей петровского лагеря были обозначены, но не раскрыты.

Между тем работа художника над историческими материалами так насытила его творческое воображение фактами и представлениями о людях, осуществлявших петровскую реформу, в которых ничуть не в меньшей степени проявились типические черты русского национального характера, что у Сурикова, вероятно, возникло желание воплотить такие представления в художественном образе, дать типическое обобщение черт характера убеждённых приверженцев дела Петра I. Несомненно, что для этой цели самым подходящим лицом был Меншиков.



Казачий урядник

Ефим Михайлович Кобяков

В.И. Суриков

Холст, масло. 34,8×28,5. 1891 г.

Государственная Третьяковская галерея

<sup>42</sup> Волошин М. Суриков. С. 58.



Александр Данилович Меншиков, светлейший князь Римской империи, светлейший князь Российской империи, герцог Ижорский и т. д. и т. п., был сыном простого придворного конюха, который затем, попав в потешный полк, дослужился до звания капрала<sup>1</sup>. Сведения о происхождении Меншикова из шляхетской литовской фамилии очень туманны, сомнительны и не подкрепляются никакими фактическими данными. Историки сошлись во мнении, что Меншиков происходит из простолюдинов. Не установлена также точная дата его рождения. Бантыш-Каменский, ссылаясь на записки Берхгольца, приводит дату рождения 6 ноября 1673 года<sup>2</sup>. Есипов, ссылаясь на Бергмана, дает дату 5 ноября 1675 года<sup>3</sup>. Алексашка вначале был разносчиком пирогов, потом за балагурство и весёлый нрав его взяли в услужение к Лефорту, откуда вскоре он переходит в камердинеры к Петру и обнаруживает такую понятливость, расторопность, любознательность, так быстро схватывает на лету и так умно исполняет любое желание Петра, что становится царским любимцем, неразлучным с Петром во всех его делах, вначале в юношеских забавах, а затем в жарких сражениях, в кипучей разносторонней государственной деятельности. Наделённый живым практическим умом, Меншиков быстро осваивал суть всякого нового начинания, ко всему умел примениться и не щадил ни себя, ни других для дела Петра.



Князь А. Д. Меншиков на коне  
П. Пикарт  
Офорт, пунктир. 51,5×67. 1707 г.

Начал Пётр создавать потешные полки, проводить учебные сражения: первый помощник его – Меншиков. Отправился Пётр в заграничное путешествие – при посещении фабрик, кунсткамер, манёвров и так далее рядом с Петром жадно ко всему присматривается и Меншиков. Учится Пётр на корабельных верфях в Голландии – вместе с ним проходит школу и получает аттестат на звание плотника Меншиков. Возвращается Пётр в Россию из заграничной поездки и собственноручно обрезает боярам бороды – Меншиков помогает ему и в этом и приводит остриженных на показ царю в Успенский собор. Вводятся короткие кафтаны взамен прежних ферязей и опашней – и дворец Меншикова превращается на время в швейную мастерскую по изготовлению французских и итальянских кафтанов для прислуги и приближённых.

Начинаются казни стрельцов. Пётр заставляет своих вельмож исполнять роль палачей. Иностранцы наотрез отказываются, бояре с трудом и страхом повинуются, один Меншиков без колебаний выполняет волю Петра. То же и в военных делах. В Азовском походе Меншиков живет в одной палатке с Петром. Под Нарвой, Нотебургом он проявляет храбрость и военный талант в битвах со шведами, вместе с Петром на лодках захватывает два шведских судна; Пётр назначает Меншикова губернатором вновь отвоеванного края и возводимого Петербурга.

И здесь Меншиков полон энергии; он строит крепости Кронштадт и Кроншлотт, укрепляет Петербург, сооружает корабельную верфь и принимает в Петербурге первый купеческий корабль из Голландии. Сменив бездеятельного фельдмаршала Огильви, Меншиков заявляет, что русские не нуждаются более в наёмных иностранных полководцах, и, командуя русскими войсками под Калишем, в «регулярном» сражении разбивает тридцатитысячную армию считавшихся непобедимыми шведов. Разгадав движение Карла XII на Украину и измену Мазепы, Меншиков успел захватить гетманскую столицу, Батурин, лишив шведов крепости и припасов, и ввёл в осажденную шведскими войсками Полтаву подкрепление. В Полтавской битве вместе с Петром Меншиков руководил сражением как талантливый и смелый полководец (в бою под ним было убито три лошади) и, преследуя разбитого врага, взял в плен десятитысячную шведскую армию.

<sup>1</sup> См.: Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. III. Т. XIV. С. 1197.

<sup>2</sup> См.: Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. СПб., 1847. Ч. II. С. 378.

<sup>3</sup> См.: Есипов Г.В. Тяжелая память прошлого. СПб., 1885. С. 255.

# МЕНШИКОВ В ИСТОРИИ РОССИИ

Такой же верной опорой Петру был Меншиков и в европеизации России. В то время, когда Пётр со стороны родовой знати, князей и бояр встречал ропот и противодействие своим начинаниям, Меншиков во всём разделял стремления Петра, был противником старых обычаев, увлечённо внедрял западноевропейские формы жизни. Во время заграничного путешествия с Петром Меншиков выучился говорить по-голландски и по-немецки, присмотрелся к устройству мануфактур, к торговле.

И когда Пётр для ускоренного развития русской промышленности стал создавать торгово-промышленные «кумпанства», назначая компанейщиками торговых людей и дворян, – «буде волею не похотят, хотя в неволю»<sup>4</sup>, Меншикова не приходилось принуждать: он и здесь первый с охотой шёл навстречу желаниям Петра, умело пользуясь монопольными правами на вывоз товаров. Меншиков был действительно предан делу Петра; в Древней Руси для талантливого простоядина все пути были закрыты. В новой, переживающей крутую ломку России, где Пётр стремился создать деятелей, не связанных преданиями и предрассудками со стариной, Меншикову стало доступно поприще государственной деятельности.

Меншиков был правой рукой Петра, на этом мнении сходились и люди Петровской эпохи, и писатели середины XIX века, и современники Сурикова. Считалось естественным, что Меншиков получал подарки наравне с царём (например, посланник, привезший Петру пару шитого французского платья, другую подарил Меншикову<sup>5</sup>). Французский посланник Балюз писал к Людовику XIV: «Я осмелюсь повторить Вашему Величеству, что дружба царя к этому любимцу выше всякого выражения»<sup>6</sup>. Не перестают удивляться влиянию и власти Меншикова и посланники других дворов. Датский посланник Юст Юль пишет: «С его Величеством князь (то есть Меншиков. – В. Б.) обращался крайне вольно. Царь к нему чрезвычайно привязан. “Без меня, говорит он, князь может делать что ему угодно; я же без князя никогда ничего не сделаю и не приму никакого решения”»<sup>7</sup>. Но и Пётр, и сам Меншиков считают это в порядке вещей. Тот же Юст Юль вспоминает торжественную встречу, устроенную Петром Меншикову при возвращении его в Петербург: «Сам царь выехал к нему за три версты от города... Замечательно, что князь даже не слез с лошади, чтобы почтить своего государя встречей, и продолжал сидеть до тех пор, пока царь к нему не подошёл и не поцеловал его»<sup>8</sup>. Множество офицеров и других служащих также выехали встречать Меншикова. «Все целовали у него руку, ибо в то время он был полубогом, и вся Россия должна была на него молиться»<sup>9</sup>. В другом месте Юст Юль описывает такую сцену: «Меня крайне изумило, что Меншиков перед своим уходом поцеловал царицу и что молодые царевны (вероятно, вдова и дочь покойного царя Иоанна) устремились к нему первые, стараясь наперегонки поцеловать у него на прощание руку, которую он им и предоставил. Вот до чего возросло высокомерие этого человека!»<sup>10</sup>

Для окружающих могущество Меншикова было неотделимо от Петра. Французский посол Балюз писал о Меншикове: «Его голос – голос царя»<sup>11</sup>. А Феофан Прокопович приветствовал Меншикова словами: «...мы в Александре видим Петра!»<sup>12</sup>

Раскрывшиеся в последние годы петровского царствования крупные злоупотребления Меншикова, его корыстолюбие, взятки и хищения, продолжавшиеся несмотря на строгие предупреждения Петра, заметно уменьшили доверие и расположение царя к своему любимцу. Злоупотребления за Меншиковым открылись в связи с делом вице-губернатора Курбатова, и он вместе с Апраксиным и Брюсом попал под следствие, тянувшееся несколько лет. Меншиков поспешил пожертвовать большие запасы продуктов русской армии, терпевшей недостаток провианта в Финляндии; подоспевшее вскоре дело царевича Алексея и вовсе прекратило следствие. Затем были раскрыты злоупотребления, в которых были замешаны важнейшие государственные люди, и в том числе Меншиков (назначенный до этого Петром членом Верховного суда по борьбе с такими злоупотреблениями). На этот раз Меншиков отделался уплатой большого штрафа в 100 тысяч червонцев.

И всё-таки Пётр, особенно строгий к таким поступкам, и отдавая под следствие Меншикова, не мог без него обойтись. Как пишет автор монографии о Меншикове: «Задумываясь о том, какая участь ждёт его начинания после его смерти, ввиду неспособности и приверженности к старине царевича Алексея, Пётр, естественно, должен был прийти к мысли о необходимости щадить человека, обладавшего такой огромной опытностью, в такой степени усвоившего его идеи, как Меншиков»<sup>13</sup>. Поэтому, хотя Меншиков в последнее время подвергся царской немилости, Пётр перед смертью примирился с ним и допустил старого друга к своей постели.

<sup>4</sup> Чит. по: Заозерская З.И. Мануфактура при Петре I. М.-Л., 1947. С. 53–54.

<sup>5</sup> См.: Обзорение современных известий о замечательных лицах в царствование Петра I и Екатерины I, извлеченных тайным советником А.И. Тургеневым // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1844. Ч. XI. С. 103.

<sup>6</sup> Там же. С. 104.

<sup>7</sup> Записки Юста Юля. Июнь 1710 г. // Русский архив. 1892. Кн. 2. Июль. С. 512.

<sup>8</sup> Там же. С. 510.

<sup>9</sup> Там же. С. 512.

<sup>10</sup> Обзорение современных известий о замечательных лицах в царствование Петра I и Екатерины I, извлеченных тайным советником А.И. Тургеневым. Ч. XI. С. 104.

<sup>11</sup> Шубинский С.Н. Исторические очерки и рассказы. СПб., 1869. С. 44.

<sup>12</sup> Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 418.

<sup>13</sup> Порозовская Б.Д. А.Д. Меншиков, его жизнь и государственная деятельность. СПб., 1895. С. 49.

# ЗАРОЖДЕНИЕ ЗАМЫСЛА КАРТИНЫ



**Голова Меншикова в профиль.** Этуд  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
24×34. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Мысли о Меншикове давно занимали Сурикова и жили в его воображении неразрывно с мыслями о Петре Великом. В раннем рисунке 1872 года Суриков изобразил Петра в доме Меншикова за обедом с голландскими матросами; в только что законченной картине Меншиков был показан как правая рука Петра в расправе со стрельцами; фигура Меншикова неизбежно возникала в памяти при мыслях о России после смерти Петра, где Меншиков вначале был полновластным правителем, а затем был свергнут и сослан. Достаточно было представиться «случаю», который бывает всегда в подобных обстоятельствах, чтобы произошло преобразование накопленных за долгое время впечатлений и размышлений в конкретное образное видение, то есть зарождение замысла картины.

Как известно, именно так, «случайно», Суриков увидел свою семью, сидевшую в грустном томлении в полутёмной холодной избе в ненастный день, и у него, по его словам, «вдруг точно молния блеснула в голове: “Меншиков! Меншиков в Берёзове”. Он сразу представился мне живым во всех деталях»<sup>1</sup>.

Потребность воплотить на холсте образ ближайшего соратника Петра, яркий и сильный национальный русский характер, но уже принадлежащий новой, созданной суровой школой петровских преобразований России, и была, по-видимому, одной из причин того, что Суриков временно оставил тему «Морозовой» и принялся за «Меншикова».

При несомненной внутренней связи и преемственности картин «Утро стрельцовой казни» и «Меншиков в Берёзове», всё здесь представляло для Сурикова совершенно новую задачу: эпоха, сюжет, характеры, психологическая трактовка, колорит – всё нужно было находить заново и иное, чем для «Стрельцов». Главной задачей было создание образа самого Меншикова и выражение в нём «духа эпохи», но уже иной, новой эпохи по сравнению с той эпохой Древней Руси, которая была воплощена в образах стрельцов. Не в меньшей степени это относится и к трактовке образов детей Меншикова, которые родились и воспитались уже в условиях европеизированной России.

Наряду с необходимостью исторически конкретной характеристики образов, передачи в картине особой атмосферы России XVIII века не менее важной задачей была углублённая психологическая разработка женских характеров, к которой Суриков был не вполне подготовлен предшествующим полотном.

В «Утре стрельцовой казни» был создан ряд образов потрясающей силы: это прежде всего образы самих стрельцов. По жизненной правде, историческому духу и психологической выразительности они безупречны, чего нельзя сказать о женских персонажах картины, в особенности о трактовке их лиц, созданных несколько грубоватыми живописно-пластическими средствами (например, вопящая стрельчиха). А в картине «Меншиков в Берёзове» женские образы имеют исключительно большое значение и потребовали от художника умения выразить не только характер в целом, но и еле уловимые оттенки психологического состояния образа.

В «Стрельцах» Суриков пользуется приёмом контрастов и создаёт совершенно разные типы и характеры. Эти контрасты усиливают образную



**Лампада.** Этуд  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 24×16. 1881–1882 гг.  
Государственный Русский музей

<sup>1</sup> Тепин Я. Суриков. С. 33.

выразительность картины и помогают художнику показать многоликую народную толпу. Контрасты в «Стрельцах» вытекают из заранее данной качественной определённости каждого персонажа и как бы заранее обуславливают его поведение.

В «Меншикове» выступает иная психологическая задача, требующая от художника подчас более тонкой композиционной разработки рисунка: показать контрасты характеров и поведения лиц одной и той же семьи, которых постигла одинаковая участь.

В отличие от многофигурной композиции «Утра стрелецкой казни» художник концентрирует здесь всё своё внимание на четырёх действующих лицах и на интимном, внутреннем мире каждого из них, причем они даны «в размер» и вся сцена сильно приближена к зрителю, что ещё более фиксирует его внимание на чувствах и мыслях каждого персонажа небольшой группы лиц, сидящих в тесной избе.

Суриков добивается в картине «Меншиков в Берёзове» исключительно тонкой индивидуализации каждого образа в отдельности; раскрывая оттенки личностного своеобразия каждого из Меншиковых, он достигает такой степени постижения чувств и мыслей именно данного лица, что по каждому из этих образов зритель может прочесть весь его внутренний склад.

Помимо этого, уже первый эскиз «Морозовой» 1881 года показывает, что по замыслу Сурикова это должна была быть картина с массой народа, толпящегося на площади, на фоне зимнего пейзажа Москвы. Создание такой монументальной картины требовало не только больших усилий, но и некоторой самоподготовки, которую легче было осуществить в процессе работы над композицией с небольшим количеством фигур. Успех «Стрельцов» окрылил Сурикова, но не помешал ему отнестись критически к созданной картине. Работа над «Меншиковым», где персонажи находятся в полутёмной избе с заледенелым оконцем, снова ставит перед Суриковым проблему взаимозависимости освещения и колорита, но теперь Суриков, добиваясь впечатления мерцания лампы, стремится избежать зачернённости красок, стараясь передать сумеречность цветовыми отношениями, без грязноватости общего тона. Суриков превосходно справился с этой задачей в «Меншикове». Картина «Меншиков в Берёзове» – блистательный успех в творчестве Сурикова и принадлежит к числу величайших шедевров мировой живописи.

В картине «Утро стрелецкой казни» Меншиков помогает Петру расправляться со стрельцами, а здесь сосланный опальный князь доживает свои дни в Сибири. Тридцать лет прошло между двумя моментами в жизни Меншикова, изображёнными на этих двух картинах Сурикова, но за это время как всё изменилось и в нравах при дворе. Как писал об этом в своей книге «О повреждении нравов в России» князь Щербатов, при Петре стали почитать не древность рода, «но чины, заслуги и выслуги». А так как «не всякому удастся прямые услуги учинить, то за недостатком заслуг стали стараться выслуживаться всякими образами, льстя и угождая государю и вельможам». Хотя Пётр I и боролся против лести, она была при нём, а после его смерти ещё более усилилась; «вельможи учинились не советниками, но дакальщиками государевыми и его любимцев»; возросла роскошь, расходы стали превышать доходы; корыстолюбие заменило прежнюю преданность Отечеству и государю; возникла не настоящая привязанность, «а привязанность рабов, наёмщиков», преследующих свои выгоды. Сравнивая XVIII век с Древней Русью, Щербатов пишет: «Грубость нравов уменьшилась, но оставленное ею место лестью и хамством наполнилось; отсюда – раболепие, лживость, лесть перед государем, которые и до сих пор в домах вельможных уместились»<sup>2</sup>.

Всё это способствовало интригам, заговорам, дворцовым переворотам, которыми изобилует XVIII век русской истории. А созданная Петром дворянская гвардия двух полков – Семёновского и Преображенского – и после его смерти распоряжалась императорским престолом<sup>3</sup>. Борьба за власть между различными дворцовыми группами возникала с такой легкостью ещё и потому, что Пётр изменил прежний порядок престолонаследия, установив, что император сам имеет право назначать себе преемника, но не успел воспользоваться этим правом и умер, никого не назначив. Единственным возможным наследником по мужской линии был внук Петра Великого – царевич Пётр, сын казнённого царевича Алексея, которого, однако, не хотели видеть на престоле «птенцы гнезда Петрова» – Меншиков и Толстой, боясь с его стороны мести. Были ещё дочери Петра Великого – Елизавета и Анна, а также дочери царя Ивана Алексеевича (Екатерина, Анна и Прасковья, о правах которых на престол вопрос в то время и не поднимался).



Мужской портрет. Этюд  
В.И. Суриков. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>2</sup> Щербатов М.М. О повреждении нравов в России. М., 1908. С. 26, 30, 315.

<sup>3</sup> См.: Очерки истории СССР. XVIII в. Первая четверть / под ред. Кафенгауза Б.Б., Павленко Н.П. М., 1954. С. 14.



еншиков и его группа опирались на дворянскую гвардию. Преображенский и Семёновский полки, вызванные к дворцу, где умирал Пётр, провозгласили императрицей жену Петра Великого – Екатерину. Активную роль при этом играл иностранный дипломат граф Бассевич, живший в России. Бассевич дал знак в окно гвардейским полкам, окружившим дворец, где собрались вельможи для решения вопроса о престолонаследии. Раздался барабанный бой, в зал вошла Екатерина, и после слов Феофана Прокоповича о том, что якобы Пётр Великий имел в виду, что она будет царствовать, Меншиков торжественно провозгласил: «Да здравствует императрица Екатерина». Екатерина показала у окна, полки повторили это восклицание, и в России появилась новая царица<sup>1</sup>. Гвардейские полки здесь впервые выступили в той роли, какую они затем неоднократно будут играть в дворцовых переворотах России XVIII века, как, впрочем, и на заре Римской империи такую же роль играла преторианская гвардия. Со времён Древнего Рима мир, слава Богу, не изменился!

Присягнув Екатерине, Меншиков и его группа фактически взяли власть в свои руки. С целью оттеснить оппозиционно настроенный к воцарению Екатерины Сенат был создан Верховный тайный совет под председательством императрицы, которому были переданы в подчинение важнейшие коллегии. В Верховный совет вошли Меншиков, Толстой, Апраксин, Головкин, герцог Голштинский, из иностранцев, служивших в России, – Остерман, а из старой знати – князь Д. Голицын. В итоге женщина, и к тому же нерусская, была посажена Меншиковым на российский престол, чем были нарушены все традиции русской истории, а в верховный орган власти Российской империи были включены два иноземца – герцог Голштинский и Остерман. Фактически при Екатерине I «к власти пришли представители не родовитой знати, а среднего и низшего “шляхетства”, прошедшего через школу Петра»<sup>2</sup>. Первую роль среди них играл Меншиков, власть которого ещё более возросла.

Но смерть Екатерины I, наступившая через полтора года после её воцарения, снова поставила вопрос о наследнике престола. Возможными кандидатами были: царевна Анна Петровна, жена голштинского герцога, старшая дочь Петра Великого, которую он незадолго перед смертью начал посвящать в некоторые вопросы управления страной, и внук Петра Великого, царевич Пётр Алексеевич, за которого стояла старая знать и большинство столичного дворянства. Рассчитывая на необходимость регентства при двенадцатилетнем царе, Меншиков решил посадить на трон Петра, стать при нем регентом и, породнившись с императором, упрочить своё могущество.

<sup>1</sup> См.: Записки о России при Петре Великом, извлечённые из бумаг графа Бассевича, который жил в России, состоя при особе Голштинского герцога Карла Фридриха, женившегося на дочери Петра Великого Анне Петровне. М., 1766 // Исторический архив. 1865. Март.

<sup>2</sup> История СССР. Т. I. С древнейших времен до конца XVIII века. С. 586.



*Проспект до верху по Неве отъ Адмиралтейства  
и Академіи Навигации до восточн.*

*Vue des bords de la Neva en remontant la riviere entre l'Amirauté  
et les batimens de l'Academie des Sciences.*



В сложной борьбе дворцовых групп за власть в послепетровской России участвовала не только старая аристократическая знать, служилое дворянство, прошедшее петровскую школу, и гвардейские полки; всё большее влияние на государственную жизнь России приобретали занимавшие различные государственные и военные посты иностранные сановники и офицеры, тесно связанные друг с другом, а также с иностранными послами и посланниками. Борьба против этого влияния для русских деятелей петровской школы из неродовитого дворянства была затруднена ещё и тем обстоятельством, что в XVIII веке были заключены браки, породнившие царскую фамилию с представителями иностранной знати, которые благодаря этому стали членами семьи правящей династии. Ещё при жизни Петра дочь Иоанна Алексеевича царевна Екатерина Иоанновна была выдана за герцога Мекленбургского, а другая дочь, царевна Анна Иоанновна, – за герцога Курляндского. Вскоре после смерти Петра его собственную дочь – царевну Анну Петровну выдали за герцога Голштинского. Переплетение родственных отношений с дипломатическими интересами иностранных держав и с личными выгодами влиятельных иностранцев, состоявших на русской государственной службе, было весьма сложным, а далеко идущие расчёты и вмешательство иностранцев простирались вплоть до вопросов престолонаследия. В этих условиях Меншиков, как наиболее крупный и опытный русский государственный деятель петровской школы, противостоял иностранцам (хотя и должен был с ними считаться, так как вынужден был вести борьбу против другого лагеря – родовитой знати, ненавидевшей его как «выскочку»).

При Екатерине I выдвигается также другой опасный соперник Меншикова. Хотя множество немцев в начале XVIII века отправлялось искать счастья в Россию, более всех преуспел выгнанный из Йены студент богословия, который впоследствии сделался русским государственным канцлером бароном Остерманом<sup>3</sup>.

Меншиков собирался женить сына своего Александра на принцессе Елисавете<sup>4</sup> или на любекской принцессе. К Александре Меншиковой ещё раньше сватался наследный принц Ангальт-Десаусский. Но затем планы Меншикова изменились. Стремясь упрочить своё положение, он решил объявить наследником императорского престола юного великого князя Петра Алексеевича и добился соответствующего завещания Екатерины I, содержащего условие, что будущий император обязан жениться на одной из дочерей Меншикова – Марии или Александре. Став тестем императора, который будет ему обязан своим престолом, Меншиков рассчитывал не только сохранить, но ещё больше увеличить свою власть.

План этот привёл в ужас дочерей Екатерины – Елизавету Петровну и Анну Петровну с её мужем герцогом Голштинским и вызвал возмущение всех сотоварищей Меншикова по «гнезду Петрову», которые в молодом Петре видели сына осуждённого ими царевича Алексея и намерение Меншикова рассматривали как измену принципам Петра Великого. Они даже попытались составить заговор с целью противодействовать браку молодого Петра с Меншиковой. Но по настоянию Меншикова все они: П.А. Толстой, Бутурлин, А. Нарышкин, Ушаков, Скорняков-Писарев, Девьер (зять Меншикова, ненавидевший его) – были осуждены, лишены чинов и деревень и сосланы; последние два ещё биты кнутом. Подписав слабеющей рукой этот приговор своим верным слугам, помогавшим возвести её на престол, и завещание о престолонаследии, Екатерина I вечером того же дня, 6 мая 1727 года, умерла.

На следующий день было объявлено завещание Екатерины. В этом завещании (текст был впоследствии по приказанию Анны Иоанновны сожжён, но канцлер Головкин сохранил копию<sup>5</sup>) было написано: «Хотя по материнской Нашей любви дочери Наши, герцогиня Голштинская Анна Петровна и Елизавета Петровна, могли бы быть преимущественно назначены Нашими преемницами, но, принимая во внимание, что лицу мужского пола удобнее переносить тягость управления столь обширным государством, Мы назначаем себе преемником Великого Князя Петра Алексеевича». Далее следуют статьи: о регентстве во время несовершеннолетия Петра из обеих царевен, герцога Голштинского и Тайного совета; о порядке наследия престола в случае смерти Петра. Статья 12-я явно обнаруживала истинного автора этого завещания: «За отличные услуги, оказанные покойному Супругу Нашему и Нам самим Князем Меншиковым, Мы не можем явить большего доказательства Нашей к нему милости, как возводя на Престол Российский одну из его дочерей и потому приказываем как Дочерям Нашим, так и главнейшим Нашим вельможам содействовать к обручению Великого князя с одной из дочерей князя Меншикова, и коль скоро достигнут они совершеннолетия, к сочетанию их браком».



Екатерина I

# ГВАРДЕЙСКАЯ МОНАРХИЯ



А.Д. Меншиков

<sup>3</sup> См.: Пекарский П. История Академии наук. СПб., 1870. С. 161.

<sup>4</sup> См.: Проценко Н.О. А.Д. Меншиков – сподвижник Петра Великого. М., 1864. С. 26.

<sup>5</sup> См.: Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 400–401.



Мария Александровна  
Меншикова



Дарья Михайловна  
Меншикова

План Меншикова осуществлялся, 7 мая 1727 года Пётр II провозглашён был императором. В тот же день Меншиков получил звание адмирала, 12 мая – звание генералиссимуса, а с ним вместе и полную власть над русским войском. 17 мая Меншиков перевозит двенадцатилетнего императора в свой дом на Васильевском острове, а 25 мая происходит торжественное обручение дочери Меншикова Марии с Петром II. Так и после смерти Екатерины, когда, казалось, звезда Меншикова должна будет окончательно закатиться, наречённый тесть императора обрел ещё большее могущество и достиг зенита своей власти. «В 1727 году Меншиков сделался вполне всемогущим владыкою. Иностранцы замечали, что даже покойного государя Петра Великого не боялись до такой степени, как в это время Меншикова»<sup>6</sup>.

Но упрочения своей власти Меншиков достиг ценою счастья своей дочери Марии, чья трагическая судьба была излюбленной темой для писателей исторических романов и повестей XVIII–XIX веков. Она родилась 26 декабря 1711 года. В то время Меншиков был в расцвете славы, «вся Россия знала только царя Петра да Меншикова. Рождение Марии было почти то же, что рождение царского ребенка»<sup>7</sup>. Она росла вместе с царскими детьми. Когда родители её отлучались, Марию брали во дворец под присмотр царицы, «образованием её мог интересоваться сам Пётр»<sup>8</sup>. Мария получила отличное по тому времени воспитание, знала языки, музыку и выделялась из числа своих сверстниц умом и привлекательной внешностью. Вот описание её у Бантыш-Каменского: «Княжна Мария кроткая, прекрасная, отлично воспитанная, не имела соперниц в С.-Петербурге: стройный стан, удивительная белизна лица, на котором всегда играл нежный румянец, чёрные, огненные глаза, обворожительная улыбка, красивые, даже под пудрой, тогда употребляемой, локоны, небрежно развевавшиеся на плечах, – слабое изображение прелестей её, искусно переданных в современном портрете!»<sup>9</sup>

Положение, занимаемое Меншиковым, его политические расчёты побудили его рано задуматься о браке Марии. Ей было ещё только десять лет, а Меншиков уже подыскивал ей жениха. Выбор его остановился на сыне крупного польского магната, бобруйского старосты графа Яна Сапеги. Этот выбор был с дальним расчётом – в тогдашней сложной политической игре не исключена была возможность, что при поддержке России польская корона могла достаться претендовавшему на нее Сапеге<sup>10</sup>. Сын Яна Сапеги – молодой Пётр Сапега, староста литовский, появился в Петербурге в 1721 году с блестящей свитой и рекомендательными письмами. Он стал ежедневно навещать дом Меншикова, танцевал со своей будущей невестой, забавлял её играми и постепенно завоевал дружбу и любовь десятилетней девочки. В январе 1726 года старик Сапега прибыл с сыном в Петербург и окончательно договорился с Меншиковым о браке. Екатерина одобрила этот брак, 10 марта дала графу Яну Сапеге титул генерал-фельдмаршала, а 13 марта 1726 года присутствовала со всей императорской фамилией на сговоре княжны Марии с Петром Сапегой и сама вручила им драгоценные перстни. Обручение совершил Феофан Прокопович. Во дворце Меншикова состоялось пышное празднество, сопровождавшееся фейерверком, музыкой, танцами и залпами орудий.

Казалось бы, всё предвещало Марии счастье. Но уже тогда был нанесен первый удар её чувству. Красавец Пётр Сапега приглянулся 42-летней Екатерине и, как тогда говорили, попал «в случай» у императрицы. Искательный, легкомысленный Сапега стал пользоваться правами признанного фаворита, о чем не могла не знать Мария. Он понравился также пятнадцатилетней племяннице Екатерины – Софье Скавронской. Сапегам льстила возможность породниться с Екатериной. Но развитие этих

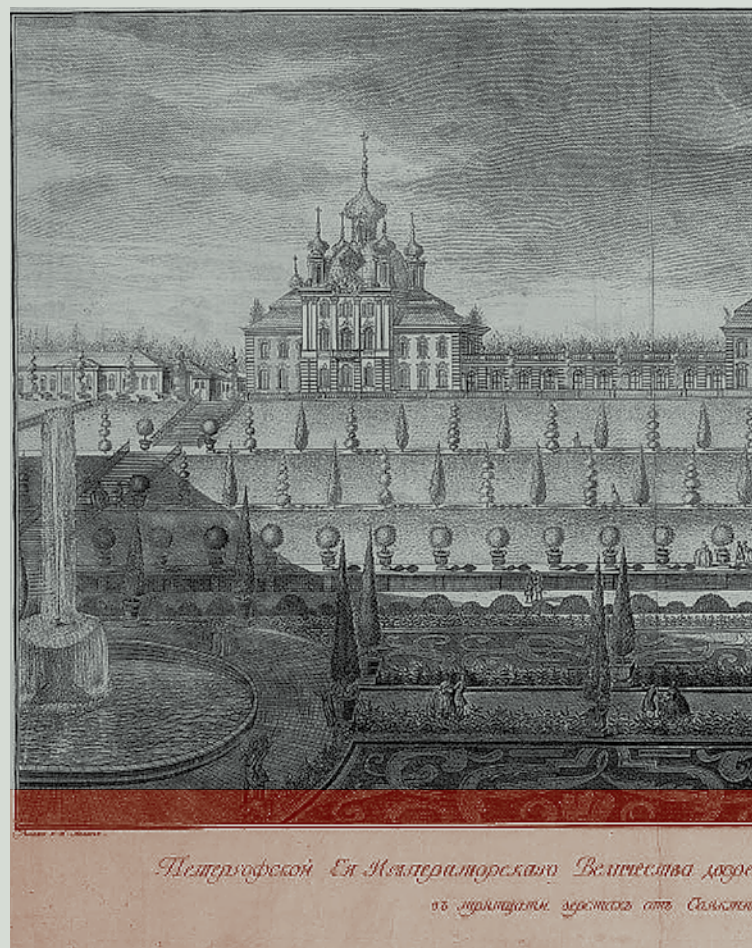
<sup>6</sup> Костомаров Н.И. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIV. СПб., 1905. С. 784.

<sup>7</sup> Мордовцев Д.Л. Русские женщины нового времени. СПб., 1874. С. 210.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 402–403.

<sup>10</sup> См.: Михневич В.О. Две невесты Петра II // Исторический вестник. 1898. Кн. 1–3. С. 184–185.



событий относится к более позднему времени, а сейчас, после обручения с Марией Меншиковой, Сапегу уезжали из Петербурга, осыпанные милостями и наградами. Затем 15 октября 1726 года Пётр Сапега был награждён орденом Александра Невского, а 5 апреля 1727 года получил от Екатерины её портрет, осыпанный бриллиантами. Такую же награду получила и Мария Меншикова<sup>11</sup>. Свадьба была на некоторое время отсрочена, но вопрос о ней, казалось, был решён окончательно.

Внезапно ход событий изменился. По утверждениям некоторых историков, обручение было расстроено императрицей Екатериной, которая захотела женить Сапегу на своей племяннице. Но более вероятно, что брак с Сапегой расстроил сам Меншиков, решив выдать княжну Марию за будущего императора. Добившись своей цели, Меншиков объявил дочери, «чтобы она забыла своего Сапегу и готовилась стать императрицей». Рассказывают, что бедная княжна, очень любившая своего жениха, упала в обморок, когда отец объявил ей об ожидающей её участи. Но ни отчаяние дочери, ни её слезы и мольбы, ни тяжёлая болезнь, вызванная нервным потрясением, не поколебали Меншикова; он оставался непреклонным, уничтожил контракт о браке с Сапегой, и через год с небольшим после обручения Марии с сыном бобруйского старосты тот же самый Феофан Прокопович благословил её обручение с одиннадцатилетним мальчиком-императором.

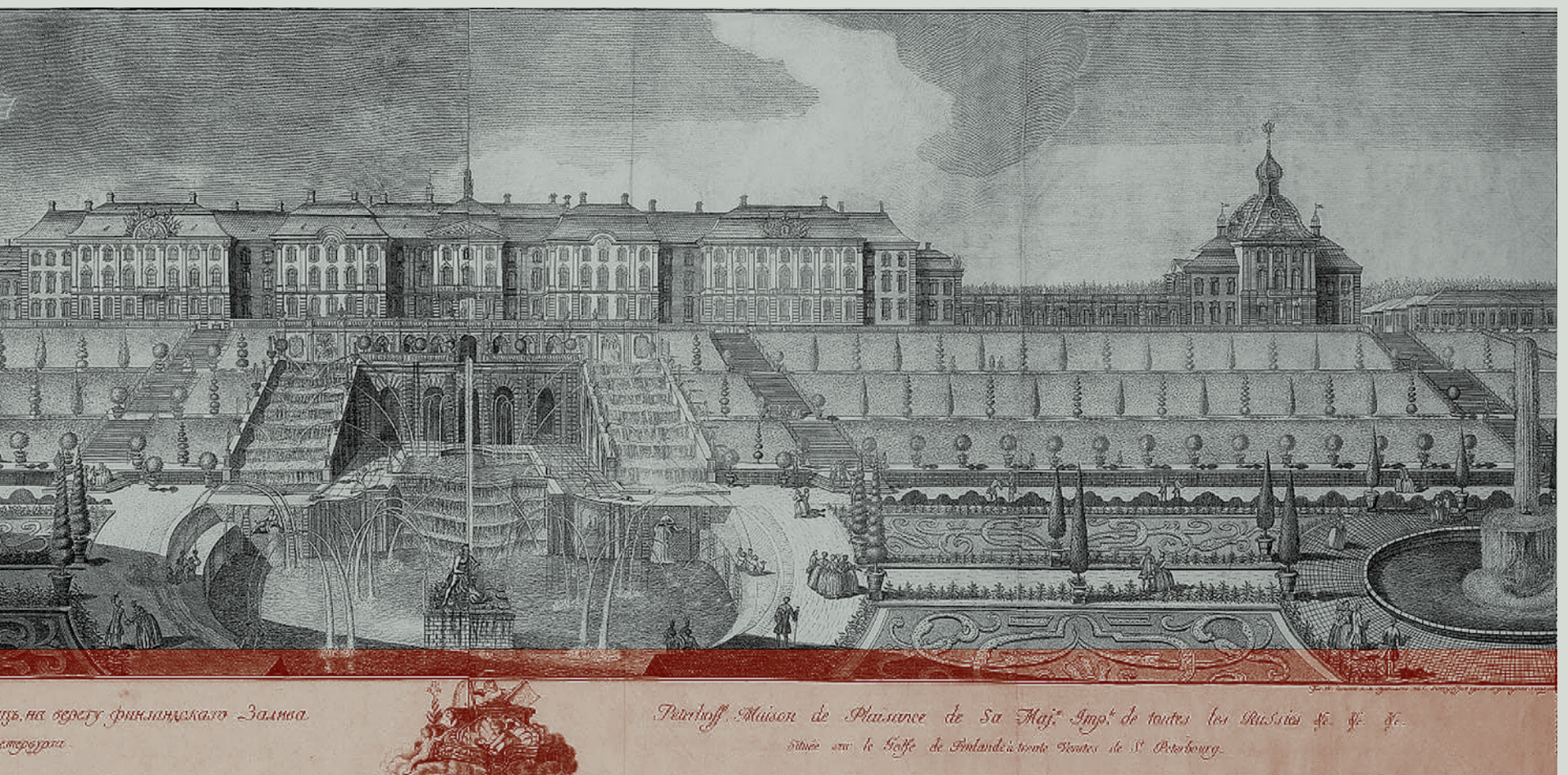
Торжественный обряд состоялся 4 мая 1727 года. Не желавший этого обручения Пётр II проявил к невесте полное равнодушие и тотчас же после окончания церемонии отправился в Петергоф на охоту<sup>12</sup>. Ни пышность праздника, ни почести, ни знатный титул принцессы, «ея высочества обручённой невесты императора», не могли утешить Марию. На ектеньях её именовали «Благочестивейшая государыня Мария Александровна», к руке её были допущены генералитет и иностранные министры, для будущей императрицы был учреждён свой двор с гофмейстером, камергерами, камер-юнкерами, фрейлинами и пажами.



Пётр II

<sup>11</sup> См.: Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 365–366.

<sup>12</sup> См.: Костомаров Н.И. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIV. С. 774.



Пётр не любил свою невесту, называл её «красивой статуей»<sup>13</sup>, но после обручения возложил на Марию Меншикову орден Св. Екатерины, в следующем месяце подарил ей Итальянский дом, а к письмам своего воспитателя Остермана, адресованным Меншикову, делал «родственные» приписки, вроде следующей: «И я при сем вашей светлости и светлейшей княгине и невесте и своячине и тетке и шурина поклон отдаю любителны. Пётр»<sup>14</sup>. Услыхав, что Меншиков жалуется на его равнодушие к невесте, Пётр сказал: «Разве не довольно, что я люблю её в сердце; ласки излишни; что касается до свадьбы, то Меншиков знает, что я не намерен жениться ранее 25 лет».

Укрепляя свою власть, Меншиков предложил герцогу Голштинскому и Анне Петровне уехать из России, сказав, что ему, как шведу, не доверяют, и выдал ему обещанное за его женой приданое. (При этом Меншиков удержал себе «за труды» 80 тысяч рублей.) Так он избавился от двух членов регентства – Анны и её супруга. Принцесса же Елизавета, занятая увеселениями, была не опасна. Тайный совет был полностью в руках Меншикова.

Верховный тайный совет Меншиков собирал в своём доме, где он поселил и молодого императора после обручения его с Марией. Меншиков настолько почувствовал себя хозяином положения, что даже запретил обер-камердинеру Кайсарову расходовать деньги без его приказа и не велел исполнять повеления императора или сестры его, великой княжны Натальи Алексеевны, без предварительного себе доклада. Когда Пётр захотел подарить сестре 500 червонцев, то Меншиков велел отобрать у великой княжны деньги. Пётр вышел из себя и, топнув ногой, закричал: «Я император, надобно мне повиноваться!» Меншиков не понял в то время опасного смысла этих слов.

Не довольствуясь обручением дочери своей с императором, Меншиков намеревался сочетать браком своего сына Александра с великой княжной Натальей Алексеевной, которая была одних лет с Александром, «и через то ввести свой род в фамилию императорскую и по женской и по мужской линии»<sup>15</sup>. О таком же безграничном честолюбии свидетельствует и титул Меншикова, которым он писался в обыкновенных указах 1728 года: «Светлейший Святого Римского и Российского государств Князь и Герцог Ижорский, в Дубровине, Горы-Горках и в Почепе Граф, Наследный Господин Аранибургский и Батуринский, Его Императорского Величества Всероссийского над войска командующий Генералиссимус, Верховный Тайный Действительный Советник, Рейхс-Маршал, Государственной Военной Коллегии Президент, Адмирал Красного флага, Генерал-Губернатор Губернии Санкт-петербургской, Подполковник Преображенский, Лейб-Гвардии полковник над тремя полками, капитан компании бомбардирской, Орденов святых апостолов Андрея и Александра, Слона, Белого и Черного Орлов Кавалер Александр Меншиков».

Интереснейшим документом, свидетельствующим о могуществе Меншикова, служит дошедшая до нас аллегорическая гравюра, окружённая венком из лавров, прославляющая светлейшего<sup>16</sup>. Казалось бы, Меншиков достиг вершины славы. Юридически и фактически он держал Петра II в своих крепких руках – молодой император вынужден был смотреть на Меншикова как на будущего тестя, жил в его дворце, охраняемый послушными Меншикову войсками; будущие отношения Петра II к Марии Меншиковой устанавливались завещанием Екатерины I и были условием передачи ему трона<sup>17</sup>. Однако при дворе знали, что обручение Петра II с Марией было совершено вопреки его желанию, что, услышав впервые о таком намерении, Пётр на коленях просил свою сестру Наталью Алексеевну воспрепятствовать этому браку и что лишь после прямой угрозы они с сестрой решили покориться «для собственного сохранения»<sup>18</sup>, знали также, что самолюбивого императора раздражают противодействия его желаниям, чинимые Меншиковым.



В этих условиях враги Меншикова обрели благоприятную почву для интриги. Для Меншикова, власть которого зависела от отношения к нему Петра, было особенно важно доверить мальчика надёжному воспитателю, который



**Юноша, сидящий за столом**  
(Этюд с Н.Е.Шмаровина  
для фигуры сына Меншикова)  
В.И.Суриков  
Бумага, карандаш. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>13</sup> Костомаров Н.И. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIV. С. 786.

<sup>14</sup> Соловьёв С.М.. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. СПб., 1961. С. 1057.

<sup>15</sup> Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 373, 403; Арсеньев К. Царствование Петра II. СПб., 1839. С. 7.

<sup>16</sup> См.: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. II. С. 1275.

<sup>17</sup> См.: Полевой Н. Падение и кончина Меншикова // Северная пчела. 1844. № 61. С. 243.

<sup>18</sup> Исторический вестник. Т. XXI. 1898. Кн. 1. С. 192.

действовал бы полностью в интересах Меншикова и его семьи. Таким верным Меншикову человеком притворился барон Остерман. Перу Остермана приписывается текст апологетического сочинения, дающего благоприятное истолкование всех событий жизни Меншикова и опровергающего все обвинения против светлейшего<sup>19</sup>. Однако Меншиков ошибся в этом хитром царедворце, поверив его притворству. Другой ошибкой Меншикова было выдвижение Алексея Григорьевича Долгорукого, назначенного гофмейстером при сестре императора, Наталье Алексеевне, что приблизило ко двору и его молодого сына Ивана, сумевшего подружиться с императором и стать неразлучным товарищем его развлечений; Иван также тайно настраивал Петра против Меншикова. Делать это было нетрудно, так как Меншиков сам облегчал своим врагам их задачу.

Меншиков считал себя ответственным за воспитание молодого Петра, так как хорошо понимал, какого императора должна в нём получить Россия, чтобы продолжить и завершить великие преобразования, начатые его дедом.

Это признал даже князь Щербатов, который, как аристократ, не мог простить Меншикову его простого происхождения и честолюбия, однако писал: «...но управление его было хорошо, а паче попечение его о воспитании и научении молодого государя; часы были установлены для науки, для слушания дел», для разговоров с сановниками «и, наконец, часы для веселья. И можно сказать, что князь Меншиков был купно Правитель Государства и дядька государев»<sup>20</sup>.

Отсюда его требовательность к Петру II, которая возбуждала неприязнь своенравного, капризного и ленивого мальчика к своему будущему тестю. Остерману нужно было лишь потакать лени своего воспитанника и сваливать всю вину за стеснительные меры на Меншикова. Долгоруким нужно было лишь увеселять Петра прогулками, охотами, балами да внушать ему мысль, что Меншиков – зазнавшийся честолюбивец, погубивший его отца. Всё настойчивее внушают ему окружающие: и Долгорукие, и Остерман, и сестра Наталья Алексеевна, что он – Самодержавный Император, может делать всё, что захочет, что он не обязан Меншикову возведением на престол.

И тогда у Петра возникает о Меншикове мысль: «...по какому праву этот человек мною распоряжается, меня воспитывает, держит в плену?»<sup>21</sup> Хотя Пётр II обязался под присягой не мстить никому из подписавших смертный приговор его отцу, враги Меншикова использовали и этот мотив, чтобы напоминаниями о страданиях царевича Алексея ещё более восстановить Петра II против Меншикова. Взбешённый опекой Меншикова, Пётр сказал: «Меншиков хочет обращаться со мною, как обращался с моим отцом, но этого ему не удастся; он не будет давать мне пощёчин, как давал моему отцу»<sup>22</sup>.

Так постепенно созревала неприязнь Петра к Меншикову, положение которого становилось всё более трудным. Начинать ещё раз свою карьеру с самых азов, то есть угождать ленивому и своенравному двенадцатилетнему мальчику, беспрекословно выполняя каждое его желание, как когда-то выполнял волю его великого деда, – Меншиков не мог. Он пытался спорить с малолетним императором, хотел его образумить, заставить учиться, но всё это только раздражало Петра. Вскоре наступила развязка.

После болезни Меншиков отправился с семьёй отдохнуть в свой загородный дом в Ораниенбаум, куда на освящение домово́й церкви пригласил Петра. Тот сначала обещал, но потом отказался<sup>23</sup>. В Ораниенбаум съехались знатнейшие вельможи. Во время пышной церемонии, сопровождавшейся пушечными залпами, Меншиков совершенно забыл о Петре II и сам сел на место, предназначенное, в виде трона, для императора. Враги Меншикова донесли об этом Петру, и судьба Меншикова была решена.

На следующий день, 4 сентября, Меншиков приехал в Петергоф и после краткой беседы с императором, ничего не подозревая, возвратился домой. 5 сентября состоялась беседа Меншикова с Остерманом, очевидно очень резкая, ибо Меншиков заметил перемену в отношении к нему Петра и стал требовать отчёта у воспитателя, слишком поздно почувствовав его коварную интригу. «Чтобы пригрозить Остерману, Меншиков стал его упрекать в том, что он старается отвратить императора от православия, за что будет колесован. Остерман ответил, что он так ведёт себя, что колесовать его не за что, но что он знает человека, который может быть колесован»<sup>24</sup>. 6 сентября Меншиков ещё принимал у себя дома нескольких генералов, ездил на полтора часа в Верховный тайный совет и с гордостью давал везде приказания, делая распоряжения к приёму Петра в своем доме. Но 7 сентября вещи Петра были взяты из дома Меншикова и перевезены во дворец, что привело Меншикова в ярость. Пётр, узнав об этом, в гневе воскликнул: «Так я покажу ему, кто император – я или он!»

<sup>19</sup> См.: Перевод с немецкого рукописи «Сын отечества». 1848. Кн. I и II.

<sup>20</sup> Щербатов М.М. О повреждении нравов в России. С. 37. «Меншиков, – пишет Соловьёв, – фаворит Петра I, хотел быть фаворитом Петра II, хотел быть опекуном, отцом» (Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. С. 1064).

<sup>21</sup> Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. С. 1053.

<sup>22</sup> Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. Т. II. С. 326.

<sup>23</sup> См.: Он же. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIV. С. 789; Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 408.

<sup>24</sup> Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. С. 1059; Костомаров Н.И. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIV. С. 781.

В эти тяжёлые для Меншикова дни Мария пытается помочь отцу. Она с сестрой едет во дворец поздравить Петра с новосельем – он отказывается их принять: Мария обращается к сестре Петра, Наталье Алексеевне, с письмом, сохраняющим чувство достоинства, где просит царевну содействовать в том, чтобы Пётр «изволил прибыть в дом его светлости дражайшего родителя моего и с ним видеться, дабы как внутренние его императорского величества и вашего высочества и его светлости неприятели, так и пограничные соседи, видя такие отмены, не порадовались»<sup>25</sup>. Просьба Марии была тщетной.

Весть об опале Меншикова уже распространилась. До сих пор вельможи, генералы, должностные лица по утрам толпились в приёмной у всемогущего светлейшего, который принимал их в своей «ореховой» комнате. 7 сентября в лаконичных строках «поденных записок» Меншикова отражена происшедшая катастрофа: «В 7 день, то есть в четверток его светлость изволил встать в 6 часу и вышел в ореховую изволил сидеть до 9 часа, в 9 вышел в предспальню и оделся изволил ехать в верховный тайный совет...»<sup>26</sup>. Что пережил Меншиков в эти часы, сидя один, не одетый, в роскошной зале своего дворца, обычно наполненной блистательными посетителями, искавшими его покровительства, – можно себе представить. Запись этого дня кончается словами: «...в 1 часу по полудни сел его светлость кушать в предспальне, во 2 откушав изволил идти в ореховую и тут был до вечера, в 9 часу покушав пошел опочивать. Сей день было пасмурно и холодно. Сего числа Его Императорское Величество изволил прибыть в Санкт-Петербург и в новом летнем доме ночевал и с сего времени начал в том доме жить»<sup>27</sup>.

На следующий день, 8-го, к Меншикову приехал генерал-поручик Салтыков и объявил ему об аресте – «чтоб он со двора никуда не съезжал». По получении этого приказа Меншикову сделалось дурно, и ему пускали кровь. В отчаянии жена Меншикова с сыном и дочерью бросились во дворец и, увидев возвращавшегося из церкви Петра, на коленях просили о помиловании мужа и отца – Пётр молча прошел мимо. В тот же день, 8 сентября 1727 года, состоялось заседание Верховного тайного совета в присутствии Петра, на котором был подписан указ о неслушании указов и писем князя Меншикова, а на следующий день был решен вопрос о ссылке князя Меншикова и лишении его орденов. Ссылка в нижегородские его деревни по просьбе Меншикова была ему заменена ссылкой в город Раненбург (некогда подаренный ему Петром Великим). В Верховный совет вызвали архиерея и объявили ему, «чтоб впредь обручённой невесты при отправлении службы Божией не упоминать и о том во всё государство отправить указы из Синода»<sup>28</sup>.

На письменный вопрос Меншикова к Тайному совету о том, что «обручённой невесты служители и её гофмейстер просят милости уволить в деревни свои», последовала грубая резолюция: «Кто похочет с нею (!) ехать, тот бы ехал, а кто хочет остаться, тот бы оставался». Конвоировать Меншикова было поручено капитану Пырскому<sup>29</sup>.

11 сентября состоялся отъезд князя Меншикова и его семейства из столицы в Раненбург. Выезд из Петербурга происходил днём, при огромном стечении любопытных: толпы народа высыпали на улицу смотреть на удаляющегося вельможу, которого величие блистало над Петербургом с самого основания этого города. Меншиков прощался со всеми с весёлым лицом, кланяясь из своей кареты. В Клину их нагнал капитан Шушерин и отобрал ордена у сына и дочерей Меншикова; «с этим же посланным возвращён был невесте обручальный перстень, полученный от неё императором, а от неё велено взять обручальный перстень императора»... С этого момента Мария Меншикова перестала быть «обручённой невестой императора».

Меншиков прибыл в Раненбург 3 ноября 1727 года, с пышным поездом, окружённый толпой слуг (среди которых было 16 лакеев, 8 пажей, 12 поваров и т. д.). Меншиков всё ещё чувствовал себя вельможей; дарил конвойным офицерам ценные подарки и в последний раз потешил свое тщеславие выдачей отпусковой грамоты своему берейтору голштинцу Роппу, высокопарные обороты которой подражают слогу императорских указов<sup>30</sup>.

Тем временем Верховный тайный совет разослал во все коллегии указ о доставлении сведений о действиях Меншикова по захвату им казённой собственности. Начали поступать разные обвинения, были составлены «допросные пункты Меншикову», а его имущество в Петербурге и Москве описано. Вслед за этим возникло ещё более серьёзное обвинение – будто бы Меншиков тайно помогал шведской короне и выговаривал себе помощь от Швеции. Это уже было обвинение

<sup>25</sup> Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Дополнения к т. XIX. С. 1259.

<sup>26</sup> Поденные записки князя Меншикова // Отечественные записки. 1860. Кн. 3. С. 425.

<sup>27</sup> Там же. С. 426.

<sup>28</sup> Отечественные записки. 1861. Кн. 3. С. 394.

<sup>29</sup> См.: Есипов Г.В. Ссылка князя Меншикова. Статья первая // Отечественные записки. 1860. Кн. 3. С. 385.

<sup>30</sup> См.: Там же. С. 392.

политическое, обвинение в государственной измене. Для допроса Меншикова был послан Плещеев, а мягкий присмотром Пырский заменен Мельгуновым.

Все имения Меншикова конфисковывались и отписывались на имя Петра II. Были даны строгие инструкции об усилении надзора за Меншиковым, которому запрещалось даже посещать городскую церковь. Раненбург из места ссылки богатого вельможи превратился в место тюремного заключения политически опасного преступника. 5 января 1728 года Плещеев с Мельгуновым прибыли в Раненбург и окружили Меншиковых строгим караулом; «князь с женою и с сыном заключены в спальне и к дверям поставлены часовые. Княжны отделены в особую комнату и тоже при часовой». Мельгунов даже беспокоился о том, что княжны могут ходить к отцу и говорить с ним, «и нам в оном не без сомнения», – писал он в Верховный совет. Затем Плещеев приступил к описи имущества в присутствии всех офицеров и дворни. Меншиков передавал одну за другой вещи, а Плещеев и Мельгунов принимали их и тут же опечатывали. «Два огромные сундука наполнились алмазами, брильянтовыми и золотыми вещами, два с серебряными, девять с богатым платьем и бельем, три с деньгами»<sup>31</sup>. Меншикову оставили только самое необходимое: шубу, бешмет, сапоги, рубашки – всё это было дано ему под расписку, как имущество, уже ему не принадлежащее. С княгиней и детьми Меншикова поступили благосклоннее: им оставили значительную часть платья и белья, при этом старались выбрать что попроще и победнее, «но такой выбор был чрезвычайно труден: всё почти было из золота, серебра с брильянтами и другими драгоценными камнями; платья все были парчовые, штофные, бархатные, шитые золотом и кружевами; даже юбки, чулки, колпаки, галстуки были с золотом, брильянтами и жемчугом»<sup>32</sup>.

Биограф Меншикова справедливо замечает, что при описи и передаче вещей «не золото и брильянты были любопытны в эту минуту, а сам Меншиков. Какие воспоминания возобновлялись в его памяти при передаче Плещееву алмазных шпаг, пожалованных ему Петром, перстней, подаренных Екатериною. Что происходило в душе его при разлуке с богатством своим?»<sup>33</sup>

И действительно, для составлявших опись была важна лишь денежная стоимость каждого предмета, для Меншикова же все эти шпаги и орденские «кавалерии» были связаны с важнейшими событиями его бурной жизни – с битвой при Калише, с победой под Полтавой, со строительством Петербурга и т. д. и т. п. Сам Меншиков и члены его семьи давали время от времени пояснения о том или ином перстне, ордене или портрете. В списках то и дело встречается: «а князь Меншиков объявил – она запона дана ему от Августа короля за калишскую баталию»<sup>34</sup>; «князь Меншиков объявил, что та шпага и трость пожалованы ему от датского короля»<sup>35</sup>; младшая дочь Меншикова Александра «объявила, что оный перстень пожалован от цесаря»<sup>36</sup>, что «оный портрет пожалован от её императорского величества» и т. д. Одна Мария Меншикова не вступала ни в какие объяснения во время описи её драгоценностей, хотя среди них были и лично ей подаренные портреты Петра Великого и Екатерины и около ста драгоценных предметов, из которых почти каждый был осыпан бриллиантами и алмазами. Это молчание бывшей невесты императора красноречивее всего передаёт её внутреннее состояние, отличающееся от состояния других членов семьи безразличием к прошлому и к будущему, к богатству, с которым приходится расставаться, говорит о её сосредоточенности на своей, глубоко личной драме.

В течение трех дней происходила опись драгоценностей и имущества Меншикова, находящегося в Раненбурге. «Опись брильянтовых и золотых вещей», составленная Плещеевым в Раненбурге, занимает более 13 страниц убористого шрифта в «Приложениях» к статьям Есипова<sup>37</sup>. А ведь этим далеко не исчерпывалось сказочное богатство Меншикова. Его имения, кроме украинских (Батурия, Почеп и др.), польских и ижорских земель, расположены были в 36 уездах<sup>38</sup>, одной только пахотой земли в них было 152 356 четвертей, а также множество лесных угодий



**Портреты Меншиковых**

В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>31</sup> Есипов Г.В. Ссылка князя Меншикова. Статья вторая // Отечественные записки. 1861. Кн. 1. С. 70.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же. С. 69–70.

<sup>34</sup> Есипов Г.В. Ссылка князя Меншикова. Статья первая. С. 11. (Приложение).

<sup>35</sup> Там же. С. 13.

<sup>36</sup> Там же. С. 21.

<sup>37</sup> См.: Отечественные записки. 1861. Кн. 3. С. 10–24.

<sup>38</sup> См.: Есипов Г.В. Ссылка князя Меншикова. Статья вторая. С. 89.

(в Казани, например, 53 тысячи десятин леса) и сенокосов. В Москве было двести лавок, бани, а также роскошно отделанные дома, наполненные дорогой обстановкой, имуществом, платьями, запасами и т. д. У Меншикова были конфискованы города Ораниенбаум, Ямбург, Копорье, Раненбург, Почеп и Батурин, 90 тысяч крепостных крестьян, четыре миллиона тогдашних рублей наличной монетой, капиталов в Лондонском и Амстердамском банках на девять миллионов рублей; бриллиантов и разных драгоценностей на сумму свыше миллиона рублей, 105 пудов золота в слитках и золотой посуде и множество серебряной<sup>39</sup>. Всё это – во изменение первого указа Петра II от 9 сентября 1727 года (гласившего: «А чинов его всех лишить и кавалерии взять, а имению его быть при нем») – было теперь конфисковано.

В феврале 1728 года Верховный тайный совет решил сослать Меншикова в более отдалённый город и «пожитки его взять, а оставить княгине его и детям тысяч по десяти на каждого да несколько деревень»<sup>40</sup>. Пока об этом составляли указ, произошло событие, которое сразу изменило к худшему судьбу Меншикова. 24 марта 1728 года у Спасских ворот было найдено подмётное письмо, в котором оправдывали князя Меншикова, восхваляли его высокий ум, способности; в заключение в письме говорилось, что если не призовут Меншикова опять, то дела никогда не пойдут хорошо. Сверх того, автор письма старался возбудить в императоре недоверие к министрам и новым любимцам его. Этого было достаточно, чтобы окончательно погубить Меншикова.

8 апреля 1728 года был подписан новый указ Петра о ссылке князя Меншикова с женой, сыном и дочерьми в Берёзов. До Тобольска их должен был сопровождать конвой из 20 солдат Преображенского батальона, которым велено «как в дороге, так и в Берёзове иметь крепкое смотрение» за Меншиковым. 16 апреля 1728 года ссыльные выехали из Раненбурга.

Меншикова с женой везли в рогожной кибитке; сзади на телеге везли сына, а за ним – двух дочерей Меншикова. Не успели ссыльные отъехать 8 км от Раненбурга, как их нагнал Мельгунов с командой и учинил унижительный обыск, проверяя, не увезли ли они чего-либо лишнего, не показанного в описи, составленной Плещеевым. У Меншикова отняли изношенный шлафрок и чулки, у его жены – шубу, у сына – мелкие вещицы: готовальню, мешочек с полушками, жестянки и гребни, у дочерей Меншикова были отняты даже ленточки, лоскутки и нитки, взятые ими для рукоделия. «На княжне Марии остались тафтяная зелёная юбка, штофный чёрный кафтан и белый корсет, на голове атласный белый чепчик; на зимнее время шуба тафтяная, зелёная»<sup>41</sup>. И юная красавица, великая княжна Римской империи, чуть не ставшая российской императрицей, была отправлена в рогожной кибитке под конвоем солдат в далёкую ссылку, из которой ей не суждено было вернуться.

Жена Меншикова при отъезде из Раненбурга от слёз и горя потеряла зрение; езда на телеге без шубы, скверная арестантская пища и отсутствие медицинской помощи ускорили её кончину. Она умерла в 12 верстах от Казани, и Меншиков с детьми похоронили её в селе Услоне.

Известие о ссылке Меншикова проникло и в далёкую Сибирь. Жители Тобольска каждый день стекались на берег Иртыша, вопрошая проезжающих: «Скоро ли он будет? Не его ли везут?» Среди толпы были и лица, сосланные в прежние времена Меншиковым, которым не терпелось видеть его падение. Меншикова, как только он сошёл на берег, осыпали упреками и бранью, а в сына и дочерей бросили ком грязи. «В меня бросайте, – говорил Меншиков, – пускай лишние обрушивается на мне одном, но оставьте в покое бедных, невинных детей моих»<sup>42</sup>.

В Тобольске Меншиков получил от губернатора 500 рублей. На эти деньги он купил топор и другие плотничьи инструменты, лопаты, рыболовные сети и т. д., а также запасся семенами и некоторым количеством мяса и солёной рыбы, то есть приготовился как мог к трудностям быта в ледяной сибирской пустыне и в августе 1728 года прибыл с детьми в Берёзов.

Городок Берёзов расположен на берегу реки Сосвы, в 1066 верстах от Тобольска, в диком глухом краю среди пустынных тундр и дремучей тайги далёкого севера и в то время насчитывал 400 дворов. Это была типичная сибирская крепость, обнесённая рвом, валом и деревянной стеной с башнями. Берёзов ещё с 1660 года стал служить местом ссылки; описания климата указывают, что летом там душно и тяжело дышать от болотных испарений; в августе уже холодно, а зимой – страшные морозы, так что «ртуть в термометре свёртывается и лежит по несколько дней без действия; стёкла в окнах лопаются, стены домов щёлкают, лёд и земля растрескиваются», дыхание захватывает, «птицы падают мёртвыми», часто свирепствуют

<sup>39</sup> См.: Порозовская Б.Д. А.Д. Меншиков, его жизнь и государственная деятельность. С. 88.

<sup>40</sup> Есипов Г.В. Ссылка князя Меншикова. Статья вторая. С. 72.

<sup>41</sup> Там же. С. 84.

<sup>42</sup> Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 413, 414.



бураны, «безмолвие пустыни царствует в полутёмном, занесённом снегом городке»<sup>43</sup>. В эту ледяную пустыню и привезли Меншикова с семьёй, поместив сначала в остроге. Позже Меншиков построил маленький дом, он работал сам вместе с плотниками, землекопами, вспомнив навыки молодости и петровской школы. Меншиков как мог постарался организовать свой быт, подчинить его определённому распорядку. Он и дети выполняли хозяйственные работы. Он был церковным старостой: по возвращении из церкви заставлял детей читать церковные книги или записывать его воспомина- ния. «Наружно подчиняясь, Меншиков невыразимо страдал душой»<sup>44</sup>.



Церковь Меншикова в Берёзове

Однако надо признать, что по сравнению с расправой, учинённой им с Петром над стрельцами и другими политическими противниками, его ссылка выглядела как курорт. Если ещё вспомнить, что основные его средства, хранящиеся в иностранных банках, оставались пока его собственностью.

Меншиков, прожив в ссылке немногим более года, умер в Берёзове на руках своих детей 56 лет от роду, о чём тобольский губернатор сообщил в Верховный тайный совет: «Сего 1729 года ноября 23 в донесении в тобольскую губернскую канцелярию из Берёзова сибирского гарнизона от капитана Миклашевского записано: сего-де ноября 12 дня Меншиков в Берёзове умер. К поданию в Верховный Тайный Совет».

Вскоре за отцом последовала и Мария Меншикова (существует ошибочное мнение, будто бы Мария умерла раньше отца и была им похоронена<sup>45</sup>), о которой в Петербург в Верховный тайный совет было послано столь же лаконичное сообщение губернской канцелярии: «Сего 1730 года января 1 дня в отписке в тобольскую губернскую канцелярию с. Берёзова, сибирского гарнизона от капитана Миклашевского, написано: декабря 26 дня прошлого 1729 года, Меншикова дочь Марья в Берёзове умре»<sup>46</sup>.

Память об «обручённой невесте императора» сохранилась в виде разных далёких от достоверности преданий\*.

Иначе сложилась судьба младшей дочери Меншикова Александры и сына Александра. Пётр II за несколько дней до своей смерти вспомнил о своей невесте и приказал Верховному тайному совету «освободить из ссылки детей Меншикова с позволением жить не выезжая в Москву в деревне дяди их», прописать им на прокормление сто дворов, а сына «записать в полк и отдать в учение хорошему офицеру»<sup>47</sup>. Марию этот приказ не застал в живых; вскоре умер Пётр II, и детей Меншикова вернула Анна Иоанновна. Прямо из Берёзова их привезли в Петербург.

Но здесь уже господствовали совсем иные нравы, чем те, что были во времена их молодости. Раньше Пётр Великий взывал к патриотизму дворян и, понимая, что лучшие «сыны отечества» – это люди, которые обладают чувством личной чести, изгнал слово «холоп» из своего законодательства. Теперь, при Анне Иоанновне, в указах пишется о дворянах, которые «служили верно и порядочно, как верным рабам и честным сынам отечества надлежит»<sup>48</sup>. И это не случайная оговорка: при Анне Иоанновне от дворян требовали не столько службы Отечеству, сколько поклонения монархине; личное достоинство подданных, чувство чести, патриотизм были при дворе Анны не в ходу. У власти прочно стояла «иноземная партия», русская знать была отодвинута на задний план.

Императрица Анна Иоанновна отдала управление Россией своему фавориту Бирону и сама сознательно унижала представителей русской родовитой аристократии, заставляя их служить ей шутами и скоморохами (среди таких находились граф Апраксин, князь Волконский, князь Голицын). Грубые забавы Анны Иоанновны, тешившейся с шутами, дополнялись её любовью к верховой езде и стрельбой из ружей (один из подобных эпизодов изобразил В.И. Суриков в акварели «Императрица Анна Иоанновна в петергофском “Тампле” стреляет оленей», илл. 146).

\* О пребывании Марии Меншиковой в Берёзове сложилось романтическое предание, согласно которому в Берёзов вслед за Меншиковым будто бы приехал родственник его злейших врагов – князь Фёдор Долгорукий, который якобы был влюблён в Марию Меншикову и под чужим именем тайно последовал за ней в ссылку. Рассказывают, будто Фёдор Долгорукий и княжна Мария Меншикова были тайно повенчаны престарелым священником. Некоторые авторы видят подтверждение этому в том, что во время произведённых по распоряжению тобольского губернатора Бантыш-Каменского раскопок предполагаемой могилы Меншикова обнаружили в большом гробу два маленьких гробика, а платье и особенно обувь покойника скорее принадлежали женщине, возможно Марии Меншиковой, которая, по тому же преданию, скончалась во время родов близнецов. На эту тему также написан нашумевший в своё время и переведённый на иностранные языки сентиментальный роман немецкого писателя Августа Лафонтена «Князь Фёдор Д-кий и княжна М-кова. Или Верность по смерти. Русское происшествие».

СОЧИНЕНИЕ АВГУСТА ЛАФОНТЕНА  
(М., 1808).

<sup>43</sup> Шубинский С.Н. Исторические очерки и рассказы. С. 40, 41.

<sup>44</sup> Он же. Княжна Мария Александровна Меншикова // Русский мир. 1861. 30 сент. № 76.

<sup>45</sup> См.: Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. Т. II. С. 329.

<sup>46</sup> Есипов Г.В. Ссылка князя Меншикова. Статья первая. С. 37. (Приложение).

<sup>47</sup> Шубинский С.Н. Исторические очерки и рассказы. С. 45.

<sup>48</sup> Богословский М.М. Быт и нравы русского дворянства в первой половине XVIII века. Пг., 1918. С. 44.

«Милость», оказанная Анной оставшимся в живых детям Меншикова, не ограничилась возвращением их из ссылки и, как объясняет их современник – Вильбуа, имела свою корыстную подоплёку. Дело в том, что у Меншикова были значительные вклады в иностранных банках, и эти его капиталы оставались неприкосновенными за отсутствием его законных наследников. Чтобы прибрать к рукам богатства князя Меншикова, «любимец государыни, Бирон, вызвал из Сибири детей его: им возвращено княжеское достоинство, с титулом Светлости, князь Александр пожалован прапорщиком Лейб-Гвардии Преображенского полка; сестра его (Александра) наименована Фрейлиною; первый получил, из отцовского недвижимого имения, только пятидесятую часть; для последней вытребованы миллионы, хранившиеся в Банках: она должна была соединить участь свою с родным братом Бирона, человеком недостойным её руки и сердца»<sup>49</sup>.

По свидетельству современников, Александра Меншикова не была счастлива в своей новой жизни. Прошло немного времени, но при дворе уже установились грубые нравы, каких не было при Екатерине I. В этих условиях положение фрейлины было нелегким. Анна Иоанновна в дворцовом быту вела себя как типичная крепостница-помещица и соответственно обходилась со своими фрейлинами. Кричала им: «Ну, девки, пойте!», вымещала на них дурное настроение (провинившихся фрейлин даже посылали стирать бельё на прачечный двор); словом, смотрела на них как на холопок, оскорбляя их человеческое достоинство. Живая, умная принцесса Меншикова не могла не тяготиться самодовольством и тупостью своего супруга – этого бироновского издания Скалозуба, захватившего почти всё состояние Александры и её брата. Биронов тогда ненавидела вся Россия. Слухи об этом, быть может, доходили и до Александры. Да и само её замужество свершилось по распоряжению императрицы, а не по влечению сердца. Как бы там ни было, несчастная Александра, живя при дворе, часто вспоминала о своём пребывании в Берёзове. Она хранила, как драгоценность, в богатом сундуке крестьянскую одежду, в которой была привезена из Берёзова; каждую неделю раскрывала сундук и смотрела на неё<sup>50</sup>.

Вскоре после замужества, 24 лет от роду, Александра Меншикова умерла во время родов – 13 сентября 1736 года<sup>51</sup>.

Дольше всех прожил сын Меншикова. В 1762 году он «первый привёз москвитянам радостную весть» о свержении голштинца, императора Петра III; был произведён Екатериной II в генерал-аншефы и умер 27 ноября 1764 года.

Такова судьба четырёх человек, изображённых В.И. Суриковым на его бессмертной картине «Меншиков в Берёзове» – одной из гениальнейших жанровых картин русской и мировой живописи.

<sup>49</sup> Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Бантыш-Каменским. Ч. II. С. 479.

<sup>50</sup> См.: Там же. С. 364.

<sup>51</sup> См.: Хмыров М.Д. Густав Бирен, брат Регента // Оснадцатый век: исторический сборник, издаваемый Петром Бартевым. М., 1869. Кн. 2. С. 218.



**Шуты при дворе императрицы  
Анны Иоанновны**  
В. Якоби  
Холст, масло. 13×212. 1872 г.  
Государственная Третьяковская галерея

# КАРТИНА

## «МЕНШИКОВ В БЕРЁЗОВЕ»



Эскиз к картине «Меншиков в Берёзове»  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш  
1882 г.

Существует мнение, что Меншиков посвятил остаток дней своих покаянию и молитве. «Благо мне, господи, – повторял он беспрестанно в молитвах, – яко смирил мя еси!»<sup>1</sup> Известно огромное многообразие мнений и суждений как о личности «полудержавного властелина», так и о месте и значении его деятельности в реформах Петра, а главным образом о поучительности его судьбы в политическом и духовном контексте. Как оценка его роли в истории России, так и мнения о его самооценке собственной судьбы различны до полярности: от глубокого покаяния и благодарения Богу за ниспосланный дар смирения, обретения свободы духа до мнения о нём как о заключённом в ледяном плену «пойманном и скованном хищнике», получившем своё «заслуженное возмездие».

Здесь нам важно отметить другое: если Пётр в своей политике руководствовался почти маниакальным стремлением искоренить всё русское и насадить европейское, сколь бы нелепо это ни выглядело, то у Меншикова, как мы видим, при всей услужливости в петровских начинаниях явно просматриваются и в поведении, и в стратегии типично русские черты.

Поэтому он и оказался первым заложником деяний Петра. Он пытался усидеть на двух стульях: с одной стороны, значительную часть своего состояния хранил в иностранных банках и стремился заручиться благосклонностью влиятельных европейских вельмож и монархов, а с другой – стремился утвердить в России русское начало.

Так не бывает! Если подобное могли простить Петру, то «баловню судьбы, безродному» – никогда. Поэтому трагичный закат его политической карьеры и засилье немецкой партии были предопределены. Поэтому Меншикову, как мудрому политику и весьма масштабному жулику, надо было не просто прятать свой капитал в амстердамских банках, но и обеспечить браки своих детей с европейскими владетельными домами. Одно время он пытался так поступить, но потом, чисто по-русски, захотел сделать свою дочь «владычицей морскою» и тем обеспечил ей трагичный конец. И эту личную драму, как отражение национальной трагедии, очень тонко подметил Василий Иванович.

Здесь в выборе и трактовке сюжетов сказалось удивительное историческое чутьё Сурикова, его умение взглянуть на события истории глазами художника-творца, благодаря чему он смог раскрыть глубокий смысл исторического процесса России. Сам Суриков говорил, что «он ищет мотивы исключительно в истории русского народа, причём берёт моменты, ещё никем не трактованные, но тем не менее представляющие собой крупный исторический интерес – во многих случаях целую эпоху из жизни русского государства»<sup>2</sup>.

И это совершенно справедливо не только по отношению к таким картинам, как «Стрельцы» и «Морозова», где изображена сама народная

<sup>1</sup> Шубинский С.Н. Берёзовские ссылки (1727–1781) // Исторические очерки и рассказы. СПб., 1869. С. 43, 44.

<sup>2</sup> Екатерина Ил. Из беседы с В.И. Суриковым // Новости дня. 1897. 17 нояб.

трагедия, но и по отношению к картине «Меншиков в Берёзове», где непосредственно фигурируют члены одной семьи, но в судьбе этой семьи, как в капле воды, отразилась важная и трагичная историческая веха.

По своему идейному содержанию, по исторически-философскому смыслу картина «Меншиков в Берёзове» (илл. 145) составляет необходимое звено в исторической трилогии Сурикова «Боярыня Морозова» – «Стрельцы» – «Меншиков» и является как бы эпилогом, подводящим итог огромному периоду исторического развития России, отображённому в его творчестве.

«Меншиков в Берёзове», на первый взгляд, выглядит очень простой – вокруг стола в комнате сидят четыре человека... Но эта простота обманчива – за нею кроется глубокое и сложное содержание. Перед нами как будто бы жанровая картина, воспроизводящая момент из быта одной семьи, а на самом деле в этом моменте раскрыты изменения, связанные с существенными событиями государственного масштаба. Изображённая группа скована неподвижностью, но в этой скованности чувствуется огромная внутренняя напряжённость. Картина по видимости передаёт сугубо личные переживания несчастного отца и детей, образы которых трактованы в лирическом плане, а на самом деле «Меншиков в Берёзове» – подлинно монументальное произведение, где через личные судьбы раскрыта большая историческая трагедия, поэтому она сразу же поражает своей масштабностью. Это создаётся необычным соотношением размеров холста и фигур, которые заполняют более половины всей площади живописного полотна: точка зрения художника так приближена к изображаемому событию, Меншиковы так придвинуты к переднему плану картины (у Марии край шубки даже срезан внизу рамой); изба с низким потолком, где они разместились, настолько тесная, что фигуры кажутся огромными. Всё это в сочетании с неподвижными позами и глубокой задумчивостью Меншиковых подчёркивает значительность их образов и их скорбных дум.

Даже в полумраке, царящем в помещении, бросается в глаза контраст между обликом, характерами сидящих людей, великолепием их платьев и жалким, мрачным жилищем. Сразу чувствуется, что с этими людьми произошло какое-то несчастье, которое вызвало коренную перемену в их судьбе, вырвало их из иной жизни, из другого мира и бросило на край света, в ледяную сибирскую пустыню. Трагический клубок противоречий, воплотивший трагический финал Петровской эпохи.

Меншиков и его трое детей изображены в сибирской ссылке, в жалкой, тесной избе. Младшая дочь Александра читает, все её слушают. Но кажется, что никто её не слышит: мысли каждого далеко, каждый задумался о своём. Вот, в сущности, и весь достаточно простой сюжет, глубокий драматизм и трагический подтекст которого раскроется зрителю при длительном внимательном разглядывании картины, при размышлении над ней. Перед ним развернётся историческая драма, в судьбах одной семьи увидит он проявление исторической трагедии, пережитой страной в начале XVIII века.

Всё в картине полно глубокого смысла. Четверо ссыльных находятся в помещении, где так тесно и потолок столь низок, что, кажется, если Меншиков «встанет, то... пробьёт головой потолок»<sup>3</sup>. На это как на недостаток указывали И.Н. Крамской и П.П. Чистяков. Но если вдуматься – недостаток ли это? Изба действительно очень низка. Однако именно так и могло быть. Избу рубил сам Меншиков, торопился закончить её до холодов. А морозы на севере наступают рано. Где уж тут было возводить высокие потолки. Кроме того, в горницах допетровской Руси невысокие потолки были традиционны, особенно на севере.

Суриков выбрал именно такую композицию, где крупные фигуры занимают почти весь холст, и это с наибольшей силой выражает суть замысла. Как в клетке, зажатый со всех сторон, Меншиков обречён на тягостную бездеятельность. Эта изба, словно тюремная камера, тесна ему, она рублена не по нему, не по масштабу его личности, не по его воле. Поэтому его неподвижность и внутренняя напряжённость словно от оков, они вынужденны и приобретают здесь особый горький смысл.

Видно, что эта тёмная, убогая изба рублена совсем недавно, наспех и ещё не закончена: пол почти весь остался земляным – досками покрыта лишь небольшая часть комнаты; между венцами сруба свисают лохмотья незаконопаченной пакли. Прибыв в Берёзов осенью, Меншиков спешил срубить избу до наступления холодов, чтобы дать семье хоть какое-то укрытие от лютой сибирской зимы, но не успел закончить постройку (судя по закопчённым стенам, изба, видимо, топится по-чёрному).

Немногие вещи показывают, что, поселившись в ней, Меншиковы попытались как-то обжить помещение, создать там уют, наполнить человеческим теплом. Но во всём сквозит ощущение холода: и в фигурах Меншикова и его дочерей, и в том, как

<sup>3</sup> Нестеров М.В. Давние дни. М., 1959. С. 86.



прячет пальцы в рукава, словно в муфту, Александра; как зябко кутается в шубку Мария, что лишь подчёркивается расставленной в комнате грубо сколоченной мебелью – стол, нары, скамьи; сделаны полки, аналой; установлены иконы, свечи. Аналой покрыт вышитым лиловым платком, стол – аккуратно расправленным куском сукна. Но все эти усилия мало улучшают мрачное, неуютное помещение избы.

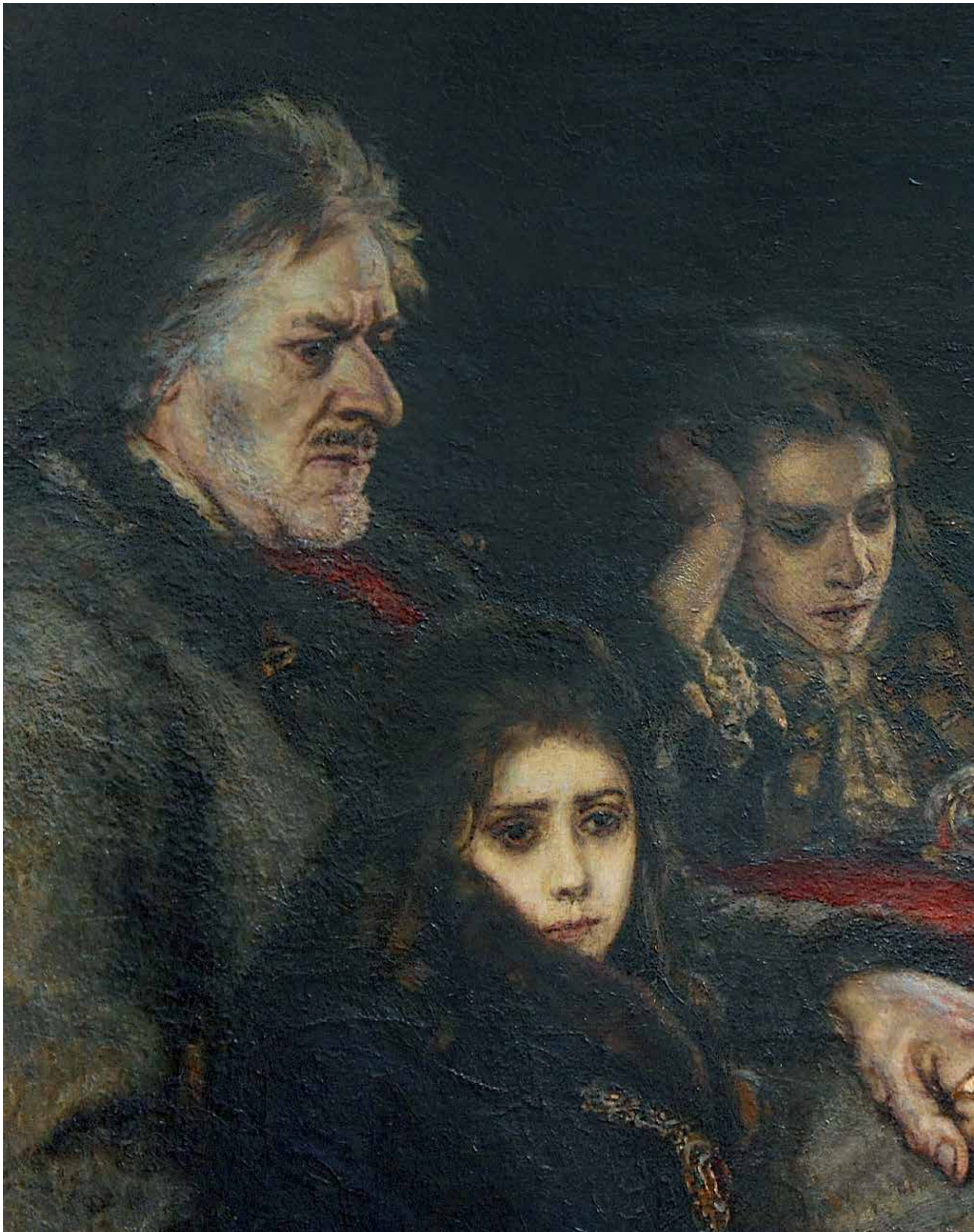
На верхней притолоке окошка начерчен крест (какие, по обычаю, ставят в январе на Крещение) – намек на жестокие крещенские морозы. Маленькое окошко покрыто льдом, пушистым инеем и еле пропускает свет. За белым матовым стеклом чувствуется мёртвая снежная гладь и безмолвие ледяной пустыни, леденящее дыхание которой прорывается сквозь маленькое отверстие тонкой белой струйкой.

Глядя на картину, взгляд невольно переходит от одного образа к другому, как бы направляемый незримым перстом художника. Сразу же приковывают к себе внимание образы Меншикова и Марии, объединённых общим горем. Но переживают они его по-разному. Мария – невинная жертва, но во всём её облике нет ни тени упрека. Одна лишь скорбь написана на её необычайно бледном страдальческом лице с большими тёмными глазами.

Хотя у Меншикова в картине несколько запущенный вид – подбородок и щеки поросли короткой седой щетиной, – он по-прежнему бреет бороду, оставляя над губой полоску аккуратно подстриженных усов петровского офицера, – ещё одна деталь, напоминающая, что в глухом Берёзове очутился соратник Петра Великого, «капитан компании бомбардирской», подполковник Преображенского полка.

Резкий контраст дан в выражении лица Меншикова и его дочери Марии. На худощавое, энергичное лицо Меншикова с крупными резкими

145. **Меншиков в Берёзове**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 169×204. 1883 г.  
Государственная Третьяковская галерея





чертами легли уже тени усталости и душевных страданий. На впалых щеках вместо румянца – тёмные пятна. Губы плотно сжаты, и в углу залегла жёсткая складка горечи. Тёмные брови сдвинуты, и между ними у переносицы врезались глубокие морщины. И бороздящие высокий лоб морщины, и красноватые, воспалённые от бессонницы веки, и невидящий, устремлённый в пространство взгляд – всё свидетельствует о мысли, долгой и упорной, тревожной и неотступной, которой поглощён Меншиков и которая резко контрастирует с общей композицией крестьянской избы, что придаёт внешне статичной композиции картины непрерывное скрытое движение и большую внутреннюю напряжённость.

Вначале может показаться, что изображённые на картине иконы, свечи, церковные книги, кадило, лампада, аналой и прочие предметы религиозного обихода дают прямой ответ на вопрос о том, что больше всего волнует и мучает Меншикова. Тем более что все эти предметы написаны не просто как живописный «натюрморт» – передан их особый, церковный дух. Но это и составляет разительный контраст с Меншиковым, на лице которого можно прочесть самые разнообразные чувства, кроме раскаяния и христианского смирения. Как-то Суриков, говоря о выразительности скульптуры «Христианская мученица», отметил:

«Есть молитвенное забвение земного»<sup>4</sup>. «Про своего Меншикова Суриков мог бы сказать прямо противоположное: при всем обилии в картине икон, молитвенников и т. д. в выражении властного лица Меншикова, полного воли и энергии, нет и намёка на “молитвенное забвение земного”. Напротив, мысли насквозь земные и о земном волнуют свергнутого с вершины могущества “всесильного Голиафа”; насквозь земные страсти обуревают его душу. И именно это земное содержание духовного мира Меншикова вносит во внешне статическую композицию пульсацию живой жизни, а в атмосферу всей картины – смысл и дух истории»<sup>5</sup>.

Композиционное сближение образов Меншикова и старшей дочери позволило Сурикову подчеркнуть глубокую противоположность их характеров и общность постигшей их судьбы, сделавшей избу в Берёзове последним пристанищем их жизненного пути.

Все ещё прекрасная, дважды обручённая княжна смотрит печально и обречённо. Кроткая и невинная жертва полна всепрощения. Её тихая грусть контрастирует с мучительными терзаниями отца, железная воля которого начертала несчастную линию судьбы любимой старшей дочери. Мария, с бледным, кажущимся почти прозрачным страдальческим лицом и тёмными кругами под глазами, смотрящими с невыразимой печалью, безнадежностью и тоской, выглядит тяжело больной от нанесённой отцом душевной раны. На её красивом лице печать не только глубокого безразличия к своей жизни, но и ко всему, что происходит вокруг. Мария была лишь жертвой азартной политической игры своего отца, ставкой в которой была корона императрицы России. Игра проиграна, жизнь дочери разбита, и ей суждено дострадать в сибирской ссылке немногие отпущенные ей дни; недаром Мария говорила, что она «не только не боится перехода от этой жизни в другую, но даже желает, чтобы час кончины её настал скорее»<sup>6</sup>.

На картине Сурикова Мария сидит, беспомощно прижавшись к виновнику своей трагедии – отцу. Оба они молчат, но в этом молчании заключено многое. Кроткая и слабая, она по-детски доверчиво прильнула к отцу, как бы прощая его вину и безропотно ожидая смерти. Но именно эта невысказанная словами глубина её страданий, всё больше подтачивающая её силы, эта сохранившаяся дочерняя привязанность и бесконечная доброта Марии к отцу, это всепрощение угасающей молодой жизни служат самым сильным немим укором и ещё более увеличивают терзания Меншикова.

В несчастной княжне Марии создан образ трагический и трогательный, полный обаяния и человечности. Нежный образ Марии, теснее всех связанный с фигурой опального князя, объединённый с ним и по трагическому смыслу, и в композиционно-пластическом построении картины, внутри этого единства

Мария Меншикова. Этюд  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 1882 г.  
Собрание семьи художника



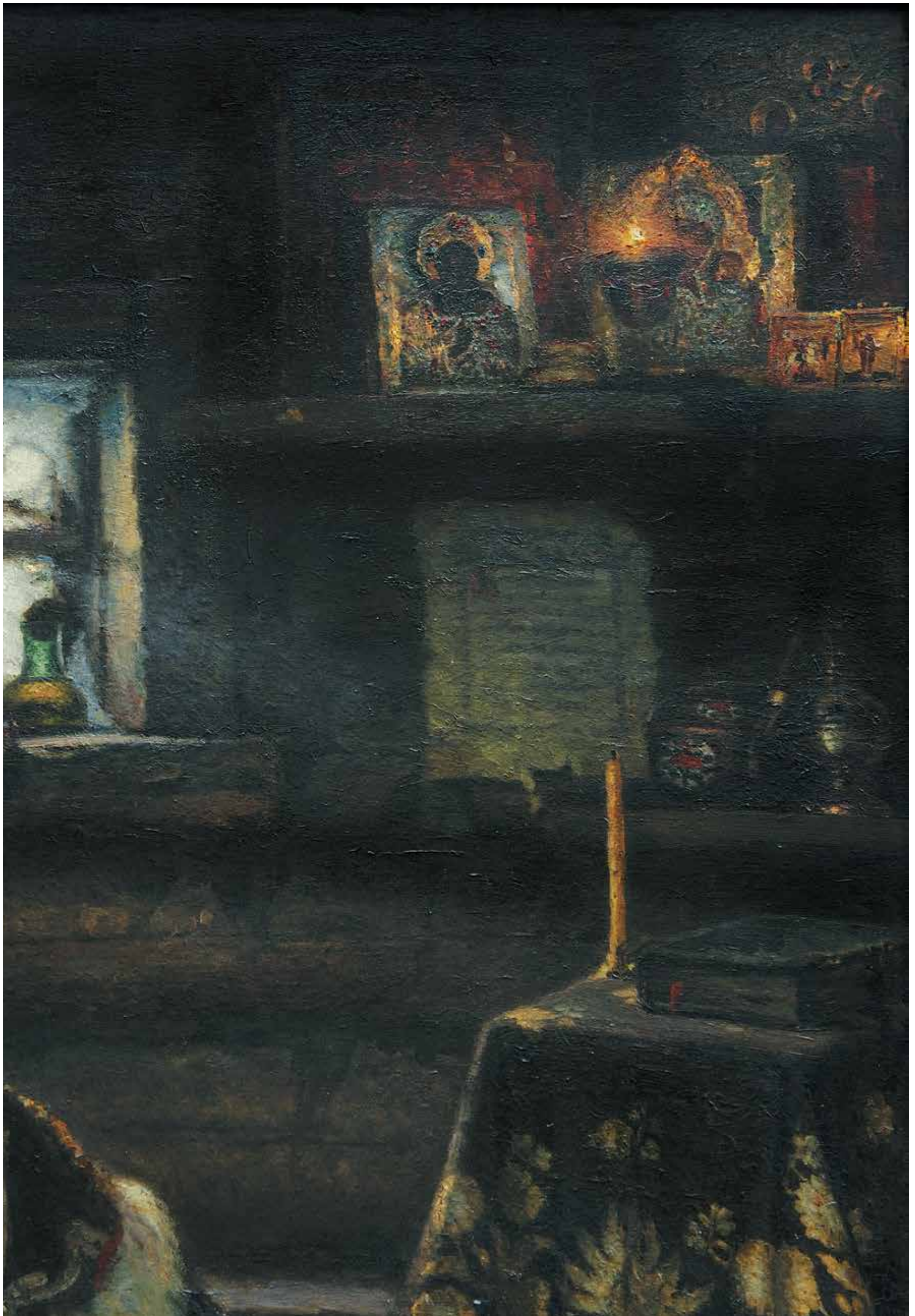
стр. 353  
Меншиков в Берёзове. Фрагмент  
В.И. Суриков

<sup>4</sup> Суриков В.И. Письма. С. 116. Письмо А. Попову, красноярскому скульптору, от 11.02.1899.

<sup>5</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 229.

<sup>6</sup> Вильбуа. Краткий очерк, или Анекдоты о жизни князя Меншикова и его детей // Русский вестник. 1842. Т. V. Февраль. С. 165.







Меншиков в Берёзове. Фрагмент  
Сын Меншикова  
В.И. Суриков

представляет собой полный контраст образу Меншикова. Если во всем облике Марии выражены чувства полной безнадежности, беспомощности и грустной покорности судьбе, то в облике князя Меншикова, наоборот, видны скованная энергия, томящаяся в бездействии, несломленная воля, могучий дух, не покоренный ударами судьбы.

Иное психологическое содержание в образах младших детей. Они также поглощены различными переживаниями, их жизни не сломлены ссылкой. Заледеневшее, покрытое инеем оконце, еле пропускающее пепельный свет, – единственный взгляд на волю, куда подросткам удастся вырваться после тяжёлых испытаний.

Располагая героев вокруг стола, художник вводит необходимый композиционный мотив – круг. Но, объединяя, он одновременно и разобщает их, выявляя поглощённость собственным горем при полном душевном одиночестве каждого. Их жизненное пространство ограничено только мрачной клетью. Создаётся ощущение безнадежной, почти островной отъединённости от людского сообщества среди ледяной безмолвной пустыни.

Резким контрастом дан облик младшей пятнадцатилетней дочери, Александры Меншиковой, в нём проглядывает что-то наивно-радостное, молодое, чего не может заглушить даже мрачная обстановка в Берёзове.

Это русская красавица с белокурыми вьющимися волосами в самую цветущую пору её девичества. Выражение её лица наполнено обаянием молодости и красоты. В отличие от своей старшей сестры с её горестной судьбой княжна Александра приехала в Берёзов девочкой, которой ещё не коснулись тяготы жизни и душевные бури. У неё нет безнадежной тоски и отчаяния. Ссылка в Сибирь воспринимается ею как период трудный, но временный, который надо терпеливо перенести, чтобы дождаться лучших дней. И Александра поддерживает членов семьи своим приветливым жизнерадостным нравом, читает вслух, скрашивая уныние и внося теплоту и уют в суровую обстановку ссылки.

Молодой Меншиков, в отличие от Александры, получивший образование по программам, которые установил Пётр I для молодых дворян, но ставший обер-камергером Петра II, мальчиком для битья, на котором юный монарх вымещал свою злобу, погружён в свои мысли. Безошибочно найденное машинальное движение пальцев мальчика лучше всяких слов передает его внутреннее состояние, показывает,

как невнимательно он слушает чтение Священного Писания, как тоскливо и безрадостно у него на душе. Пётр II рассматривал сына Меншикова как приставленного к нему соглядатая и в досаде на отца мстил сыну и бил Александра так, что тот кричал и молил о пощаде. Безрадостно протекали последние месяцы дворцовой службы молодого Меншикова, завершившиеся ссылкой вместе с отцом в Берёзов.

Красный угол занят красивыми и дорогими предметами – иконы в богатых золотых и серебряных окладах; старопечатная гравюра с заставкой и текстом молитвы, лиловый платок с древнерусской золотой вышивкой резко контрастируют с наспех срубленными бревенчатыми стенами и низким потолком тёмной закопчённой избы, с чем, в свою очередь, контрастируют великолепные петербургские наряды дочек Меншикова и придворный обер-камергерский костюм его сына, вносящие в тёмную, убогую избу дух новой, европеизированной России XVIII века, являя нам контраст двух исторических эпох.

Яркий пример такого контраста вещей представляет собой находящийся на столе «исторический натюрморт» – старинная рукописная книга с церковно-славянскими «буквицами» и раскрашенными заставками на пожелтевшем пергаменте и шандал – витой золочёный подсвечник, привезенный из Швеции и, наверное, подаренный Меншикову Петром Великим<sup>7</sup>. Эти два предмета знаменуют собой две разные исторические эпохи России. В композиционно-смысловом отношении роль витого шандала исключительно велика: находясь в центре картины, на столе, он является вертикальной осью, вокруг которой группируются сидящие за столом члены семейства Меншикова. Вновь та же модель амфитеатра. Прямой столб подсвечника обвивают позолоченные витки, создавая впечатление бесконечного течения времени в этой ледяной темнице; продолжаясь и расширяясь в пространстве, они образуют тот незримый амфитеатр, где размещены фигуры Меншикова и его детей.

<sup>7</sup> Обоснование этого предположения см. в: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 255.

Картина «Меншиков в Берёзове» подводит зрителей к мыслям о судьбах России и о тех изменениях, которые произошли в стране в Петровскую эпоху с соратниками Петра I после его смерти. В образе Меншикова отразилась вся трагедия России. Это энергичный и удачливый русский человек, вышедший из простого народа, проведённый по трупам и выкованный в горниле петровских преобразований, который взошел на Олимп власти. Меншиков – ярчайший пример, показывающий, что получилось из талантливого русского человека, сформированного так, как того хотел Пётр Великий. А падение Меншикова выявляет, какова была естественная дальнейшая судьба этого человеческого типа в послепетровской России XVIII века. Такой человек, как Меншиков, мог преуспеть только в петровское время, когда не происхождение, а личные качества – деловитость, смекалка, работоспособность – ценились превыше всего, а с его падением ушла в опалу вся эпоха петровских преобразований и, как закономерный её итог, на Русь надвигалось безвременье бироновщины.

Меншиков – личность незаурядная, сильная. Это видно по его манере держать себя, по выражению лица, по позе. Раздавленный обстоятельствами, рухнув в зените осуществления честолюбивых планов, Меншиков сохранил силу воли, энергию, гордость, властолюбие. Он – воплощение упрямого, негибаемого, сильного характера. Подобно сжатой пружине, несёт он в себе заряд сдавленной и угрюмой, но деятельной энергии. Он – опора всех остальных (оттого и прильнула к нему Мария, тяжелобольная, обречённая и более слабая, чем остальные дети). Мария – олицетворение страдания, физического и нравственного, бесконечного терпения и кроткого всепрощения. Александр – умный, образованный, нервный юноша, лишённый цепкой живучести и жизненной силы, присущих отцу. Младшая дочь Александра – сама молодость, неунывающая, бодрая, деятельная.

В картине отражён и ещё один исторически сложившийся контраст, характернейший для начала XVIII века: европейские костюмы и предметы русской старины соседствуют в избе Меншикова. Суриков, как никто из передвижников, чувствовал яркую, самобытную красоту народного искусства, утвари, одежды, архитектуры. Всё, что он писал, было наполнено этой красотой\*.

Униженный, скованный леденящим холодом закопчённой лачуги поверженный властелин, лишённый всякой надежды на будущее даже в своих детях, Меншиков явил нам трагедию послепетровской России – униженной, развращённой, оторванной от своих корней, скованной незримой злой силой, и от этого ещё более зловещей выглядит оккупация России «воинствующей посредственностью, облечённой императорской властью».

Помещая такого коршуна с опущенными крыльями в клетке, художник изобразил глубоко захватывающее душу безысходное страдание, избежав излишних патетических движений.

Какие мысли не дают Меншикову покоя в этой ледяной пустыне? Только ли горькое сознание своего бессилия? Отыскивая первопричины торжества своих противников, перебирая в памяти страницы прошлого, он невольно придёт к переосмыслению необходимости крутой ломки старых устоев при Петре, ломки, открывшей путь иностранным службистам к высшим постам в Российском государстве, а затем, после смерти Петра, и к участию их в борьбе партий за императорский престол. Начнёт ли он думать о своих детях, мучаясь их страданиями и строя догадки об ожидающем их будущем, он невольно придёт к мысли о будущих судьбах столь изменившейся «петербургской» России, которой управляют иностранные карьеристы, войдя в сделку со старой родовитой знатью.

Духовная драма Меншикова не сводится к мелкой злобе, мстительности, она гораздо глубже, сложность её содержательнее, потому так многообразны оттенки выражения задумчивого лица Меншикова на картине. В образе Меншикова Суриков показал себя «великим живописцем мира души, подобно Шекспиру. Определённо и ясно выговорил он невыразимое, примирил и слил воедино внешнее и внутреннее»<sup>8</sup>.

Меншиков – энергичный, волевой государственный деятель, с мощной фигурой и властно сжатой рукой, ещё полный сил и энергии, оказался ненужным в кипучей государственной деятельности; он обречён на бездействие и пассивное доживание своей жизни именно тогда, когда Петра не стало и Россия,



Меншиков в Берёзове. Фрагмент  
Мария Меншикова  
В.И. Суриков

\* В действительности у Меншиковых отобрали их дорогое платье, но Суриков, зная об этом, все же изобразил их по-своему, усилив тем самым контраст роскоши и нищеты. Такой контраст в семье светлейшего князя – явление противно-естественное, свидетельство катастрофы.

<sup>8</sup> Белинский В.Г. Собрание сочинений. Т. II. СПб., 1896. С. 499.

казалось бы, особенно нуждалась в людях его масштаба. Тем самым раскрывается смысл произошедших в русской истории перемен: наступила новая эпоха – эпоха би-роновщины и голштинцев, когда иностранные проходимцы – фавориты, паркетные шаркуны и дворцовые бездельники, облепив Россию, как мухи лакомый пирог, заботились не о судьбах страны, а о собственной наживе; фавориты, которые, в отличие от петровских любимцев, держались лишь на лести, угождении царским прихотям да на придворных интригах и которые были глубоко равнодушны к интересам России.

«Скованным Прометеем» назвал Александр Бенуа суриковского Меншикова<sup>9</sup>. Определение довольно неожиданное, учитывая прочно закрепившееся за Меншиковым положение первого в казнокрадстве и «мздоимстве великом», за что был он и царской дубинкой бит, и «под судом» находился, и «денежными взысканиями»<sup>10</sup> наказан не раз. Никто из сподвижников и ближайших сотрудников Петра не приносил ему больших огорчений, чем его безродный и безграмотный любимец, которого Пётр сам же ввёл во власть, дав ему, по словам В.О. Ключевского, «беспримерные полномочия»<sup>11</sup>. «Майн херцбрудер» (мой любимый брат), как называл его Пётр в своих письмах к нему, больше всего, до самозабвения, любил деньги. Смелый, ловкий и самоуверенный, пользуясь покровительством и полным доверием Петра, он не стеснялся в средствах, добывая их. Известно, что в зарубежных банках лежали его колоссальные вклады, составлявшие ни много ни мало два годовых бюджета России. Недаром тот же Пётр в конце своей жизни, прощая Данилычу, в который уже раз, новые вскрывшиеся хищения, говорил его вечной заступнице, императрице: «Меншиков в беззаконии зачат, во гресех родила его мать, и в плутовстве скончает живот свой; если не исправится, быть ему без головы»<sup>12</sup>. Как видим, с Прометеем мало что роднит ссыльного в Берёзове, где от всех богатств досталась ему в удел тесная, холодная изба, а от всех «полномочий» – невинные страдания его детей. Таков итог жизни, прожитой по законам, как говорил Ильин, «жестоковыйного инстинкта», убивающего в человеке его нравственные начала.

Не отсюда ли та атмосфера ледящего холода, что заполнила собою практически всё художественное поле картины, отступая лишь перед красным углом с зажжённой лампадой? Введённый как деталь любого тогдашнего, а в особенности деревенского, интерьера небольшой красный угол масштабно несоизмерим со всем пространством избы. Но он и не теряется в нём. Наоборот, своей статичностью, противостоя диагональному построению центральной части картины, он даже способен держать её композиционное равновесие. А при ближайшем рассмотрении само это равновесие оказывается глубоко продуманной художником композиционной конструкцией.

Высвечивая потемневшие краски икон, маленький фитилёк лампады согревает своим мягким, тёплым светом металлический блеск серебряных окладов. Осветив иконы, лампада выявила в живописном поле красного угла средоточие тех цветов, что присутствуют в общем колорите картины, акцентировав, но уже в тёплых тонах, главный колористический узел композиции, построенный на сочетании голубой парчи с холодным переливом серебряных нитей и тёмно-красным покрытием стола, резко оттенённым мертвящей белизной промёрзшего окна. В живописном свечении лампады померкнувшие были краски вновь оживают, обнаруживая богатство тончайших переходов и нюансов. Таким образом, и в тональном конфликте состояний – тепла и холода – внешне скромная, ненарочитая живопись красного угла начинает играть ключевую роль.

Притом что главный композиционный акцент сделан на самом Меншикове и его детях, сидящих вокруг стола, небольшие его размеры позволили художнику очень сблизить фигуры. И они хоть и не теснятся, но, пластически касаясь друг друга, создают плотно сгруппированную композицию, замкнутую в своём круговом ритме. Ничто не выпадает из неё. Но и она ничего не вбирает в себя, кроме идущего от окна остро осязаемого света, залёгшего на раскрытых страницах Библии. Её словами, писал А.Н. Бенуа, «искушённый бесом гордыни и ныне наказанный исполин пытается утешить свою истерзанную душу»<sup>13</sup>. Такой психологический срез воссозданного в картине действия ещё точнее отражает мир суриковских образов. Но именно поэтому «наказанный исполин» оказывается ближе не античному Прометее, о чем говорил тот же Бенуа, а евангельскому разбойнику, который, уже будучи распят, покался буквально за мгновение до смерти и тем спас свою душу.

В церковном понимании, молясь, человек разговаривает с Богом. При чтении же Святого Писания Бог разговаривает с ним. Как глубоко верующий человек, Суриков не мог ни думать, ни чувствовать иначе. И потому далеко не случайно мы застаём его героя не под образами в молитвенном утешении, а за чтени-

**Мужской портрет.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

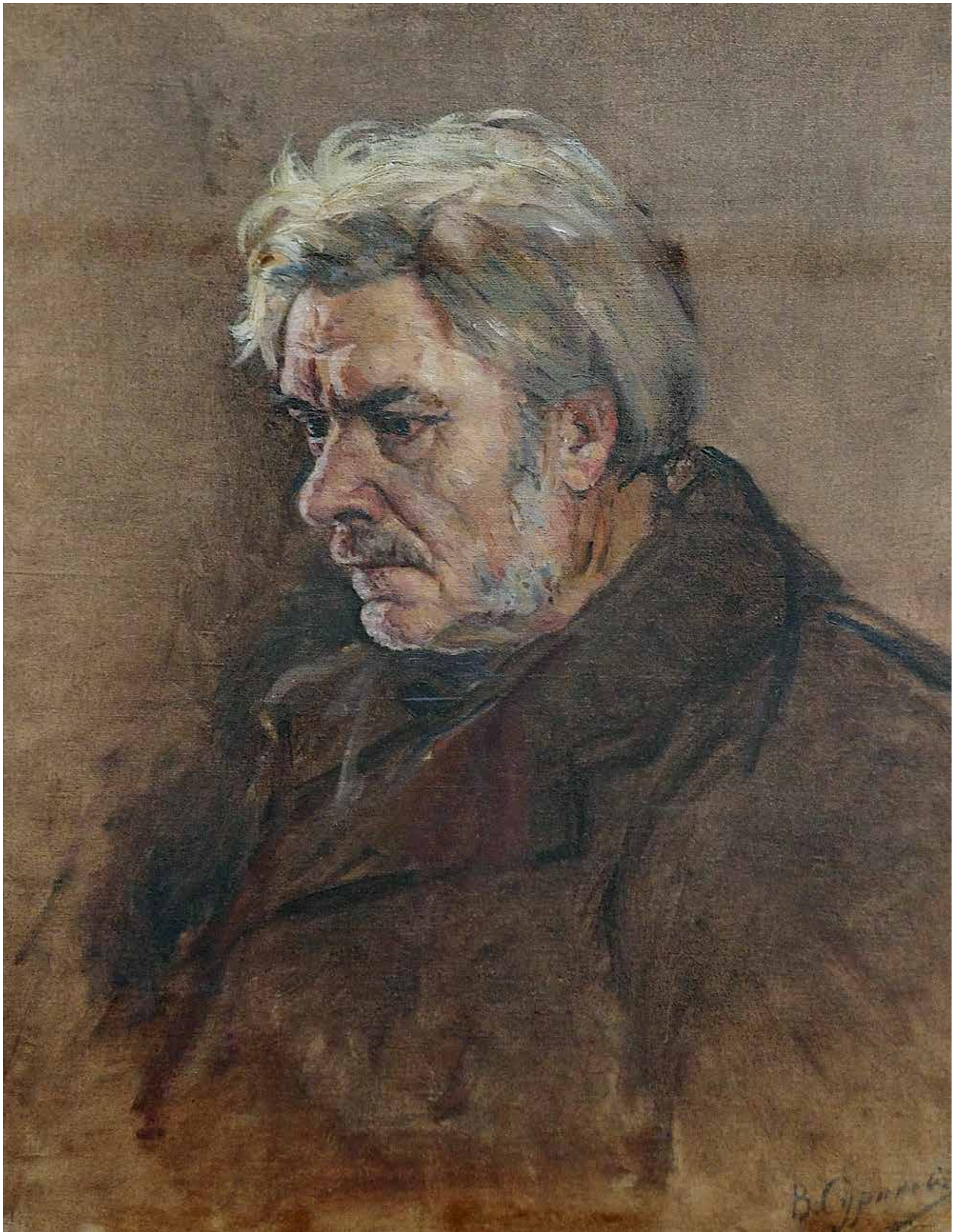
<sup>9</sup> См.: Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 331.

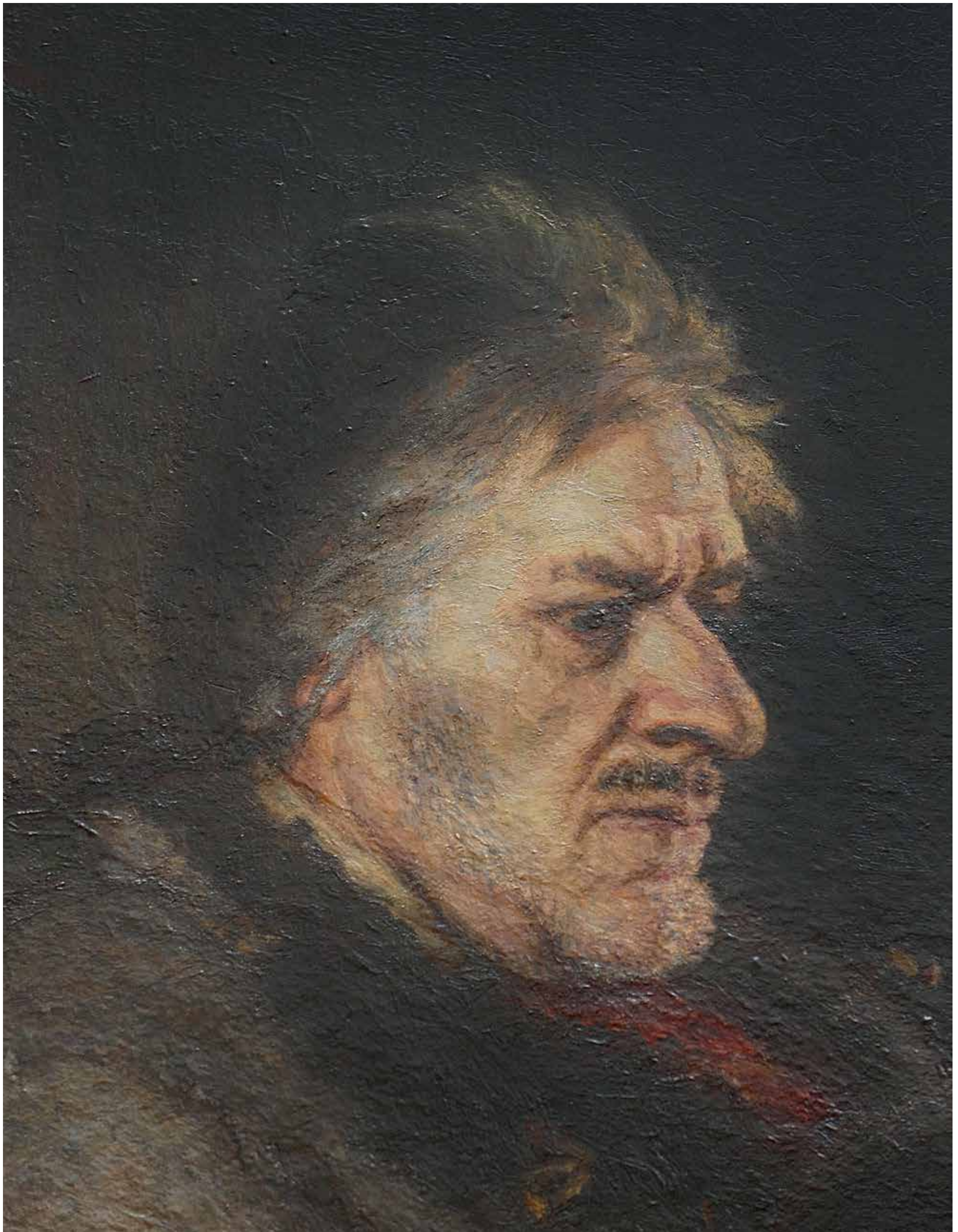
<sup>10</sup> Ключевский В.О. Исторические портреты. М., 1990. С. 200–201.

<sup>11</sup> Там же. С. 202.

<sup>12</sup> Там же. С. 203.

<sup>13</sup> Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 331.





ем Книги на все времена, то есть в момент духовного просвещения, или вразумления словом Божиим. «Меншиков стал настоящим христианином, – писал один из оптинских старцев, – умер в истинном покаянии, любил читать Псалтырь и часто приговаривал: “Благо мне, яко смирил меня Господь”»<sup>14</sup>.

И здесь мы вновь должны отметить необычайное провидение Сурикова, оказавшегося, в отличие от Бенуа, намного ближе к исторической правде. Как видим, художественный замысел Сурикова выходит далеко за пределы чисто мирского толкования идеи страдания как расплаты за содеянное или даже мученичества. Поднимаясь в более высокие сферы, он словно наполняется светом той лампы, что горит как вечная, неугасимая надежда на спасение, даруемое каждому в покаянии, и в этом смысле красный угол в картине возникает художественным образом, своего рода пластической парафразой известных слов Христа: «Стою у сердца каждого и стучусь».

Такова авторская интерпретация темы страдания, понимаемого художником как глубоко нравственное переживание, в котором очищается душа, празднуя свое восхождение в духе. Именно здесь начинается «водительное служение» Сурикова и его искусства. Обращаясь в прошлое, он искал в нём ответы на вопросы, которыми болело его время, но не только в этом смысле он был историческим живописцем. Поэтому нам трудно согласиться с тем же Бенуа, назвавшим «Меншикова в Берёзове» «эпилогом петровской трагедии»<sup>15</sup>. Для такого мастера, как Суриков, этого слишком мало. Ему мало одной лишь констатации правды факта, пусть и трагической. Он ищет выход. Он создает исторически опосредованную проекцию евангельской притчи о нравственной смерти и возможности духовного возрождения.

В «Утре стрелецкой казни» огоньки свечей помогли художнику безошибочно передать общий тон и его влияние на отдельные предметы, взять верные отношения одного предмета к другому. Хотя, в силу их удалённости, Суриков не мог выявить в картине всё богатство предметного мира: различные ткани, их фактуры, оттенки. Иное дело «Меншиков в Берёзове». Здесь точка зрения художника приближена к событию; человеческие фигуры, написанные в натуральную величину, изображены на первом плане; предметное окружение – брёвна, иконы, одежда, свечи и т. д. – также видно вблизи. В этих условиях задачей художника становится передать тоном не только отношения светосилы цвета одного предмета к другому, но и видимый материал изображаемых объектов; их вещественность, фактуру и т. д. Используя как камертон огонёк, горящий перед божницей, Суриков достиг в «Меншикове» подлинных вершин реалистической тональной живописи в передаче материального многообразия предметного мира. И достиг этого настоящими живописными средствами. Несмотря на полумрак, в который погружены предметы и сидящие в избе фигуры, картина «Меншиков в Берёзове» полностью лишена черноты: и тёмные, глубокие тени, и светлые отблески металла – всё насыщено цветом, цвета в картине подлинно живописны, они образуют общую гармонию, колорит. Суриков хорошо понимал значение тонов для колористического строя картины. «Сила живописи от верного соотношения колорита и тонов зависит», – записал художник на обложке принадлежавшей ему Библии. Все предметы картины и фигуры, находясь в одной световой среде, по соседству друг с другом, не только объединены общим тоном, но и взаимодействуют, порождая блики, рефлексы, оттенки, обогащающие единство живописной гаммы картины.

Меншиков в Берёзове. Фрагменты  
В.И. Суриков

стр. 358. Меншиков

стр. 359. Туфли Марии Меншиковой



<sup>14</sup> Беседы схиархимандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. СПб., 1991. С. 11.

<sup>15</sup> Николаева Н. В.И. Суриков. М.: Маевский, 1914. С. 28.



дальнейшем, после ссылки Меншикова, господство иностранных карьеристов в России стало полным. «Уже в мае 1730 г. иностранные министры замечают, что Бирон и Лёвенвольд управляют императрицей как хотят, и русские ненавидят этих немцев; но сзади них стоит Остерман и управляет империей»<sup>1</sup>. Испанский посланник в России де Лирия пишет об Остермане: «Могу сказать Вам, что он так худ с русскими, как нельзя больше...»<sup>2</sup>.

Поэтому не было ничего неожиданного в том, что для низвержения Меншикова объединились многочисленные иностранные сановники и придворные. Остерман, братья Лёвенвольде, Бирон и многие другие приняли участие в интриге. Для того чтобы свергнуть Меншикова, Остерман незаметно образовал «партию людей, ему подобных и руководимых одинаковыми с ним выгодами; для того он сблизился с Минихом, с Лёвенвольдом... с Балком и со всеми иностранцами, состоявшими в Русской службе и занимавшими... почетные должности»<sup>3</sup>.

Вскоре после падения Меншикова были сосланы виднейшие сановники – фельдмаршал Румянцев и фельдмаршал Василий Долгорукий. «Немецкая партия при дворе Анны брала верх, птенцы гнезда Петрова сходили один за другим со сцены политики и жизни...»<sup>4</sup>.

Именно так воспринимали падение Меншикова его русские современники и многие историки России, писатели, биографы, умевшие связать личную судьбу Меншикова с судьбами послепетровской России.

Так и должно было произойти: Пётр проводил свои реформы, одержимый маниакальной ненавистью к России, и поэтому притягивал к себе всех руссоненавистников.

При Анне Иоанновне засилье иностранцев в России сказало с ещё большей силой. Так, полковником во вновь образованный Измайловский полк Анна назначила брата Лёвенвольде, подполковником – шотландца Кейта и поручила Лёвенвольде набрать остальных офицеров «из Лифляндцев, Эстляндцев и Курляндцев и прочих наций иноземцев и из Русских»<sup>5</sup>. Как видим, русские в России действительно были оттеснены тогда на последнее место.

В речах и проповедях того времени не раз звучит обличение иноземных пришельцев, которые всячески старались уничтожить каждого русского художника, инженера, архитектора, старого солдата, всех таких людей «государству доброжелательных и отечеству весьма нужных и потребных, под разными претекстами губили, разоряли и вовсе искореняли»<sup>6</sup>, продвигая и награждая себе подобных иноземных стяжателей.

Именно Пётр своими реформами осознанно или неосознанно создал условия для этой «придворной интервенции», которую постепенно осуществили иноземные карьеристы, проникавшие в Россию и сумевшие после смерти Петра интригами, фаворитизмом фактически захватить власть в Русском государстве. В этом отчётливо сказались те изменения, которые произошли с иноземцами в послепетровской России. В XVII веке иноземец – это был выпитый техник, военный инструктор, офицер на русской службе или случайно захвативший коммерсант. «Такой иноземец часто терялся в русской массе и если оставался надолго в России, то гораздо скорее сам русел, чем онемечивал окружающих. Теперь он становится влиятельным администратором и, что ещё важнее, официальным или частным, но одина-

<sup>1</sup> Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. С. 1213.

<sup>2</sup> Цит. по: Костомаров Н.И. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIV. С. 776–777.

<sup>3</sup> Царствование Петра II. Сочинение Константина Арсеньева. СПб., 1839. С. 22.

<sup>4</sup> Русский биографический словарь. Т. VI. СПб., 1905. С. 510.

<sup>5</sup> Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. С. 1213.

<sup>6</sup> Слово архиепископа Амвросия Юшкевича в день рождения Елисаветы Петровны (1741); Галахов А. История русской словесности древней и новой. Т. I. СПб., 1880. С. 81.



Анна Иоанновна



Остерман



Бирон



Граф Лёвенвольде





# ПРИДВОРНАЯ ИНТЕРВЕНЦИЯ

ково обязательным учителем» большей части русского общества<sup>7</sup>. И корыстолюбивые иностранцы сплотились в своего рода партию внутри России и быстро научились использовать выгоды такого положения. Они представляли собой спаянную общностью интересов группу иностранных узурпаторов и чувствовали себя настолько прочно, что не боялись жестоко оскорблять всё русское, открыто высказывать к русским людям презрение, вели себя прямо как иноземные захватчики.

«Национальное чувство, – пишет Соловьёв, – было сильно оскорблено». Знаменитый соратник Петра, фельдмаршал Румянцев, возмущённый господством иноземцев, столкнулся с братом Бирона и отделал его, за что был сначала приговорен к казни, затем сослан<sup>8</sup>.

По мнению Соловьёва, время Бирона «навсегда останется самым тёмным временем в нашей истории XVIII века, ибо дело шло не о частных бедствиях, не о материальных лишениях: народный дух страдал, чувствовалась измена основному жизненному правилу Великого Преобразования, чувствовалась самая тёмная сторона новой жизни, чувствовалось иго с Запада, более тяжкое, чем прежнее иго с Востока, иго татарское. Полтавский победитель был принижен, рабствовал Бирону, который говорил: “Вы Русские...”»<sup>9</sup>.

«Как бы ни расценивать время Анны Ивановны, – пишет академик М.Н. Тихомиров, – царствование её было эпохой господства немцев при дворе и в русской политике. Бирон и его сторонники вовсе не смотрели на себя, как на сановников великой Российской империи, преобладающее население которой составляли русские и украинцы. Нет, они действовали не только “крадучись, как тать, позади престола”<sup>10</sup>, а выступали с воинствующей программой долгого утверждения немецкого засилья в России»<sup>11</sup>.

Группа «придворных интервентов», при некоторых спорах между собой, в целом поддерживала друг друга и удивительно цепко держалась за власть. Казалось бы, смерть Анны Иоанновны должна была принести избавление от Бирона. Но когда Анна умирала, иноземцы приняли все меры, чтобы сохранить государственную власть в своих руках. Миних просил Анну назначить регентом Бирона, а Остерман составил распоряжение о престолонаследии, отдающее русский престол потомству Антона-Ульриха, герцога Брауншвейгского. «Миних просил за Бирона, – пишет Соловьёв. – Немцам вообще было важно, чтоб на первых порах власть оставалась в руках одного из них. Барон Менгден прибегает к Бестужеву и откровенно объявляет: “Если герцог (то есть Бирон. – В. Б.) регентом не будет, то мы, немцы, все пропадём!”»<sup>12</sup>.

И когда между ними возникали внутренние распри и борьба, то картина в целом несколько не менялась «в этой борьбе немцев против немцев, в которой русский национальный элемент не принимал никакого участия»<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Богословский М.М. Быт и нравы русского дворянства в первой половине XVIII века. С. 4.

<sup>8</sup> См.: Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XIX. С. 1213, 1215, 1216.

<sup>9</sup> Там же. Кн. V. Т. XXIV. С. 1128.

<sup>10</sup> Выражение В.О. Ключевского. См.: Ключевский В.О. Курс русской истории. Т. IV. С. 494–498.

<sup>11</sup> Тихомиров М.Н. Русская историография XVIII века // Вопросы истории. 1948. № 2. С. 95.

<sup>12</sup> Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. IV. Т. XX. Приложения. С. 1637.

<sup>13</sup> Валишевский К. Наследие Петра Великого. СПб., 1906. С. 111.

Анна назначила Бирона регентом младенца, о котором только предполагалось, что он должен будет родиться у племянницы Анны – тринадцатилетней немки Елисаветы-Екатерины-Кристины Мекленбургской, после того как она выйдет замуж\*. И этот-то несуществующий ребёнок был объявлен наследником российского трона – задолго до своего рождения и зачатия... Затем, когда наконец через девять лет наследник родился, население заставили ему присягать. «Русский народ был бы вправе спросить, на каком основании и по какому праву этот чистокровнейший немец как по отцу, так и по матери, с одной стороны Брауншвейгский, с другой – Мекленбургский, был призван управлять Россией?»<sup>14</sup>

На тот случай, если бы этот новорожденный умер, завещание Анны о престолонаследии, составленное предусмотрительным Остерманом, устанавливало, что наследовать престол мог бы другой потомок, но рождённый от того же брака. При всех обстоятельствах регентом и полноправным правителем России назначался Бирон. При таком завещании трудно было вырваться из этого замкнутого круга иноземного засилья. Вот почему падение Бирона казалось полным избавлением от этого гнёта: «...ни честолюбивый Миних, ни исполнительный Манштейн, низвергая Бирона, уж, конечно, не подозревали, что они готовят падение целой ватаги иноземцев-авантюристов, в том числе и своё собственное, и очищают путь дочери Петра Великого»<sup>15</sup>.

В XVIII веке любимым героям Сурикова – Ломоносову и Суворову также пришлось вести тяжёлую борьбу с иноземным засильем в России. Но и в XIX веке это засилье иностранцев продолжалось. Русские помещики, фабриканты, чиновники предавали национальные интересы России, раболепствовали перед иностранным капиталом. Двор начиная с XVIII века перестал быть русским и онемечился, дворянство полностью оторвалось от народа, от основной массы русской нации и забыло даже русский язык. В Россию в конце XIX века хлынул иностранный капитал и стал эксплуатировать богатства страны, превращая её в полуколонию. «За 10 лет – с 1880 по 1890 г. вложение иностранных капиталов в русскую промышленность увеличилось более чем вдвое – с 98 до 215 миллионов рублей»<sup>16</sup>. Достаточно просмотреть русские газеты 70–90-х годов XIX века, чтобы на каждом шагу встретить иностранные фамилии в числе высшей придворной знати России, на министерских постах, в числе крупнейших фабрикантов и торговцев. Весьма заметным было это явление и в области культуры. Среди иностранных учёных и художников, приехавших в Россию, были и яркие дарования, честно, с увлечением отдававшие своему делу для пользы России; их имена вошли в историю русской культуры. Но такие люди были в меньшинстве.

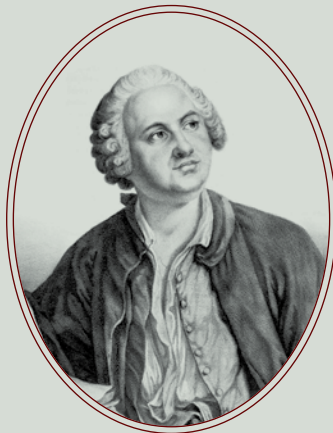
Как раз во второй половине XIX века в русскую науку, литературу, искусство влились свежие таланты. Разгорелась открытая борьба между «иностранной партией» и русскими учёными-патриотами в университетах и в Академии наук. В Казани эту борьбу в 1850–60-х годах возглавил Бутлеров, продолживший её после переезда в Петербург в 1869 году в Академии и университете. Когда величайший русский учёный Д.И. Менделеев в 1880 году был забаллотирован так называемой немецкой партией на выборах в русскую Академию наук, этот вопиющий факт оскорбил чувство национального достоинства и вызвал взрыв общественного возмущения, волну гневных протестов.

\* Елизавета-Екатерина-Кристина – дочь Екатерины Иоанновны и герцога Мекленбургского Карла-Леопольда. Елизавета-Екатерина-Кристина лишь два года спустя после завещания Анны Иоанновны приняла православие и стала именоваться Анной Леопольдовной. Лёвенвольде искал ей мужа среди немецких князьков, в конце концов её выдали за Антона-Ульриха фон Беверн из дома Брауншвейгского. Сын от этого брака – Иван Антонович, родившийся в 1740 году, и был авансом объявлен ещё в 1731 году наследником престола.

<sup>14</sup> Валишевский К. Наследие Петра Великого. С. 37.

<sup>15</sup> Шубинский С. Арест и ссылка Бирона // Русская старина. Т. III. 1871. № 4–6. С. 541.

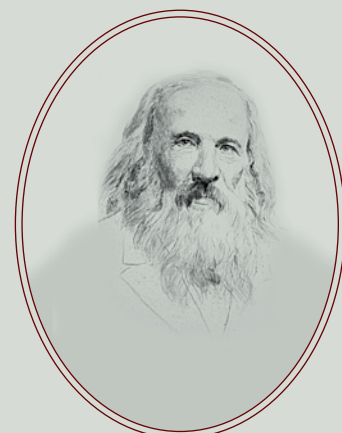
<sup>16</sup> История СССР. Т. II / под ред. Нечкиной М.В. М., 1940. С. 612.



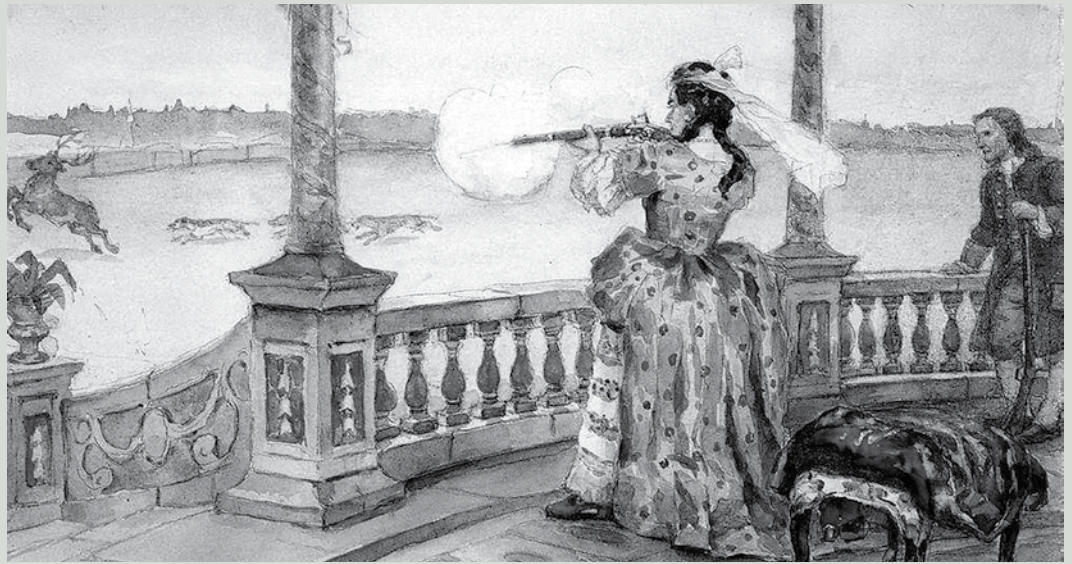
Ломоносов



Суворов



Менделеев



146.  
Императрица Анна Иоанновна  
в петергофском «Тампле» стреляет оленей  
В.И. Суриков  
Картон, акварель. 36×46. 1900 г.  
Государственный Русский музей

Всё это были факты современной Сурикову российской действительности, глубоко поразившие его сознание художника и гражданина. Острота впечатлений Сурикова от этих фактов была тем большей, что молодой художник впервые увидел столицу Российской империи, где иностранцы образовали внутреннюю привилегированную колонию, презиравшую всё русское, – увидел всё это, приехав в Петербург прямо из глубины Сибири, из края, где главная масса населения состояла из русских, где выходцы из России составляли 88,7 процента всех жителей, поэтому русские национальные нравы, обычаи, язык, типы хорошо сохранились. Привыкшего к этой среде художника особенно поразил контраст с «онемеченным» Петербургом, в котором на немецком языке говорило более 40 тысяч жителей<sup>17</sup>.

На Васильевском острове, где поселился художник сразу же по приезде в Петербург, линии острова «пестрели немецкими вывесками»; хозяева многих квартир вовсе не говорили по-русски. Поразила Сурикова и обстановка в сфере горячо любимого им искусства: в Российской академии художеств в то время судьбы русской национальной живописи и скульптуры вершили – вовсе не по заслугам и таланту – иностранцы.

Сурикову бросилось в глаза и то, как по-домашнему чувствовали себя иностранные карьеристы, обосновавшиеся при дворе, в министерствах, в русской промышленности, торговле и т. д. Ещё будучи учеником Академии художеств, Суриков во время работы над рисунками из жизни Петра I по заказу М.К. Сидорова мог получить из текстов Сидорова представление о том, какую своекорыстную роль играют иностранные предприниматели и чиновники в экономике и торговле. Этот вопрос живо волновал общественное мнение России того времени. Он вызывал протесты со стороны представителей русской торгово-промышленной элиты. По совершенно другим, патриотическим мотивам против засилья иностранцев, как наиболее реакционных проводников политики императорского правительства, выступали и передовые деятели того времени.

Разумеется, взгляд на Меншикова как на борца с «иностранной партией», односторонен, так как недостаточно учитывает все грани его деятельности. Наряду с заслугами, которые присущи Меншикову как крупному полководцу и историческому деятелю, известны его стяжательство, честолюбие, надменность, готовность круто расправиться со всяким, кто пойдёт против его интересов.

Суриков не идеализирует Меншикова, и на его лице, как оно изображено в картине, можно прочесть и эти качества его натуры (без чего образ не был бы до такой степени конкретным и убедительным). Но в общем замысле «Меншикова» Сурикова больше интересуют те его черты, которые являются наглядным отпечатком сформировавшей его бурной эпохи петровских преобразований, а также увлекает задача раскрыть сложную психологию этого «полудержавного властелина», по происхождению – русского простолюдина, который личной смекалкой и волею обстоятельств вознесся на вершину могущества, а затем был свергнут и обречён закончить свои дни в берёзовской ссылке.

Яркая фигура Меншикова, история его возвышения, могущества и внезапного падения привлекали внимание многочисленных писателей, как русских, так и иностранных, и породили большое количество всевозможных романов, повестей, драматических произведений в прозе и стихах. Ознакомление с этой литературой, а также с мемуарными источниками о Меншикове и с многочисленными вариантами его биографии выявляет глубокую самостоятельность мысли Сурикова.

<sup>17</sup> В статье «Разноязычный и разноплеменный Петербург» сообщается, что на русском языке говорили – 829 714, а на немецком – 43 798 жителей Петербурга (см.: Петербургская газета. 1891. 27 нояб.).



В. Смирновъ. 1899.

# НОВОЕ

## «ПРИЗВАНИЕ»



**Автопортрет**

В.И. Суриков  
Акварель. 1913 г.

Государственная Третьяковская галерея

«Меншиков», как и «Стрельцы», сразу завоевал успех в кругах людей, чутких к восприятию подлинного искусства. М.В. Нестеров вспоминает о впечатлении, которое «Меншиков» произвел на молодых художников: «Нам, тогдашней молодежи, картина нравилась, мы с великим увлечением говорили о ней, восхищались её дивным тоном, самоцветными, звучными, как драгоценный металл, красками. “Меншиков” из всех суриковских драм наиболее “шекспировская” по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, её ужас, безнадежность и глубокая, волнующая трогательность – всё, всё нас восхищало...»<sup>1</sup>.

П.М. Третьяков сразу же купил «Меншикова» для своей галереи. Суриков получил материальную возможность поехать за границу, где он познакомился с произведениями великих колористов мира Веласкеса и Тициана. «Да, колорит – великое дело! – писал Суриков Чистякову. – Видевши теперь массу картин, я пришел к тому заключению, что только колорит вечное неизменяемое наслаждение может доставить, если он непосредственно, горячо передан с природы»<sup>2</sup>.

«Суриков вообще, – пишет И.Э. Грабарь, – принадлежит к числу величайших колористов всех времён; он – художник, родственный по своим живописным установкам великим колористам Венеции XVI века, которых он высоко ценил... “Меншиков в Берёзове” из суриковских картин самая колоритная. Цветовые отношения в ней сведены в поразительно гармоничное целое. На всём протяжении этого большого холста нет ни одного цветового пятна, не приведённого в гармонию с ближайшими по соседству и со всеми дальними». Коричневая душегрея Александры чудесно согласована не только с цветом её белокурых волос, меховой оторочки и бирюзового с красноватыми цветами платья, но и с серым кафтаном и меховой обувью Меншикова и даже – далеко в правом углу – с иконами и красноватыми на них отблесками лампадки. «Но одних цветовых отношений недостаточно для торжества колорита; необходимо ещё и цветовое богатство, цветовая насыщенность всей поверхности живописи». И здесь также примером может служить «Меншиков в Берёзове». Посмотрите, как написана юбка с цветами или замёрзшее оконце: «там нет ни одного миллиметра “пустой живописи”, ни одного однообразно положенного мазка – всё насыщено цветом и с такой расточительной щедростью, которая по плечу только гениям»<sup>3</sup>.

В «Меншикове» Суриков впервые предстал как изумительный, тончайший колорист. Неслучайно в разгар работы над «Меншиковым» Суриков так часто обращался к акварели: видимо, вставшие перед ним новые сложные колористические задачи ему легче было вначале решать в акварельной технике. Суриков создаёт две жемчужины акварельного искусства – портрет С.А. Кропоткиной (сестра жены художника) с гитарой (илл. 147) и этюд для Марии Менши-

147.

**С гитарой**

Портрет княгини С.А. Кропоткиной  
В.И. Суриков  
Акварель. 34,9×24,3. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Нестеров М.В. Давние дни. М., 1941. С. 31–32.

<sup>2</sup> Суриков В.И. Письма. С. 63.

<sup>3</sup> Герасимов С. Замечательный живописец // Советское искусство. 1937. 5 янв.; Грабарь И. О колорите в живописи // Юный художник. 1939. № 5. С. 15.



**Неаполитанская девушка  
с цветами в волосах**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
22×14. 1883–1884 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

ковой, написанный с жены художника (стр. 355). К этому же времени относятся две акварели: «Натурщица в старинном русском костюме» (илл. 148) и «Гаданье с зеркалом на святках» (1882, ГТГ), на которых изображены девушки в русских национальных костюмах, сидящие в полутёмных комнатах; одна из них гадает перед зеркалом со свечой. Тогда же написан акварельный портрет старика конопатчика (илл. 149). Акварелью сделан и этюд деревенской божницы (стр. 212).

Техника акварели с её тонкими заливками красок, рассчитанными на просвечивание сквозь верхние слои нижних (а также на просвечивание бумаги), могла подсказать Сурикову смело применённые им в «Меншикове» многократные жидкие прописки и лессировки по корпусной подготовке – приём, порождающий глубокие и звучные сочетания красок, богатые тонкими оттенками. Этот приём, составляющий ценнейшее свойство живописи «Меншикова», превратил красочный слой в какой-то драгоценный сплав, звучные тона которого напоминают мерцание самоцветов, золота и серебра. Как замечено исследователями, в «Меншикове» цвет рождается из мрака закопчённой избы; цветовые оттенки колорита изменяются: «вспыхивает серебряная парча, теплится свет лампад, блестят золотые иконы, сгустком малинового светится суконная скатерть»<sup>4</sup>.

Картина «Меншиков в Берёзове» была показана на 11-й передвижной выставке, которая была открыта в Петербурге со 2 марта, а в Москве с 16 апреля 1883 года. Она вызвала разноречивые и даже полярные суждения критики, притом что «Меншикова» труднее было столь прямолинейно связывать с событиями современности. Удивительно, что ни в одной из статей, положительно оценивших картину и серьёзность замысла художника, даже не был поставлен вопрос о том, каков же этот замысел. Рассуждая о достоинствах «Меншикова в Берёзове» как исторической картины, критики даже не пытались разобраться в том, на какой момент исторического развития России указывает эта картина. И поскольку коренные исторические вопросы не поднимались в статьях о «Меншикове», споры касались лишь некоторых чисто художественных особенностей произведения Сурикова. Причем поскольку писавшие большей частью были противниками реализма, отождествляемого ими с натурализмом, то и всякое отклонение от академических правил склонны были считать «неграмотностью», «неумением» и так далее и объявлять это «недостатками», идущими от таких же «недостатков» предшествующей картины – «Утро стрелецкой казни».

М.В. Нестеров вспоминает о картине «Меншиков»: «Появление её когда-то вызвало большое разногласие как среди художников, так и среди общества. Умный, благородный, справедливый, равно требовательный к себе и другим, Крамской, увидав “Меншикова”, как бы растерялся: встретив, спускаясь с лестницы, идущего на выставку Сурикова, остановил его, сказал, что “Меншикова” видел, что картина ему непонятна – или она гениальна, или он с ней ещё недостаточно освоился. Она его и восхищает, и оскорбляет своей... безграмотностью, “ведь если ваш Меншиков встанет, то он пробьёт головой потолок...”»<sup>5</sup>. Даже П.П. Чистяков писал Сурикову о «Меншикове в Берёзове»: «...несколько слов осмелюсь высказать вам относительно картины Вашей. Не пренебрегайте перспективой комнаты, выправьте, насколько это для вас возможно»<sup>6</sup>. И Чистяков не сразу увидел, что величина фигуры Меншикова по отношению к его детям и пространству комнаты содействует раскрытию в картине исторического смысла изображаемого события, наталкивает на мысль об истинных масштабах трагедии, связанной с личностью Меншикова.

Все колористические оттенки, весь комплекс переживаний узников, превосходно переданные через психологическое состояние действующих лиц, их мысли, взгляды, позы, жесты и так далее выражены также и в композиции всей группы, включая и соотношение размеров фигур. Эти размеры, найденные Суриковым с безупречной точностью, не могут быть изменены без ущерба для смысла и художественной правды картины. Как Крамской был близок к истине, когда говорил Сурикову: «Ваша картина или гениальная, или я с ней недостаточно освоился». Картина Сурикова действительно гениальное произведение исторической живописи, и нельзя прилагать к ней критерии бытовой достоверности.

Однако мнение о «слабой» технике живописи, о «слабом» рисунке Сурикова после «Стрельцов» и «Меншикова» утвердилось в суждениях критиков и нередко повторялось впоследствии в статьях о других картинах Сурикова, написанных позже. Даже те критики, которые положительно относились к творчеству Сурикова и высоко оценивали его картины, были невысокого мнения о технической стороне его искусства, повторяли ходячее мнение о «технической

148.  
**Натурщица в старинном  
русском костюме**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
34×24. 1882 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>4</sup> Алпатов М. О композиции исторической картины «Меншиков в Берёзове» В. Сурикова // Искусство. 1951. № 4. С. 66.

<sup>5</sup> Нестеров М.В. Давние дни. С. 31.

<sup>6</sup> Суриков В.И. Письма. С. 155. Письмо Чистякова Сурикову без даты.

В. Гипркатов  
№ 21



В. Гипркатов  
1882





слабости» автора «Стрельцов» и «Меншикова» или, в лучшем случае, воздерживались от суждений о технике, сказав, что они о ней «совершенно забывают» при взгляде на картину. Но ведь это и есть высшая похвала технике, если произведение искусства так захватывает зрителя, что он забывает о технике. И всё же распространённый предрассудок мешал даже лучшим критикам 1880–90-х годов понять, что новаторский характер творчества Сурикова и глубокая самобытность, оригинальность его таланта сказались также и в самой технике его рисунка и живописи, придав им новую, непривычную, но по-своему совершенную форму. Впервые в печати это громко провозгласил А.Н. Бенуа в главе о Сурикове в своей «Истории русской живописи в XIX веке». Суриков был очень рад («Вот это – критика!» – говорил он с удовлетворением, читая, как А.Н. Бенуа ответил авторам, распространявшимся о «недостатках техники» Сурикова), когда прочел в книге Бенуа следующее высказывание о технике своей живописи: «Однако пора выяснить этот вопрос, действительно ли так плох Суриков в техническом отношении. Правда, он не рисует, как Бугеро, и не пишет, как Фортунни, но разве уже это так важно и разве нет технического совершенства вне академически-правильного рисунка и вне шикарно-виртуозной живописи? Нам, напротив того, кажется, что техническая сторона картин Сурикова не только удовлетворительна, но прямо прекрасна, так как она вполне передаёт намерения автора, и что, в сущности, все эти подмеченные недостатки – скорее даже достоинства, а не недостатки... Также можно похвалить Сурикова и за тесноту в фигурах “Казни стрельцов”, и за несоразмерный рост Меншикова; также и в особенности за его до грубости смелые краски, всегда удивительно отвечающие поэтическому намерению, также и за письмо: грубое, резкое, но удивительно меткое, сильное, характерное. – Разумеется, Суриков русский художник. Он не чувствует и не любит абсолютной красоты форм, и он, в погоне за общим поэтическим впечатлением, подчиняет чисто формальную сторону – содержательной»<sup>7</sup>.

Правда, Бенуа тут же добавил: «Несомненно, это слабое место в его живописи», отдав тем самым дань ошибочности общих установок «Мира искусства», но эта неожиданная концовка, так явно противоречащая всему ходу предшествующего рассуждения, звучит неубедительно. Именно то, что автор «подчиняет чисто формальную сторону содержательной», и придаёт его работам такую выразительность, именно умение заставить технические средства передавать поэтическое намерение автора и превратило его письмо в «удивительно меткое, сильное, характерное». Здесь надо лишь добавить, что подчинение «чисто формальной стороны содержательной» есть главное достоинство и источник художественной силы суриковской живописи, которые придают каждой его работе не только оригинальность и неповторимость, но и глубокую историософскую содержательность.

О рождении замысла «Меншикова» рассказывали со слов Сурикова его современники – Глаголь, Тепин, Волошин<sup>8</sup>. Немало написано в литературе, какими моделями пользовался Суриков в создании образов своих героев, здесь важно подчеркнуть, что изучение всей подготовительной работы убеждает нас: Суриков в этой своей картине шел к образу от живых впечатлений, от живых людей, которых он с таким трудом и такой настойчивостью искал и, отыскав, добивался, чтобы они ему позировали. В том-то и состоит особенность Сурикова-реалиста, что он должен был увидеть в самой реальной жизни то, что уже жило в его творческом воображении, и из соединения его внутреннего представления с живой моделью возникало окончательное решение образа и цветового строя картины.



**Девушка в красной кофте**

В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
19×12. 1892 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>7</sup> Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 219–220.

<sup>8</sup> См.: Глаголь С. В.И. Суриков. С. 70,71; Тепин Я. В.И. Суриков. С. 33–34; Волошин М. Суриков. С. 57.



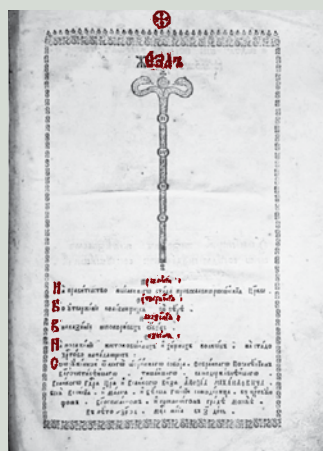
Москве, пережившей смертельно опасное для русской государственности Смутное время начала XVII века, в ту пору более чем где-либо неприязненно относились к латинству, особенно ввиду настойчивых попыток папы римского ввести унию в единоплеменной и единоверной с нами Западной Руси. Протестантство, не занимавшееся тогда религиозной пропагандой, а проявлявшее большую заботу о материальных выгодах, встречало в Москве меньшее неприятие. Поэтому протестанты пользовались тогда, в середине XVII века, на Руси большей свободой и, в отличие от католиков, могли строить свои молебные дома. Прибывавшие в Москву служилые и торговые иноземцы ещё в XVI веке селились обособленно, в загородной слободе, лежавшей на правом берегу Яузы, близ её устья, в так называемой Немецкой слободе.

Весьма непросто бывает рассудить по справедливости двух спорящих между собой близких друг другу людей. Эта задача неизмеримо усложняется, когда среди этих спорщиков один царь, а другой его «собинный друг» патриарх. Время противостояния патриарха Никона и царя Алексея Михайловича было вообще тяжёлым для Московского государства. Оно совпало с бедственными для России внешними войнами и малороссийскими неурядицами, ознаменовалось и экономическим кризисом, вызвавшим новый мятеж в стране. Но самое тяжёлое испытание выпало на долю церкви.

Разумеется, реформы и в жизни общества, и в жизни церкви нужны. Церковь Православная, как и всякий живой организм, развивается, а значит, нуждается в разумном реформировании. Но, как известно, любую здравую идею можно довести до абсурда, поэтому здесь при анализе церковных новшеств важнее обратить внимание не на сам факт реформы и богословское обоснование тех или иных нововведений, а на то, кем и в каких целях они осуществлялись на деле.

Большинство крупных русских историков – Ключевский, Костомаров, Шмурло, – являющихся по своему мировоззрению западниками, изображали обычно раскол Русской церкви XVII века как борьбу невежественных религиозных фанатиков против исправления ошибок в богослужебных книгах, против крещения тремя перстами. Другие, включая многих наших современников, полагают, однако, что церковный раскол – явление, имеющее для судьбы Русской цивилизации глубинные духовные причины и последствия. Раскол, по их мнению, это начало той многовековой трагедии, естественным завершением которой явился большевизм. Раскол – начало глубокой болезни русского духа, в силу исторических обстоятельств до сих пор не получившей своего полного национального осмысления.

Прежде всего, трудно не согласиться с теми авторами, которые считают, что церковная реформа, начатая патриархом Никоном, была не ко времени: всего через сорок лет после великой Смуты начала XVII века. И всё-таки корень зла, вероятно, не в этом.



Трактат «Жезл правления»  
Симеон Полоцкий. 1667 г.



Симеон Полоцкий



Пётр Могила

Исправление богослужбных книг началось ещё при Иоанне III Великом и продолжалось в последующем, однако к расколу в Русской церкви оно не приводило. В то же время в Западной Европе вызванный эпохой Реформации церковный раскол был уже давно свершившимся фактом, и те, кто стремился нажить политический капитал на разжигании религиозных страстей, имели большой опыт преобразования богословских религиозных споров в братоубийственную войну. Одна лишь Варфоломеевская ночь служит убедительным тому доказательством.

Дело в том, что царь Алексей Михайлович и патриарх Никон стали перестраивать Русскую церковь на греческий лад, во всём равняясь на современных им греков, беря греческую практику за эталон, ссылаясь на «испорченность» отечественного Православия. В своё время Н.Ф. Каптерев был первым историком, который взял под сомнение теорию «испорченности», или неправильности, старорусского обряда и указал, что русский обряд был вовсе не испорчен, а, наоборот, сохранил ряд черт ранних древневизантийских обрядов, в том числе и двуперстие, которые уже позже, в XII–XIII веках, были изменены самими греками, что и вызвало расхождение между старорусскими и новогреческими церковными обрядами<sup>1</sup>. Эффект, произведённый книгой Н.Ф. Каптерева, был настолько значителен, что возмущившийся ею Н.И. Субботин смог через К.П. Победоносцева приостановить на годы академическую карьеру и дальнейшую исследовательскую работу этого учёного, но остановить дальнейшее серьёзное изучение русского раскола было уже невозможно.

«В 1898 году молодой историк литературы А.К. Бороздин в своей книге “Протопоп Аввакум” развил выводы Н.Ф. Каптерева, а в 1905 году авторитетный историк Русской Церкви Е.Е. Голубинский ещё раз подтвердил, что Никон, а вслед за ним восточные патриархи и собор 1667 года просто не разобрались, что расхождения между русскими и новогреческими уставами середины XVII века произошли не из-за ошибок русских, а благодаря изменениям устава самими греками, которые после Флорентийского собора, ввиду разрыва между русской и константинопольской церковью, не были целиком проведены в русский устав»<sup>2</sup>.

Профессор целого ряда зарубежных университетов С.А. Зеньковский (1907–1990), представитель первой волны русской эмиграции, известный как крупный славист и мастер научной прозы, специалист по истории духовной культуры России, издал свой капитальный труд под названием «Русское старообрядчество: духовные движения XVII века» в Мюнхене в 1970 году. В России эта книга была издана впервые лишь в 1995 году и ранее, по причине железного занавеса, была практически неизвестна. В запутанном деле никоно-алексеевской «реформы» книга Зеньковского позволяет уточнить детали, расставить точки над *i*, взглянуть на проблему в широком ракурсе.

С.А. Зеньковский пишет, что «поведение греков, приезжавших в Москву... было настолько не христианским и не благочестивым, что невольно даже у самых грекофильских русских церковных людей зарождались сомнения в чистоте их веры и в правилах их церковного поведения. Сопровождавшие патриархов представители клира и даже сами патриархи интересовались вовсе не православными церквями, а русскими деньгами. ...Свита патриархов и купцы вели себя так нецерковно, а иногда выглядели так “по-латински”, что в конце 1640 годов (то есть при «державе» того же Алексея Михайловича. – *В. Б.*) им был запрещён вход в “русские храмы, так как русские церковные власти боялись инцидентов между благочестивыми прихожанами и распущенными греческими монахами”»<sup>3</sup>. Количество греческих иерархов-милостынесобирателей в Москве «увеличивалось в геометрической прогрессии», и, наконец, когда приняло в середине XVII века характер «массовой эпидемии», на границе было устроено нечто вроде таможи. Русское правительство вынуждено было установить «нормальный» размер милостыни для патриархов – 2000 рублей и более низкие для епископов и архимандритов, «но и тогда ловкие греческие прелаты умудрялись выторговывать более значительные суммы от наивных и всё ещё веривших в «греческую святость» москвичей»<sup>4</sup>.

# РАСКОЛ РУССКОЙ ЦЕРКВИ КАК ЭХО ЕВРОПЕЙСКОЙ РЕФОРМАЦИИ

<sup>1</sup> См.: Каптерев Н.Ф. Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. М., 1887.

<sup>2</sup> Зеньковский С.А. Русское старообрядчество: духовные движения XVII века. М., 1995. С. 20. Со ссылкой на: Голубинский Е.Е. К нашей полемике со старообрядцами // ЧОИДР. 1905. Т. III.

<sup>3</sup> Зеньковский С.А. Русское старообрядчество... С. 163–164. Со ссылкой на: Исторический список греческой церкви // Хр. чт. 1862, 11.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 162.

\* «Из инструкции иезуитов Самозванцу, как ввести унию в России...

д) Самому государю заговаривать об унии редко и осторожно, чтоб не от него началось дело, а пусть сами русские первые предложат о некоторых неважных предметах веры, требующих преобразования, и тем проложат путь к унии;

е) Издать закон, чтобы в Церкви Русской всё подведено было под правила соборов отцов греческих и поручить исполнение закона людям благонадёжным, приверженцам унии: возникнут споры, дойдут до государя, он назначит собор, а там можно будет приступить и к унии;

з) Намекнуть чёрному духовенству о льготах, белому о наградах, народу о свободе, всем – о рабстве греков;

и) Учредить семинарии, для чего призвать из-за границы людей учёных, хотя светских.

МАКАРИЙ (БУЛГАКОВ), МИТРОПОЛИТ  
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЦЕРКВИ  
М., 1996. КН. 6. Т. 10. С. 93

\*\* «С самого отделения своего от Церкви Вселенской римские первосвященники постоянно были заняты мыслию подчинить себе православный Восток, и в частности православную Россию, как свидетельствует непрерывный ряд их попыток, представляемых историею. Но никогда эти попытки не были так сильны, так близки к успеху и опасны для Православия, как с XVI века. В Греции им благоприятствовали падение империи (1453) и последовавший затем упадок просвещения; в России – недостаток просвещения и присоединение западной части её к Польше (1569). Главным орудием как здесь, так и там явился новоучреждённый (1540) орден иезуитов. Быстро проникли они в Польшу и западную Россию, основали свои школы в Полоцке, в Вильне и на Волыни для воспитания в своём духе детей православных; повсюду рассеивали сочинения против Восточной Церкви для увлечения в свои сети и людей взрослых, считавшихся её чадами от колыбели, и несчастная уния, возникшая в западном крае России к концу XVI века, была первым плодом этих усилий. Так же быстро возникли достойные ученики Лойолы (основателя ордена иезуитов. – В. Б.) в Греции, завели свои училища в Галатах и даже в Константинополе, выдавали себя за безвозмездных учителей юношества, старались быть духовниками народа и сеяли пагубные для Православия сочинения; между тем как за пределами Греции, в знаменитых университетах и академиях Запада, куда за недостатком собственных училищ спешили греческие юноши, жаждавшие просвещения, они незаметно напивались тем же духом, опутывались теми же сетями, и папа Григорий XIII в самом Риме основал греческую коллегию, где безвозмездно воспитывал всех приходящих греков и русских. Вся эта усиленная деятельность Ватикана объясняется Лютеровою реформою: лишившись вследствие её бесчисленного множества древних чад своих, папы думали вознаградить свою потерю подчинением себе Церкви Восточной и не щадили для сего никаких средств» (Макарий (Булгаков), митр. Православно-догматическое богословие. М., 1890. Т. I. С. 54–56). Можно к этому добавить, что иезуиты проникли и в Москву, и в другие города России, а главное, в русские духовные школы.

<sup>5</sup> Основой русского устава был устав Студийский, или Константинопольский, принятый со времени принятия Русью христианства, в то время как в Византии в XII и XIII веках преобладающим стал устав св. Саввы (Иерусалимский).

<sup>6</sup> Башилов Б. (Тамарцев М.А.). Причины раскола и его трагические результаты // История русского масонства. М., 1992. Вып. III и IV. С. 36, 37.

<sup>7</sup> См.: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное.

<sup>8</sup> Согласно Выгорецкой рукописи, Арсений Грек предсказал Никону, тогда новоградскому митрополиту, патриарший престол: «Вскоре будешь возведен на патриарший престол Великия России, воспомяни мене во славе своей и изведи из мрачныя сея темницы». – «Аще сие сбудется, – отвеща ему Никон, – исполнено будет прошение твое» (Сказание о патриархе Никоне. С. 16).

Митрополит Пётр Могила ещё в 1640-х годах отказался от старого русского устава и ввел в Западнорусской церкви новый греческий устав, унифицировав также и богослужебные книги по образцу новогреческих<sup>5</sup>.

Не может не обратить на себя внимание и требует своего объяснения чрезвычайная и беспрецедентная на Руси жестокость, с какой внедрялась никоно-алексеевская «реформа», буквально огнём и мечом. До этого казни на Руси были редки и совершались по религиозным мотивам только над отъявленными еретиками. Историк-эмигрант М.А. Тамарцев (псевдоним – Б. Башилов) справедливо отметил: «Московская Русь, за исключением короткой эпохи патриарха Никона, не знала борьбы государства с Церковью и Церкви с государством, которая характерна для истории европейских государств. Московская Русь достигла такой добровольной симфонии всех видов власти, какой никогда не знала Западная Европа. Московская Русь не знала внутринациональных и религиозных войн... Раскол – это начало той многовековой трагедии, естественным завершением которой является большевизм»<sup>6</sup>. Что же видим в период никоно-алексеевской «реформы»? Казни за двуперстие, за сохранение старых обрядов, за неподчинение Никону – такого на Руси ещё не бывало никогда<sup>7</sup>.

Иезуиты давно планировали провести «реформу» в Русской церкви, якобы с целью единообразия русского и греческого богослужения! И враги Православия начали работу по подготовке «реформы» задолго до Никона. Очевидно, что план использовать в русских делах Самозванца возник у тех же иезуитов\*.

Ещё в 1606 году во Флоренции появилась загадочная книжка о «чудесном юноше» Дмитрие, который чудом спасся от наёмных убийц в Угличе, дабы по праву наследства занять московский престол. Автором этого сочинения был известный иезуит Антонио Поссевино. Книжка была вскоре переведена на все европейские языки, и тогда же Лжедмитрий сделался едва ли не самой популярной личностью в католической Европе.

Иезуитская коллегия в Браунсберге подготовила целую армию проповедников, которые в обоях Лжедмитрия въехали в Москву.

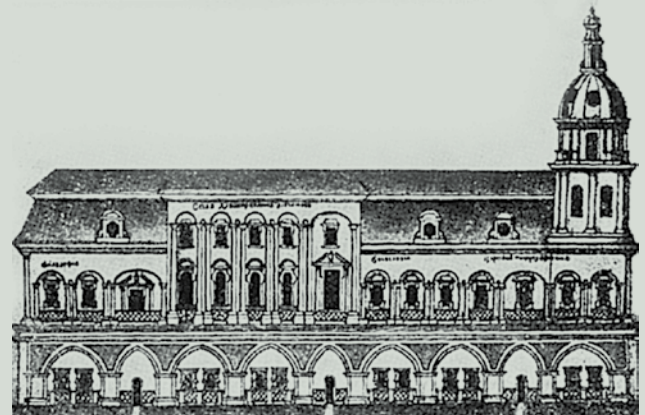
Самозванцем руководил сам Поссевино, учивший его, как вести себя в России, что говорить, о чём молчать. Возможно, что автором приведённой письменной инструкции был тот же Поссевино. За ним тянется кровавый след через всю Европу: он организатор Варфоломеевской ночи, резни протестантов в Тулузе и других злодейств\*\*.

Патриарх Никон сделал справщиком книг Арсения Грека, сосланного еретика, сменившего три веры, но зато учившегося в иезуитской коллегии в Риме<sup>8</sup>. Став патриархом, Никон не только вызволил его из ссылки, но Арсений даже живет у Никона в келье. Второй справщик и горячий приверженец Никона, Епифаний Славинецкий, киевский монах, также выученик иезуитских коллегий, приехавший в Москву в 1649 году. Католическая направленность воспитанника Киево-Могилянской академии того времени общеизвестна.

Следующий фигурант церковной реформы – Симеон Полоцкий (Самуил Емельянович Петровский-Ситнианович) также получил образование в латинизированной Киево-Могилянской коллегии. В 1656 году Симеон обретается в Полоцке в качестве инока православного Богоявленского монастыря в звании дидакала (учителя) братской школы. В том году царь Алексей Михайлович посетил Полоцк, и молодой учитель «имел радость» поднести царю своё сочинение «Метры на пришествие великого государя» и тем обратить на себя его внимание. В 1664 году, после того как Полоцк снова перешел под власть Польши, Симеон Ситнианович переселился в Москву.



Студенты Киево-Могилянской коллегии  
Гравюра XVII в.



Главный корпус Киево-Могилянской академии в XVII в.



**XIX Вселенский собор Католической церкви,**  
открывшийся по инициативе папы Павла III в 1545 г. в Тренте



**Папа  
Григорий XIII**

Симеон Полоцкий принёс в Москву исключительно латинское образование; поначалу царь поручает ему обучать молодых подьячих Тайного приказа латинскому языку. Однако через некоторое время Симеон делается воспитателем царских детей и придворным стихотворцем. Симеон пишет по заказу в поддержку Никоновых «реформ» «Жезл правления», изданный от имени Собора 1666/67 года, а на самом Соборе он играет странную роль богословского консультанта и редактора протоколов.

Конечно, у царя были и советчики, остававшиеся в тени, это Б.И. Морозов, Стефан Вонифатьев, Ф.М. Ртищев, А.С. Матвеев и др.

Боярин Борис Иванович Морозов был воспитателем ещё у царевича Алексея. Будучи неотлучно при нём 13 лет, он оказал на него самое сильное влияние, фактически заменил ему родителей, так как по смерти отца в 1645 году молодой Алексей тотчас лишился и матери. Боярин Б.И. Морозов, умный, ловкий и по тому времени образованный, был также «известен привязанностью к иностранным обычаям». Он всегда в деле, всегда что-то устраивает, любит почёт и богатство, пользуется советами иностранного заводчика голландца Виниуса<sup>9</sup>.

По-видимому, именно Морозов привил царю любовь ко всему заграничному и пренебрежение к своему, отечественному. Есть большие основания считать, что это делалось сознательно, спланированно: воспитание царевичей – дело важное; приставив нужного воспитателя, можно значительно повлиять в ту или иную сторону на будущего политического деятеля, а значит, и на государственную политику. Иезуиты достигают своих целей именно этим методом: в любой стране они берут в свои руки воспитание молодёжи.

Ещё один адепт влияния – Ртищев – ученик «киевских старцев», сами украинцы просили сделать его гетманом Малороссии, в связи с чем неудивительно, что он являлся покровителем и насадителем киевской учености в Москве. Решение проводить реформу руками киевлян, по-видимому, было принято в царском кружке, и Ртищев провёл большую подготовительную работу в этом направлении, внедряя в иерархические структуры государства и церкви украинцев<sup>10</sup>. Царь не только одобрял эту деятельность, но и сам действовал в том же плане – по его вызову были присланы из Киева в 1649–1650 годах справщики Арсений Сатановский, Елифаний Счаvineцкий и Дамаскин Птицкий. В 1652 году Ртищевым с разрешения царя были вызваны из Киева одиннадцать певчих для внедрения в Москве партесного пения в украинско-польской манере. Киевляне же способствовали распространению в Москве реформаторских идей.

Историки XIX века представляют нам Ртищева щедрым, человеколюбивым, милостивым и благотворительным. Современная же история называет его «умным, но жестоким царедворцем»<sup>11</sup>.

Ф.М. Ртищев, первый русский западник и любимец царя, имел дом на Знаменке, ставший первым российским салоном, где собирались придворные «витии» у гостеприимного меценатствующего боярина. Многим гостям, вероятно, было невдомек, что дом Ртищева был тогда фактически отделением первой российской тайной полиции, Приказа тайных дел, во главе которого стоял царский окольныйничий, впоследствии дворецкий. Искательных царедворцев, впрочем, это не смущало: «Один только меценат Федор Михайлович имеет обыкновение держать открытыми уши для хвалебных голосов литераторов», – писал по-латыни из Москвы в Киево-Печерскую лавру Симеон Полоцкий.



**Алексей Михайлович  
Романов**



**Борис Иванович  
Морозов**

<sup>9</sup> См.: Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. V. Т. X. С. 478.

<sup>10</sup> См.: Русский биографический словарь. Пг., 1918.

<sup>11</sup> История СССР с древнейших времен до наших дней. Т. 3. М.: Наука, 1966. С. 100.



Патриарх Никон

Артамон Сергеевич  
Матвеев

Ещё один любимец царя, А.С. Матвеев, тоже, разумеется, западник. Артамон Сергеевич Матвеев с тринадцати лет был взят во дворец, рос и воспитывался вместе с царем Алексеем, то есть в прозападном духе. В 1672 году он пожалован в окольные, в 1675-м – произведен в ближние бояре. Он становится руководителем Посольского и Малороссийского приказов после отставки такого же западника Ордин-Нащокина, и именно он продолжает линию на сближение с Речью Посполитой.

По поручению царя Алексея Михайловича, поклонника всех западных «прогрессивных» веяний, А.С. Матвеев основывает русский придворный театр. Произошло это великое, по мнению наших восторженных «просветителей», событие в 1672 году, то есть даже прежде открытия Славяно-греко-латинской академии, о чем не без сарказма замечает С.М. Соловьёв. «Комедийная группа» А.С. Матвеева («камидианты»), созданная с помощью иноземцев в Немецкой слободе, а затем и в летней царской резиденции в Измайлове и Преображенском, начала свою «просветительскую» деятельность с пропаганды неканонических книг Ветхого завета «Есфирь» и «Иудифь».

Возвышению Матвеева способствовала его женитьба на шотландке Гамильтон, но особенно то, что царь Алексей в 1671 году вторым браком женился на воспитаннице Матвеева Наталье Нарышкиной. Сближению государя со своей воспитанницей, как считают многие исследователи, во многом способствовал сам Матвеев. Это всё тот же старый испытанный приём, являющийся надежным средством к обеспечению блестящей карьеры.

Особое влияние на Артамона Матвеева оказал известный авантюрист, изъездивший всю Европу, валахский грек, изгнанный из своего отечества за политические интриги (на прощание ему был урезан нос молдавскими господарями), Милеску Спафарий, нашедший приют и покровительство при дворе царя Алексея Михайловича. Боярин Артамон Матвеев особо заинтересовал Спафария как человек близкий к царю и имевший возможность оказывать огромное влияние на дела государства. Сын А.С. Матвеева Андрей был отдан отцом в обучение и воспитание Спафарию, который, как свидетельствует Берлов, не преминул обучить его и чернокнижию. Из потомка боярина А.С. Матвеева в будущем вышел законченный западник, который удостоился похвальных отзывов от самих Лейбница и Монтескье. С ними Спафарий поддерживал постоянную связь.

Дом Матвеева был убран на европейский лад, украшен картинами, часами, различными заморскими диковинами, часто посещался гостями. В атмосфере этого дома провела свое детство и юность Н. Нарышкина, будущая мать царя Петра I.

Как пишет Н. Рогожин, в 70-х годах XVII века страной фактически управлял А.С. Матвеев. «Влияние и авторитет А.С. Матвеева в государственных делах были безграничны. К нему сходились все нити управления Россией... Все распоряжения царского правительства выходили со следующей формулировкой: “По указу Великого государя и по приказу боярина Артемона Сергеевича Матвеева”»<sup>12</sup>.

В 1676 году А.С. Матвеев становится главой Аптекарского приказа как особо доверенный, приближённый к царю боярин и к тому же разбирающийся в медицине. Внезапная смерть в том же году 47-летнего, цветущего вида, царя Алексея Михайловича бросила тень подозрения в отравлении на А.С. Матвеева, которому непосредственно подчинялась Кремлевская аптека, обслуживавшая царскую семью. Матвеев был отстранен от наблюдения за аптекой как человек «подозрительный и опасный», который «не должен иметь непосредственное отношение к здоровью государя», вступившего на престол Фёдора Алексеевича<sup>13</sup>.



Латинизация Православия проводится Ватиканом поэтапно и постепенно: сначала, после падения Константинополя, Греческая церковь, путём внедрения в неё агентов иезуитского ордена; затем – Украинская церковь, путём реформы Петра Могилы по образцу уже латинизированных греков; и, наконец, Русская церковь, путём никоно-алексеевской «реформы» по образцу украинцев, руками украинцев. После этого процесс дальнейшего размывания Православия пошёл гигантскими шагами. Конечная цель католицизма всё та же – уния и приведение всех под главенство римского папы.

В результате широкомасштабной диверсии, именуемой никоно-алексеевской «реформой», церковь всё же не погибла. Главное, чего добились враги Православия, был церковный раскол и общественная смута. Несомненно, это потрясение для Русской православной церкви явилось небывалой духовной катастрофой, после

<sup>12</sup> Рогожин Н.М. Артамон Сергеевич Матвеев // «Око всей великой России». М., 1989. С. 173.

<sup>13</sup> См.: Там же. С. 175.

чего латинизация, размывание Православия пошли рука об руку с духовным оскудением и всё ускоряющимся обмирщением, секуляризацией общественного сознания.

Как известно, Собор русских иерархов в 1666 году под давлением царя одобрил Никонову «реформу», но это было полбеда. Главная беда наступила на Соборе 1667 года, которым руководили греческие иерархи, когда старый русский обряд был предан проклятию и безусловно запрещён, хотя Собору было хорошо известно, какие смуты и нестроения происходят в Русской церкви из-за приверженности народа старому обряду.

Восточные патриархи, воспользовавшись своим положением, держали себя авторитетными верховными судьями и безапелляционными решителями всех русских дел. Они соборно признали и утвердили, что наши старообрядцы большие и опасные еретики; что их, как еретиков, нужно отлучить от церкви и подвергнуть анафеме, подвергнуть всевозможным градским казням, чтобы искоренить окончательно. Однако вскоре выяснилось, что восточные патриархи, проводившие у нас Собор и принимавшие соборные решения, были в то время уже под запрещением от константинопольского патриарха Парфения и с санкции турецких властей были лишены своих кафедр. Таким образом, Собор 1667 года следует признать неканоничным, а решения его – незаконными. Под запрещением были три главных участника Собора: два восточных патриарха и их главный вдохновитель и руководитель бывший газский митрополит Паисий Лигарид. Будучи под запрещением, эти лица участвовали и даже возглавляли архиерейские богослужения в Москве.

Осознав ситуацию, увидев угрозу своему делу, царь Алексей начинает срочно хлопотать о восстановлении бывших патриархов в их прежнем достоинстве. Он пишет грамоты турецкому султану, константинопольскому патриарху Парфению, молдавским и валахским властям, как близко стоящим к султану. В итоге, благодаря усиленным хлопотам царя перед турецким султаном, Паисию и Макарию были возвращены отнятые у них патриаршие престолы. Эта неприятная для восточных патриархов и для царя Алексея история с запрещением произошла вследствие того, что Паисий и Макарий, прельстившись ожидаемым богатым вознаграждением, пошли на большой риск и отправились с Москву, не заручившись согласием на эту поездку ни константинопольского патриарха, ни турецкого правительства.

В соборных деяниях 1666–1667 годов как будто теряется внутренняя логика: если соборы осудили патриарха Никона, значит они должны были критически оценить его реформы. Однако эта логика возвращается на своё место, если предположить, что во всех нововведениях патриарха Никона за его спиной стояли другие, очень влиятельные люди внутри, а главное – вне Руси, которым реформа была, безусловно, нужна.

Идея византийского престолонаследия встала перед русским самодержавием со времен падения Византийской империи (1453), когда Россия фактически осталась единственной хранительницей Православия. Возможность объединения всего православного мира в одну империю во главе с русским царём признавалась реальной всеми русскими самодержцами. Однако царь Алексей Михайлович, при всех своих имперских амбициях, всё же не решился объявить войну гигантскому Османскому султанату. Самое большое, чего удастся со временем добиться Западу в этом плане, – это втянуть Россию в 1886 году в антитурецкую «Священную лигу», прелюдией чему явились два Крымских (1687 и 1689) и два Азовских (1695 и 1696) похода, ничего, кроме ненужных жертв и унижений, русским не принесли<sup>14</sup>.

Раскол Русской церкви в XVII веке оказал столь значительное влияние на судьбу России, что мы вправе утверждать, что «это было невозвратимой растратой духовной энергии, страшной трагедией в жизни Церкви и России, решающей катастрофой в судьбах Святой Руси. Это раскололо душу народа и помрачило национальное сознание. Ревнители Святой Руси унесли её светоч в подполье, а официальные водители народа, новый “просвещённый” класс, утратив церковное сознание, поддался чарам западной безрелигиозной культуры. Раскол религиозный повлек за собой и раскол национального сознания; катастрофа удвоилась и осложнилась. Явилось две России: одна – народная, с образом Святой Руси в уме и сердце, другая – правительственная, интеллигентная, вненациональная и безрелигиозная. Эта двойная катастрофа застигла Святую Русь врасплох, неподготовленной перед натиском могучего врага. Этот враг – мировая секуляризация европейской культуры: смена теократии антропократией, Боговластия – человековластием, христианства – гуманизмом, права Божественного – правом человеческим, абсолютного – относительным, снятие всех запретов с мысли и воли. Целью Святой Руси было Небо, здесь – земля. Там законодателем был Бог через Свою Церковь, здесь – “научно просвещённый” человек через государственную власть»<sup>15</sup>.



Повесть о соловецком восстании 1668 г.  
Поход стрелецкого войска  
к Соловецкому монастырю  
Рукопись XVII в.

<sup>14</sup> См.: Надинский Л.Н. Очерки по истории Крыма. Симферополь, 1951. Ч. 1.

<sup>15</sup> Карташов А.В. Святая Русь в путях России // Церковь о государстве. М., 1993. С. 42.

Церковное искусство «перестает отражать историческую память русской земли». Сегодня всем понятны пагубнейшие последствия потери исторической памяти, отрыва от исторической почвы. В недалёком будущем всё исконно русское – оно же традиционно православное – уже ставилось вне закона, а оплёвывание своего прошлого стало хорошим тоном, даже знаком государственной лояльности, гражданской добродетели. Поощрялось всякое подражание чужеземному, заграничному, пример чему подавали многие российские монархи начиная с Алексея Михайловича. Чужебесие достигло кульминации к XVIII веку, когда образованная часть нации отвергла родной язык и стала изъясняться на французском. В XVIII веке русский язык употреблялся лишь в разговоре с холопами, даже к собаке обращались на «благородном» языке, говорили «пиль», а слуге – «на, возьми». Русские барышни «писать по-русски не умели», на французском языке не только говорили, но и думали. Перед революцией «из десятилетия в десятилетие вместо показа русской славы и русской мощи, – пишет И. Солоневич, – и литература, и театр, и пресса, и общественность скулили и ныли: ах, как всё хорошо за границей, и ах, как плохо всё у нас! Это не было только политическим фрондированием, это было систематическим угашением нашего национального и государственного духа. У нас всё было плохо. Лучше всего было там, где нас нет»<sup>16</sup>.

Сегодня становится очевидным, что в царствование Алексея Михайловича (второго из династии Романовых) был совершён грандиозный подлог, подмена, извращение идеи Третьего Рима. Русская национальная идея – охранение чистоты Православия – была подменена идеей земного царства. По сути дела, Святая Русь была принесена в жертву имперским амбициям, фактическим исполнителем чего стал сам царь Алексей Михайлович и запустивший машину «реформы» бывший патриарх Никон. Московская идея Третьего Рима с её запредельной высотой эсхатологического содержания была истолкована в заурядном земном, политическом смысле. Речь шла о планах создания конкретной Великой Греко-Российской Восточной империи, объединяющей все православные народы во главе с русским царём на царьградском престоле, по примеру древних византийских императоров. Нормой поведения при дворе Алексея Михайловича станет личная холопская преданность, отсутствие какого бы то ни было иного мнения и безоговорочное выполнение царской воли.

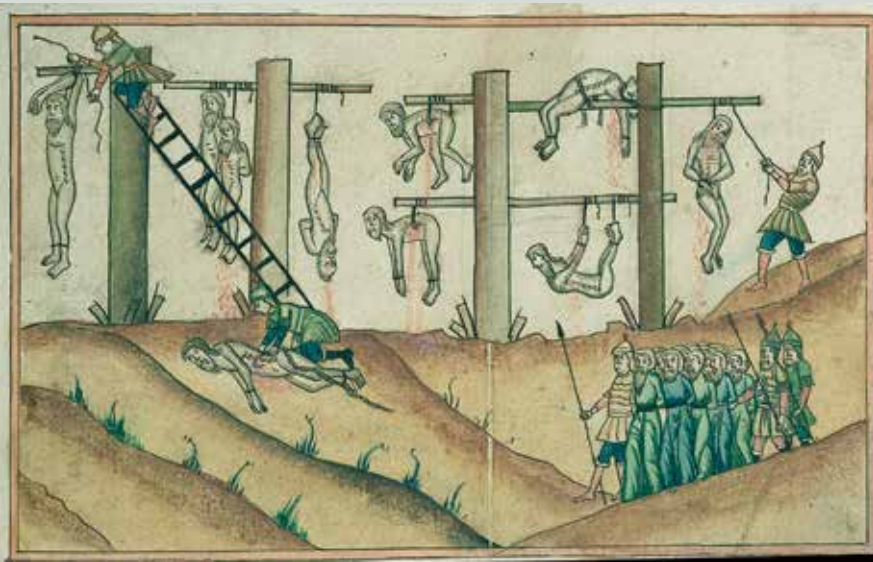
Всякое неповиновение подавлялось с садистской жестокостью, раболепство, развращённость и беспринципность, забвение традиций собственного народа и подражание западноевропейской моде станет надолго нормой жизни. От былой симфонии властей остались лишь воспоминания, утвердилась абсолютистская форма монархического правления, где дух соборности утратился, а самодурство восторжествовало.

Беспринципность была возведена в принцип жизни, и аморальность стала моралью, нравственные ограничения были устранены. Всё было подготовлено для будущих изуверских реформ Петра. Раскол приобрёл невиданные масштабы... Осмелившиеся противостоять этой беде были ошельмованы и уничтожены физически, их подвиг был извращён и забыт.

По сравнению с беззакониями, творимыми с высоты царского престола в последующее столетие, после знакомства с их зверствами опричнина Иоанна Грозного представляется весьма безвинной и гуманной реформой, а Малюта Скуратов – рыцарем чести и законности. А быть может, он таковым и был?!

После Собора 1666–1667 годов, осудившего патриарха Никона, раскол вступил уже в необратимую фазу. Тогда же появились первые, самые изуверские последствия раскола в виде массовых самоожжений; образовалась даже особая секта самоожигателей. Раскольничий фанатизм разгорался и скоро выставил из своей среды мучеников за старую веру; не было недостатка и в мученицах, среди них первое место заняла боярыня Морозова.

Непосредственным следствием внутри церковной неурядицы следует считать смуту, поднятую против московских государственных порядков казачьей вольницей во главе со Стенькой Разиным. Прямого соглашения у Стеньки Разина с низложенным патриархом не было, но попытки достичь его были.



**Казнь старообрядцев**  
«Об отцах Соловецкого монастыря  
и их страданиях»  
Рукопись конца XVIII в.

<sup>16</sup> Солоневич И.Л.  
Белая империя. М., 1997. С. 220.



Несоответствие формальных причин раскола и вызванных им трагических последствий видно хотя бы из того простого факта, что все вопросы, которые были предметом разногласий, в отличие от прежних еретических течений не касались догматических основ и канонов жизни церкви. Зато они явно касались психологической стороны отношения верующих к религии и церковной обрядности.

В мировой истории встречается немало случаев, когда на высочайшем уровне, соборно, принимается то или иное, как показывает потом будущее – ошибочное, решение, но время обладает удивительной особенностью: оно создаёт живое русло, в потоке которого уносится и очищается всё, что так или иначе препятствует поступательному течению жизни; все раны залечиваются. С русским церковным расколом так не случилось. 250 лет спустя Поместный собор 1917–1918 годов должен был отменить клятвенные запреты Соборов 1666 и 1667 годов, но «отвлечение Собора в сторону внешнеорганизационных вопросов помешало ему превратить этот проект в окончательное соборное постановление»<sup>17</sup>. Действительно, всё большее число иерархов и богословов осознавало тогда неудовлетворительность богослужебных текстов, и к началу XX века об исправлении богослужебных книг заговорил открыто и епископат. Однако, к сожалению, это движение по большей части вылилось в обновленчество.

В 1929 году Священный синод Русской православной церкви принял следующие решения:

- старые русские обряды были засвидетельствованы как спасительные;
- богослужебные книги, напечатанные при первых пяти патриархах, признавались православными;
- порицательные выражения о старых обрядах были отвергнуты; клятвенные запреты соборов 1666 и 1667 годов были отменены.

И наконец, во втором пункте определений по старообрядчеству Поместного собора 1971 года говорится: «Утвердить постановление Патриаршего Священного Синода от 23 (10) апреля 1929 г. об отвержении и вменении, яко не бывших, порицательных выражений, относящихся к старым обрядам и, в особенности, к двуперстию, где бы они ни встречались и кем бы они ни изрекались».

В докладе, зачитанном на Поместном соборе, Никонова «реформа» характеризовалась как «крутая и поспешная ломка русской церковной обрядности», предпринятая в силу ошибочного взгляда на обрядовые различия как на различие в вере. Основания для замены двуперстия на триперстие объявлялись сомнительными, а воззрение на старые русские церковные обряды как еретические отвергалось как неправильное и необоснованное<sup>18</sup>.

Таким образом, триста лет эта кровоточащая рана на русском теле продолжает вызывать свои болезненные последствия; и, хотя русская церковная жизнь пошла по пути никоновских реформ, проблема церковного раскола до сих пор окончательно не решена и решения Поместного собора Русской православной церкви 1971 года пока остались лишь на бумаге. Одним запоздалым решением эту кровоточащую до сих пор рану не уврачуешь; нужна многолетняя и кропотливая работа, чтобы вернуть старообрядцев в лоно Русской православной церкви.

Что же стало со старообрядцами после церковного раскола? Сегодня они, подобно западноевропейским протестантам, разделены на многочисленные объединения, или «согласия», и представляют собой довольно пёструю картину в смысле церковной иерархии, хотя внутренняя атмосфера и традиции русской церковной и бытовой жизни у них сохраняются. Их крепкие семьи, объединённые в общины, разбросаны по всему земному шару. Канада и Австрия, Аляска и Восточная Европа, Сибирь и Дальний Восток, Поволжье и Русский Север – вот далеко не полный перечень расселения старообрядцев.

Размышляя о промыслительном значении этой великой русской трагедии, следует заметить, что, поскольку в период дониконианской реформы церковная жизнь была столь органично связана с народным бытом, Русская церковь без её реформирования едва ли смогла бы выжить в гонениях, обрушившихся на неё в XVIII и в особенности в XX столетии.

Но можно думать и иначе: не будь реформ Никона, а главным образом – их кровавых последствий, не было бы, возможно, и последующих испытаний, не было бы и Петра с его изуверской реформой, и большевистской революции, и вызванных ими новых системных кризисов русской государственности. Но история, как известно, не допускает сослагательного наклонения.



Казнь старообрядцев  
Рукописи конца XVIII в.

<sup>17</sup> Поместный собор Русской Православной Церкви. М., 1972.

<sup>18</sup> См.: Там же.

# БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА



В.И. Суриков  
Фото. 1890-е гг.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

Как только «Утро стрелецкой казни» было закончено и выставлено, пишет Глаголь, в мозгу Сурикова «горела уже мечта о новой картине – «Боярыне Морозовой». Мысль написать эту картину возникла у него при изучении разных материалов для «Казни стрельцов». Чем больше вчитывался в них Суриков, тем глубже заглядывал он в историю того времени, тем ярче вставала перед его глазами картина непримиримой борьбы, которая шла тогда по всей Руси между двумя началами: консервативным, самобытным и прогрессивным, но полным тяготения к чужому, иноземному и враждебному для русского духа. И, точно вспоминая свое прежнее увлечение христианами первых веков, тогдашними проповедниками и мучениками, остановился Суриков на фигуре вдохновенной страдальицы за старую веру»<sup>1</sup>.



При этом, как далее сообщает Глаголь, источниками, питавшими творческое воображение Сурикова, были и впечатления от сибирской старины, и наблюдения над современной ему действительностью. Основой композиции картины «было воспоминание об одной из красноярских улиц, которую он видел запруженной толпою и по которой везли кого-то из наказанных на эшафоте. Выражения лиц тоже были давно знакомы. Много таких лиц приходилось Сурикову видеть вокруг эшафотов. Много вспоминалось ему и из тех споров и столкновений, которые не раз происходили на его глазах между старообрядцами и защитниками официальной церковности».

Разумеется, этим далеко не исчерпываются связи картины Сурикова с современной ему жизнью, сделавшие картину столь актуальной на все времена. Сама мысль о «Морозовой» созрела у Сурикова долгие годы, органически вытекала из его глубоких раздумий об истории России и преемственно связана с «Утром стрелецкой казни». Материал для будущей картины откладывался в памяти художника издавна.

«Подумайте, – писал Тепин, – ведь историю о боярыне Морозовой рассказывала Сурикову в детстве по изустным преданиям его тетка Ольга Матвеевна! Когда впоследствии он прочел о Морозовой в книге Забелина «Домашний быт русских цариц», он точно старый сон вспомнил. Знаете, – говорил он мне, – ведь всё, что описывает Забелин, было для меня действительной жизнью»<sup>2</sup>.

Постепенно накапливались зрительные образы, послужившие впоследствии материалом при художественной кристаллизации замысла: облик красноярской тетки, склонявшейся к расколу, ворона с перебитым крылом на снегу, улица, запруженная народом при провозе осужденных на казнь, и т. д.

150.  
Боярыня Морозова. Эскиз  
В.И. Суриков  
1881 г.

<sup>1</sup> Глаголь С. В.И. Суриков. С. 70, 74.

<sup>2</sup> Тепин Я. Суриков. С. 26.

Но все эти впечатления смогли сыграть свою роль лишь потому, что Суриков использовал их в процессе напряжённого творческого труда по созданию картины.

Работа Сурикова над композицией «Боярыни Морозовой» длилась несколько лет. Историки искусства, писавшие о Сурикове, всегда считали необходимым высказать своё мнение о достоинствах композиции картины. Воспоминания С. Глаголя, Я. Тепина и М. Волошина сохранили ценные сведения о беседах с Суриковым на эту тему. До нас дошло немало композиционных набросков Сурикова к «Морозовой». В книгах В. Никольского «Творческие процессы В.И. Сурикова» (М., 1934), «Композиция в живописи» (М.-Л., 1940) дан подробный анализ работы художника над композицией картины. Попытка более детально проследить путь работы Сурикова над композицией «Боярыни Морозовой», что может представить интерес для современных художников, работающих над сложными многофигурными полотнами, достаточно подробно рассмотрена в книге В.С. Кеменова «Историческая живопись Сурикова» (М., 1963).

В. Никольский утверждал, что «созданию картины у Сурикова всегда предшествовало некое “видение”, чрезвычайно мимолетное, но непременно чрезвычайно яркое и потому служившее художнику путеводной нитью...»<sup>3</sup>. И тогда вся задача композиции заключается в том, чтобы уложить виденное в математику рисунка. Разумеется, при таком взгляде на творчество Сурикова образный замысел художника не лишается процесса созревания, развития. И хотя в душе художника уже хранился драгоценный кристаллик – словно голограмма будущей картины, – однако с самого начала художнику было отнюдь не всё ясно, и груды композиционных эскизов нужны были для того, чтобы этот внутренний образ, это интуитивное откровение в душе сделать зримым и убедительным на холсте. Книга Никольского, рассматривающая творческие процессы Сурикова, содержит в себе ценные фактические сведения, касающиеся работы над композицией «Морозовой», однако, по мнению В.С. Кеменова, предложенный им метод измерений, сравнительных промеров «отдельных частей композиции и их взаимоотношений в картине и в каждом из изучаемых эскизов» является небесспорным. Поэтому в книге В.С. Кеменова был проанализирован более полный имеющийся материал композиционных эскизов независимо от формата, степени законченности и техники исполнения. С этой целью автором были собраны фотокопии со всех известных в то время эскизов композиции к «Морозовой», хранящихся в музеях и частных коллекциях (илл. 150–153). В результате оказалось 35 эскизов композиции вместо 23, упоминаемых Никольским, и, кроме того, было проанализировано 14 зарисовок и натуральных этюдов отдельных фигур, имеющих прямое отношение к развитию композиции,

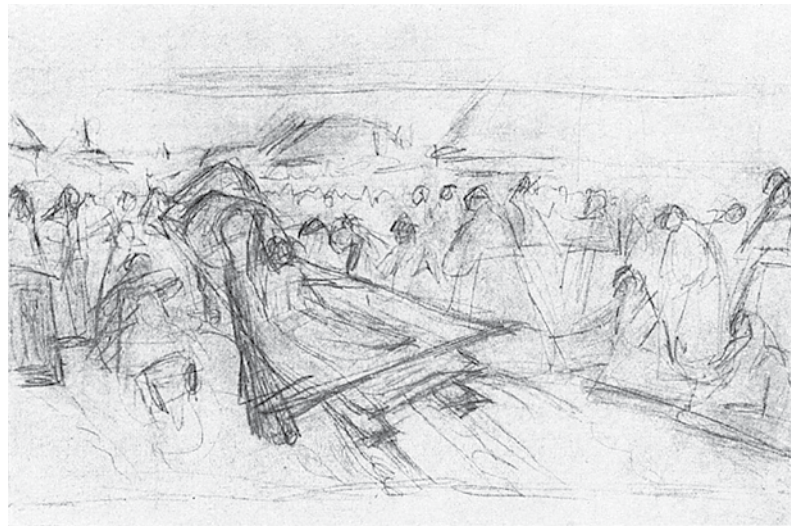


151.  
Боярыня Морозова. Эскиз  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель.  
1885 г.

Боярыня Морозова. Этюд  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 1881 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>3</sup> Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М., 1934. С. 42.





то есть всего 49 таких предварительных работ, создание которых в той или иной мере непосредственно повлияло на композиционную структуру «Морозовой» и было связано с процессом поисков её решения. Однако изучение материала убедило самого В.С. Кеменова, что в его время были известны далеко не все композиционные эскизы, созданные Суриковым: был утрачен или не найден целый ряд эскизов и зарисовок с натуры, сделанных специально для композиции.

Как показал анализ В.С. Кеменова, метод работы Сурикова над композицией был таким, что художник не раз прикасался к сделанному эскизу в дальнейших исканиях, и на ряде эскизов видно, как Суриков после работы над очередным эскизом возвращался к прежним намёткам, иногда конспективно их повторял в уменьшенном масштабе над или под старыми эскизами с внесением в эти повторения некоторых изменений, подсказанных более поздними этапами работы. (Таков уменьшенный рисунок внизу под эскизом Третьяковской галереи 4462, содержащий изменения, подсказанные более поздним натурным эскизом Третьяковской галереи 4453<sup>4</sup>.) Иногда же Суриков такие изменения наносил линиями поверх прежних эскизов композиции. (См., например, рисунок карандашом, нанесённый позже на акварельный эскиз 20030 Русского музея. Таков же эскиз 4458 Третьяковской галереи, в котором поверх чёрного карандашного рисунка позже нанесены линии контура саней коричневато-красным карандашом, отражающие более поздний этап работы художника<sup>5</sup>.) В результате не только на одних и тех же листах имеются эскизы, относящиеся к разным периодам работы над композицией, но и на отдельных эскизах иногда можно видеть напластование разных этапов работы.

Исходя из этих наблюдений, Кеменов сделал вывод о невозможности и бесплодности попытки «вытянуть» в один последовательный ряд все имеющиеся композиционные эскизы: процесс работы художника над композицией был более сложным и не поддаётся такой систематизации. Вместо этого Кеменовым был предложен иной путь систематизации материала: группировать эскизы композиции (а также относящиеся к ним натурные зарисовки и этюды) согласно тем центральным задачам, которые ставил перед собой Суриков на том или ином этапе работы над композицией «Морозовой», когда ему приходилось иметь дело с основными композиционными элементами, отыскивая правильное соотношение между ними: архитектурный пейзаж, толпа народа, сани, фигура

<sup>4</sup> См.: Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 369.

<sup>5</sup> См.: Там же. С. 359, 380.





Морозовой. С таким анализом Кеменова трудно не согласиться, но остается недоумение, почему он всё это противопоставляет утверждению Никольского, да и признанию самого Сурикова, о том, что вся картина в одно мгновение вдруг проявилась в его сознании. Очевидно, своей позицией Кеменов вынужден был отдать дань господствовавшему тогда партийно-материалистическому взгляду на мир и художественное творчество.

Литературные источники, излагающие историю боярыни Морозовой, с которыми познакомился Суриков, указаны в его дорожном альбоме конца 1870-х годов: «Статья [Н] Тихонравова Н.С. Русский Вестник 1865. сентябрь. Забелина. Домаш. быт Русск. царц. 105 стр. про боярыню Морозову». Ещё одним источником был роман Д.Л. Мордовцева «Великий раскол»<sup>\*</sup>. Исключительное мужество боярыни Морозовой, описанное в красках у Мордовцева, несомненно, должно было подействовать на воображение Сурикова. В частности, в романе описывается, как в «простые дровни, покрытые соломой и запряжённые водовозной клячей», положили Морозову, которая «была прикована, как цепная собака, массивной цепью за шею. Цепь привинчена была к стулу». Голова Морозовой закутана была «черным шерстяным платком, концы которого... не прикрывали цепи...».

«...Дровни, сопровождаемые стрельцами, выехали со двора. За ними и рядом с ними толпою следовала челядь и все те массы любопытствующих, которые ожидали выезда боярыни Морозовой».

«...Все массы поражённых небывалым зрелищем москвичей толпились вокруг дровень. По мере движения этого странного поезда к нему присоединялись всё большие и большие толпы: портные оставляли свои кроечные столы, сидельцы – лавки, ряды и линии, нищие бросали паперти, у которых собирали милостыню, бражники оставляли кружала, на которых бражничали, и всё спешило присоединиться к поезду Морозовой. А она, лежа на дровнях, высоко поднимала руку с сложенным двухперстным знаменем креста и звонко потрясала цепью, прикованною к стулу».

«Страстные речи молодой боярыни при такой потрясающей обстановке жаром и холодом обдавали толпу. Многие испуганно крестились, женщины плакали. Стрельцы, сопровождавшие поезд, шли с потупленными головами: им стыдно было глядеть по сторонам – такое унижительное распоряжение исполняли они!..»<sup>6</sup>



\* Роман этот печатался в 1880 году в «Русской мысли» в 1–8-й книгах, а в 1881 году вышел в двух изданиях. Сцены увоза Аввакума и Морозовой у Мордовцева должны были обратить на себя внимание Сурикова. В старых каталогах Третьяковской галереи издания 1898 года и следующих к «Боярыне Морозовой» давалось примечание: картина написана на основании исторического романа Д.Л. Мордовцева «Великий раскол». Это примечание, печатавшееся при жизни Сурикова (в каталогах и в альбоме Н.Н. Ге «Главные течения русской живописи XIX в.» М., 1904), ни разу им не оспаривалось. Кроме того, в газете «Сибирь», № 88 за 1913 год, в статье К. Дубровского «Корифей исторической живописи» есть следующие строки: «...картина "Боярыня Морозова", написанная на сюжет исторического романа Мордовцева "Великий раскол"...». Статья эта, хранившаяся у Сурикова вместе с другими газетными вырезками, также, по-видимому, не вызвала его возражений. А в статье В.Н. Строева «Боярыня Морозова» (Исторический вестник. 1902. Т. XC. С. 174) читаем: «Сам г. Суриков признаётся, что он писал свою картину на основании произведения г. Мордовцева "Великий раскол"».

<sup>6</sup> Мордовцев Д.Л. Великий раскол. СПб., 1881. С. 362–363.



Там же дано и описание увоза протопопа Аввакума, содержащее подробности, которые могли привлечь внимание Сурикова. Там описывается и юродивый, который плясал в рубахе без пояса, без штанов, «босыми ногами мля снег... Лицо его выражало смесь дикости и наивного добродушия». (Далее следует встреча саней Аввакума с каретой боярыни Морозовой и благословение её Аввакумом, которое передал ей, зажав в пригоршню, юродивый.)

Роман Мордовцева мог привлечь Сурикова ярким эмоциональным описанием, конкретными живыми штрихами, мог пробудить давние мысли Сурикова о Морозовой. Но Суриков обращался и к историческим источникам, таким, например, как биография Федосьи Прокопьевны, рассказанная по её «Житию» Забелиным и Тихонравовым, где описываются детали издевательств над боярыней.

В литературе о картине Сурикова встречаются самые разнообразные предположения о том, какой же из моментов увоза Морозовой избрал Суриков. Момент отъезда из дома Морозовой? Прибытие на Печерское подворье? Проезд по той или иной московской улице? Нет единой точки зрения относительно того, какой момент её крестного пути выбран, как и того, какое место Москвы проезжают на картине сани.

Главное, что Суриков увековечил тот эпизод, когда боярыня, закованная в кандалы, увозимая в ссылку, в минуту духовного подъёма поднимает руку с двуперстным раскольничьим крестным знаменем, обращаясь к народу с призывом стоять за старую веру. Её лицо, бледное, исхудалое, но одухотворённое, светится страстной уверенностью и сознанием собственной правды. Она – само воплощение торжества силы духа, несломленного, стойкого в страданиях (илл. 152).

Несомненно, что целью увоза Морозовой из её дома было не только доставить её в назначенное место заключения под крепкий караул, но и подвергнуть публичному осмеянию и оскорблению, дать возможность толпе зевак поглумиться всласть над закованной в цепи и посаженной в простые дровни знатной боярыней. И чтобы сам «тишайший» царь, скрытый от взоров толпы, мог насладиться этим зрелищем унижения осмеянной и поруганной своей противницы. Вероятнее всего, велено было сани везти под царские переходы (так называли галерею, соединяющую поверху Теремной дворец с примыкающими зданиями Патриаршего двора).

Место действия, намеченное Суриковым уже в первом эскизе маслом, 1881 года, находилось внутри Кремля, вблизи Чудова монастыря, рядом с именем её шурина – боярина Бориса Морозова, где она часто бывала ещё при жизни всесильного царского дядьки, любившего с ней беседовать, и где её хорошо знали все домашние, все слуги и челядинцы, где на заднем плане видна высокая зубчатая кремлёв-

ская стена и виднеются купола Василия Блаженного. (Это ясно обозначено Суриковым: цвет кремлёвской стены на этюде серый с желтизной, а цвет силуэта Василия Блаженного серый с примесью сиреневого. Кроме того, смазанными мелкими штрихами отмечены верхушки зубцов вдоль всей стены, так что Василий Блаженный оказывается за этой линией.) Уже в первом эскизе намечена толпа народа, хотя очень общо, но в ней уже есть основные контрасты отношения к Морозовой со стороны разных лиц: у одних её отъезд вызывает сочувствие, скорбь, отчаяние, прощальные поклоны и слёзы, у других – хохот, насмешки, издевательства, злорадство. За санями идёт плачущая Урусова в красной шубе.

Можно полагать, что боярский каменный дом на углу большой площади в Кремле изображает дом боярина Бориса Ивановича Морозова, именно к этому дому и теснящимся перед ним людям обращена фигура Морозовой. Впоследствии это здание превратится в церковь, на одном из этапов работы Суриков откажется и от мысли изобразить Морозову, едущую под царские переходы: сотрет кремлёвскую стену и заменит её Китайгородской стеной, которая, в свою очередь, уступит место просто ряду строений.

Интересно, что об изменении первоначального замысла сохранилось высказывание самого Сурикова. В одной статье о «Боярыне Морозовой» критик, отметив высокие достоинства картины, писал, что при строгом следовании тексту «Жития» боярыни Морозовой мудрено признать в изображении на картине



152.  
Боярыня Морозова в санях  
В.И. Суриков  
Этюд. Холст, масло. 75×101  
1884–1887 гг.

место действия. В «Житии» говорится, что Морозову везли в Кремле мимо Чудова монастыря под дворцовые переходы. «А этого никак не напоминает место действия в картине. Художник сам нам говорил, что он, задумав свою композицию и не находя в узости задачи возможности достигнуть им предположенного, взял пункт никак не в Кремле, а на торговой площади, где народ бывает свободнее, за делом и без дела»<sup>7</sup>.

По мере разработки композиции картины роль толпы возрастает – не только количественно, но и качественно. В ней появляются новые персонажи: юродивый, сидящий на снегу, странник и выглядывающий из-за него седобородый человек (позднее преобразуется в образ татарина); две смеющиеся мужские фигуры в шубах (впоследствии попик и купец). Исчез бывший в эскизе 1881 года мужчина с погремушкой, вместо него слева появился бегущий скоморох в ярко-красной ливрее; исчезла лежавшая ниц женщина. У бегущего мальчика появляется собака и салазки (от этой излишне жанровой детали Суриков отказался впоследствии). Такой разнохарактерной толпы не было в эскизе 1881 года.

Особенно много усилий потребовала переработка образа Морозовой. Суриков пытается усилить жесты Морозовой и насытить её образ большей динамикой. Она ещё по-прежнему сидит на стуле и привязана к нему, хотя Суриков уже пытается преодолеть статичность её позы, наклоняя в сторону толпы верхнюю часть фигуры Морозовой и вытягивая резче вперёд её левую руку. Однако, вероятно, вскоре приходит осознание, что сидящая на стуле Морозова, прикрученная веревками к спинке стула, лишена свободы жестов, статична; фигура её невыразительна.

Переломный момент в работе над композицией совершается в интереснейшем эскизе из Русского музея. Суриков, как это видно по эскизу, неоднократно к нему возвращался и изменял его. Небольшой по размеру (10,1 × 18,0), он сделан мягким черным карандашом и подцвечен акварелью. Но важно подчеркнуть, что этот эскиз повторен Суриковым в зеркально отражённом виде на оборотной стороне листа, что радикально меняло композицию. В дальнейшем Суриков отказался от мысли изменить направление всей композиции, но этот ход подсказал ему идею поднятия не левой, а правой руки с двуперстием. Путём постепенных композиционных поисков Суриков решил изменить архитектурный фон, он пришел к отказу в пейзаже от локального изображения места действия; площадь с изображением известных архитектурных памятников (зубчатые стены, башни, ворота, силуэт храма Василия Блаженного и т. д.) уступила место обобщённому пейзажу московской улицы. Богатый дом XVII века перестал играть доминирующую роль и стал одним из зданий улицы. Отказавшись буквально следовать описаниям Забелина и Тихонравова, Суриков обрёл свободу выбора и размещения типичных строений, подчинённую только одной задаче – художественному воссозданию архитектурного образа древней Москвы, а не обозначению конкретного места действия.

Так в процессе уточнения эскизов композиции творческое воображение Сурикова порождало новые образы и новые детали, иногда дополнявшие, а иногда вытеснявшие предшествующие, интуиция подсказывала новые моменты композиционного построения. В результате, руководствуясь задачами образной выразительности, Суриков отказался от изображения сидящей на стуле и привязанной к нему Морозовой и посадил боярыню на пол саней. Это открыло широкие возможности искать положение фигуры в дровнях и жесты освобождённой от пут Морозовой. В результате «вызревания» композиции замысел картины приобрёл характер широкого художественного обобщения в раскрытии темы раскола: картина Сурикова перестала быть изображением какого-то конкретного эпизода из биографии Морозовой, иллюстрацией литературного текста и обрела значение самостоятельного исторически ценного художественного произведения.

Далее необходимо было путём тщательного, математически выверенного местоположения фигур, их взаимной связи, группировки добиться такого размещения фигур, при котором контрасты в характерах и переживаниях образов были бы особенно наглядны, чтобы поведение каждой фигуры в отдельности и всей толпы в целом было бы совершенно естественным, произвольным, как бы



153.  
Боярыня Морозова в санях  
В.И. Суриков  
Этюд. Холст, масло. 103×76,2.  
1887 г.

<sup>7</sup> П. Выставки 1887 года. XV Передвижная выставка // Свет. 1887. № 67. 28 марта.







а



б



в



г

Боярыня Морозова. Фрагмент. Бегущий мальчик  
В.И. Суриков

Государственная Третьяковская галерея

- а Эскиз. 1881 г.
- б Голова мальчика в шапке. Бумага, карандаш. 1879 г.
- в Мальчик, идущий впереди Урусовой. Холст, масло. 43×31
- г Мальчик, бегущий, со спины. Холст, масло. 1885–1886 гг.

Боярыня Морозова. Фрагмент  
Дровни на снегу  
В.И. Суриков



Зима в Москве  
В.И. Суриков  
Холс, масло. 27×36. 1884–1887 г.  
Государственная Третьяковская галерея

случайным и в то же время строго подчинённым задаче композиции. Здесь важна не внешняя динамика жестов, а изменения внутреннего психологического состояния расположенных рядом образов.

Ещё будучи учеником Академии художеств, в письме к родным Суриков дал очень ясное и точное определение композиции. «Теперь, – писал он, – занимаюсь всё композицией), то есть учусь сочинять картины»<sup>8</sup>. Такого же взгляда на композицию придерживался и учитель Сурикова П.П. Чистяков, говоря: «Сочинять (картину. – В. Б.) следует энергично, но долго, и всегда, и везде»<sup>9</sup>. Важно отметить, что общепринятый в Академии художеств термин «сочинение картины» у Сурикова наполняется новым реалистическим содержанием. Это «сочинение картины» требует отыскания для каждой фигуры точного положения, так как реалистическая композиция отличается строжайшей логикой, как бы случайностью живого впечатления, которое является вознаграждающим результатом сложного процесса построения композиции.

До нас дошли слова, сказанные Суриковым А. Новицкому: «Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твёрдый, неумолимый закон, который можно только чутьём угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняет композицию»<sup>10</sup>. В другой беседе, с М. Волошиным, Суриков сказал: «А какое время надо, чтобы картина утряслась, так чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это – математика»<sup>11</sup>. Однако это высшая математика, добавим мы.

В воспоминаниях Сурикова о годах учения в Академии художеств есть замечательные слова о композиции: «...на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь»<sup>12</sup>. В Академии, вспоминает Суриков, «меня композитором звали. Я всё естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал»<sup>13</sup>.

Вот почему форма саней Морозовой, их высота, наклон, изгиб саноотводов и т. д., сама Морозова – её поворот, жест, угол, образованный её сидящей фигурой, положение её рук и ног (вплоть до ступней) – всё это часто изменялось и было не выдуманное, а зарисованное с природы. Нужно было найти местоположение и направление движения саней, выраженное в их ракурсе по отношению к зрителю.

Надо не забывать, что на последнем этапе работы многие окончательные поправки, связанные с «утрясанием» композиции, Суриков решал уже прямо на холсте. Само определение размера холста также было достигнуто художником не сразу, а лишь в результате нескольких попыток. Суриков говорил Волошину о картине «Боярыня Морозова»: «...я её на третьем холсте написал. Первый был совсем мал. А этот я из Парижа выписал»<sup>14</sup>. Как предполагает О.В. Кончаловская, на первых двух холстах была нанесена углём вся композиция картины, потому что Суриков обычно очень долго работал над композицией будущей картины уже на самом холсте, и работал именно углём. Иногда эта композиционная работа длилась целые месяцы<sup>15</sup>.

Малейшая ошибка в совокупности всех этих элементов сейчас же останавливает сани. «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»<sup>16</sup>.

Именно движение лошади и саней с Морозовой и есть тот внутренний вектор, который определяет поведение толпы в целом и каждого из её участников в отдельности, раскрывая психологическое состояние, поведение, характер каждого образа, проявляясь в самых разных состояниях: испуг, жалость, сострадание, страх, сочувствие, благоговение, любопытство, печаль, изумление, прощание, покаяние и т. д., вот почему Суриков уделял исключительное внимание тому, как заставить сани и лошадь «двинуться».

Пейзаж на завершающем этапе работы над картиной приобретает характер законченного вида снежной улицы древней Москвы. Преобладающий тип зданий – дома с высокими крутыми крышами – шатровыми или двускатными, с острыми фронтонами, со старинными чердачными окнами, а также старая

<sup>8</sup> Суриков В.И. Письма. С. 27.  
Письмо от 17 июня 1870 г.

<sup>9</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 143.

<sup>10</sup> Цит. по: Евдокимов И. В.И. Суриков. М.-Л., 1940. С. 117.

<sup>11</sup> Волошин М. Суриков. С. 62.

<sup>12</sup> Там же. С. 54.

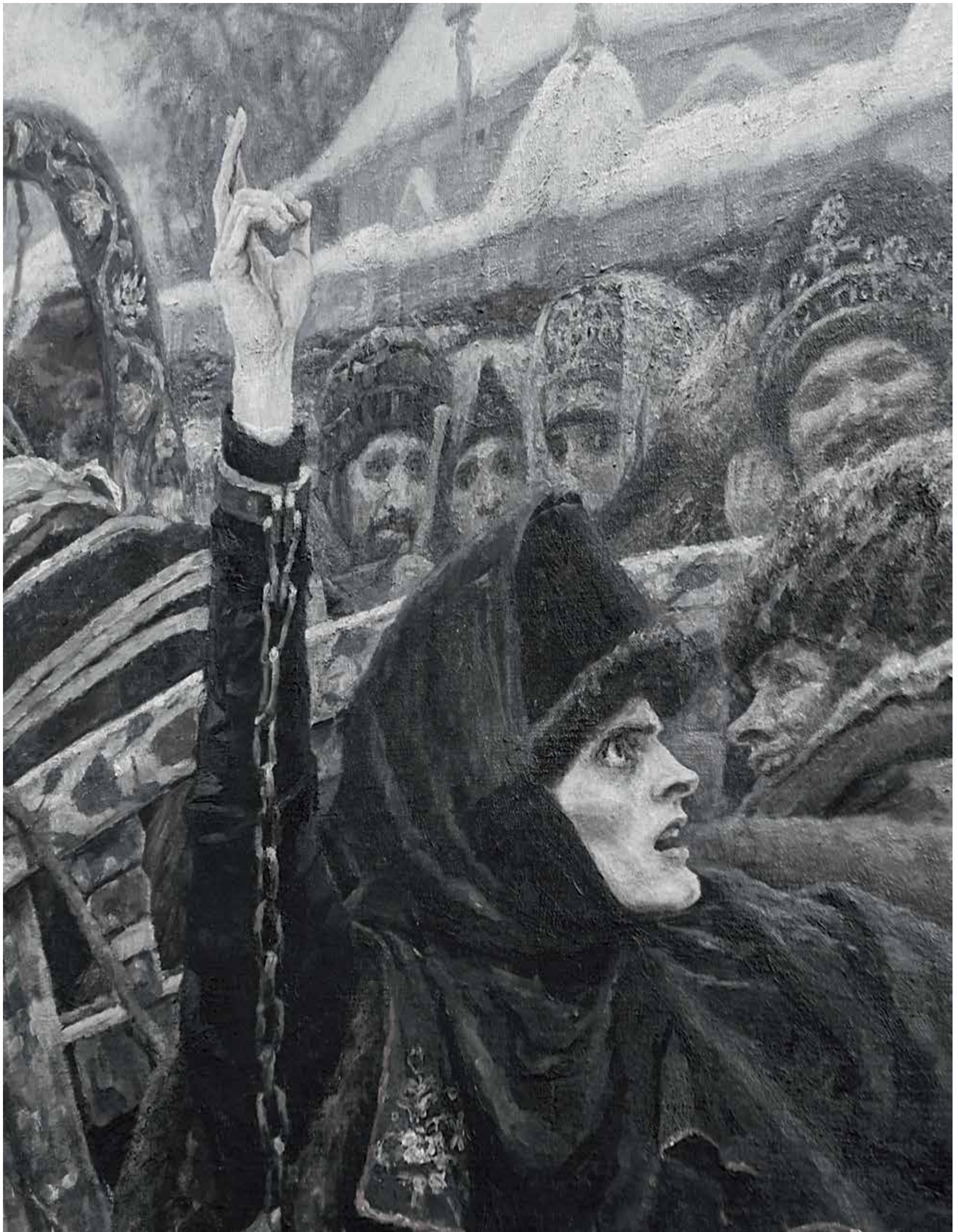
<sup>13</sup> Там же. С. 53.

<sup>14</sup> Цит. по: Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. С. 54.

<sup>15</sup> См.: Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 56.





церковь в глубине картины слева с четырехскатной шатровой крышей и небольшой «луковкой» купола на тоненьком барабане. Образцы деревянной архитектуры превосходно передают контраст покрытых снегом высоких крыш и расписных досок, фронтонов, орнамента на церкви и других форм народного декоративного искусства Древней Руси. И эти здания, и церковь Суриков высмотрел среди живых остатков старины, которыми полна была современная ему Москва: «И переулки всё искал, смотрел; и крыши где высокие. А церковь-то в глубине картины – это Николы, что на Долгоруковской», – вспоминал Суриков в беседе с Волошиным<sup>17</sup>. Введение же в пейзаж групп деревьев и колодца, а также преобладание простых, со старинными высокими крышами домов, характер которых, по словам Сурикова, ему подсказал Красноярск<sup>18</sup>, лишают пейзаж археологически-музейного оттенка.

В книге В.С. Кеменова большое внимание уделено попытке раскрыть секрет таланта Сурикова как необычайного композитора живописных полотен путём тщательного измерения углов наклона саней, линии толпы и т. д. Однако надо заметить, что, даже если мы будем знать в деталях динамику изменения углов наклона точки схода, линии горизонта и т. д., едва ли нам это поможет создать композицию, подобную суриковской. Способности Сурикова компоновать картины не подвержены сухому анализу аналитического ума, так же как Сальери не мог, сколько бы он ни корпел над нотами, стать Моцартом.

Сложность задачи разработки динамики и ракурса фигуры Морозовой возросла после того, как она была посажена вниз, на пол саней. Морозова уже не возвышалась над толпой и возникла опасность, что она может «затеряться» в толпе. При этом Суриков пришёл к смелому противопоставлению двух профилей, столь разных по характеру и эмоциональному состоянию, – Морозовой и возницы, и этим столкновением достиг шекспировского контраста трагического и шутовского начал.

«Я на картине сперва толпу написал, а после её, – вспоминал Суриков. – И как ни напишу её лицо – толпа бьёт. Очень трудно её лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Всё лицо мелко было. В толпе терялось»<sup>19</sup>. Было написано несколько этюдов с различных женщин, отдалённо напоминающих неукротимую боярыню, и только этюд с «начетчицы с Урала, Анастасии Михайловны» вполне удовлетворил художника. Однако, перенеся его на холст, Суриков ещё усилил в лице Морозовой черты духовного горения, одержимости, отвечающие образу иступлённой страдальицы и воительницы.

К ней, чьим именем названа картина, обращены взоры всех остальных; все в той или иной степени реагируют на её появление. Она – центр общего внимания, главный по сюжету персонаж картины. Морозова и морально господствует в картине: никто из стоящих вокруг не может сравниться с нею по убежденности, одержимости своей идеей и по силе воли; композиционно фигура боярыни является центром полотна. Боярыня ни на кого не смотрит, но слова её адресованы всем людям, без них, свидетелей её подвига, не было бы такого вдохновенного накала.

Горячей волной сострадания и восхищения расходятся по толпе вдохновенные слова раскольницы. Ни один из тех, кто слышал и видел её, не остался равнодушен, одни сочувствуют, другие в глубоком раздумье смотрят на упрямую женщину. И лишь один – юродивый – отвечает ей, поднимая руку с двуперстным крестным знаменем.

Суриков сразу отчётливо представлял себе колоритное решение всей толпы и каждого образа в отдельности: чёрная одежда Морозовой, голубая шубка и желтый платок склонившейся боярышни, золотистая узорная одежда, тёмный платок и тёмные рукава соболезнущей старухи, тёмно-малиновая шуба княгини Урусовой, кафтаны стрелецкого конвоя – киноварь и т. д. Всё это уже можно видеть на раннем эскизе (натурный этюд маслом Морозовой в саях из Рижского музея), словно специально сделанном для красочного построения композиции, колорит неразрывно увязывается с эмоциональным содержанием каждого образа и толпы в целом.

В беседе с Волошиным Суриков вспоминал, как у него возникло определённое цветовое представление: «...раз ворону на снегу увидел. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, чёрным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал»<sup>20</sup>.

Очевидно, что этот зрительный образ был только ключом к тональному разрешению сюжета, с детства жившего в душе художника. Ворона на снегу – чёрное на белом – вот камертон тональности, в которую вылилась тема колорита «Морозовой»<sup>21</sup>.



**Княгиня Урусова.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 68,7×58. 1884–1887 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Боярыня Морозова.** Фрагменты  
В.И. Суриков

стр. 390. Боярыня Морозова

стр. 391. Княгиня Урусова

стр. 392

**Рука боярыни Морозовой.** Этюд

В.И. Суриков  
Холст, масло. 28×23  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 393

**Странник.** Этюд

В.И. Суриков  
Холст, масло. 45×33. 1885 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 388

**Боярыня Морозова.** Фрагмент

В.И. Суриков

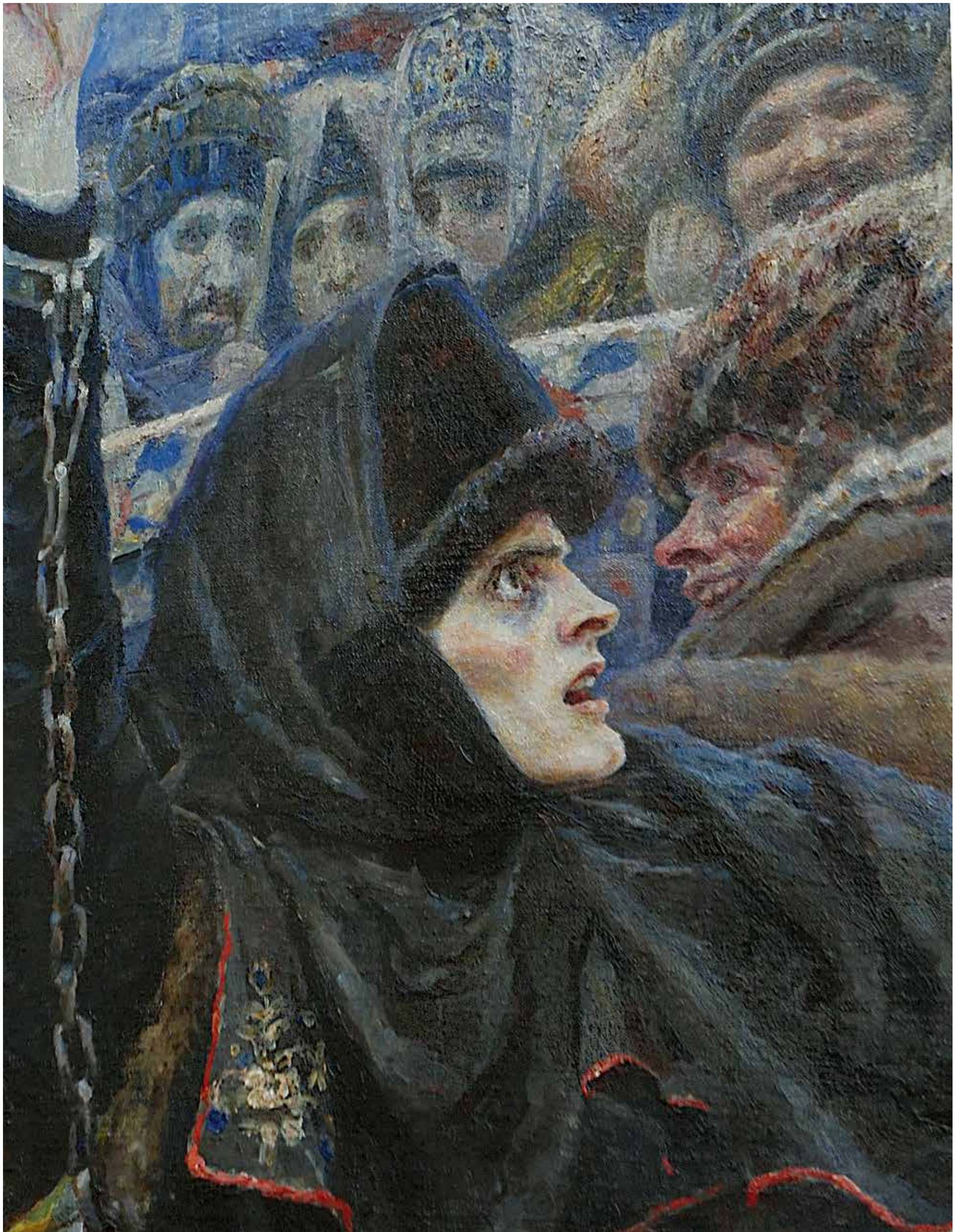
<sup>17</sup> Волошин М. Суриков. С. 60.

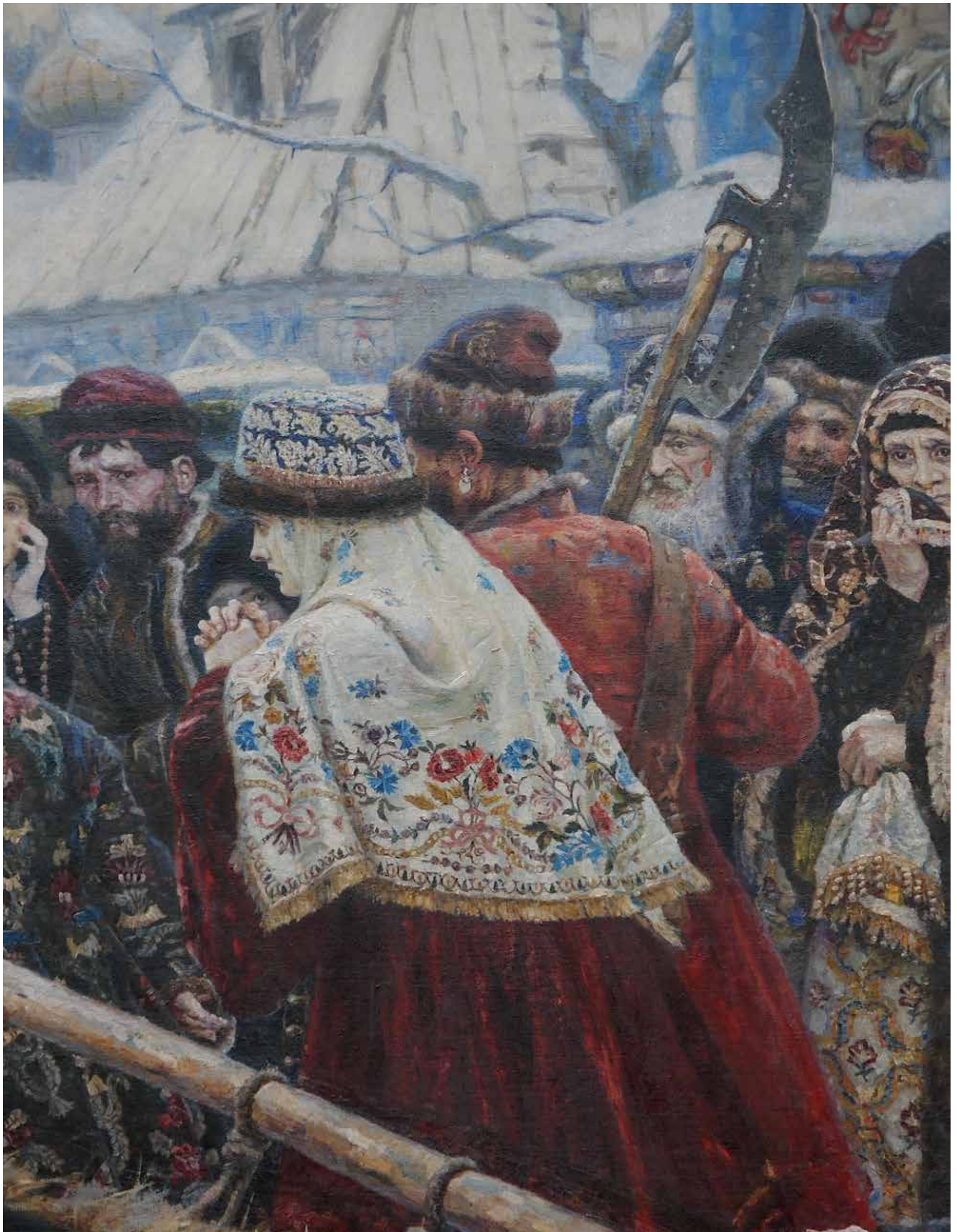
<sup>18</sup> Один из таких домов мне довелось видеть в 1954 году в Красноярске. Дом сильно обветшал, но производит впечатление своими традиционными формами. Это дом тетки Сурикова О.М. Дурандиной, у которой он жил в детстве, когда учился в школе.

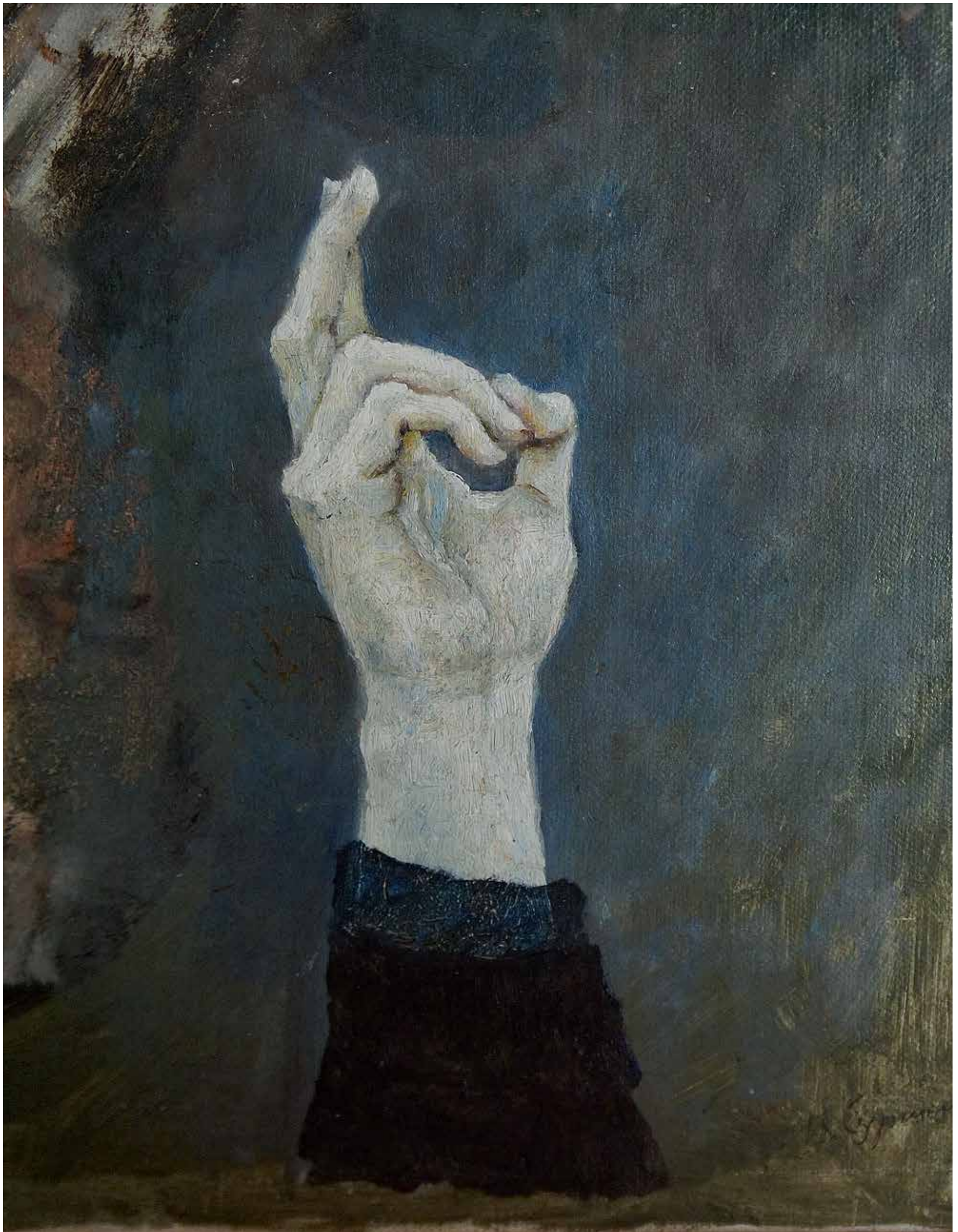
<sup>19</sup> Волошин М. Суриков. С. 59–60.

<sup>20</sup> Там же. С. 41.

<sup>21</sup> См.: Машковцев Н.Г. Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова» // Искусство. 1937. № 3. С. 74–75.

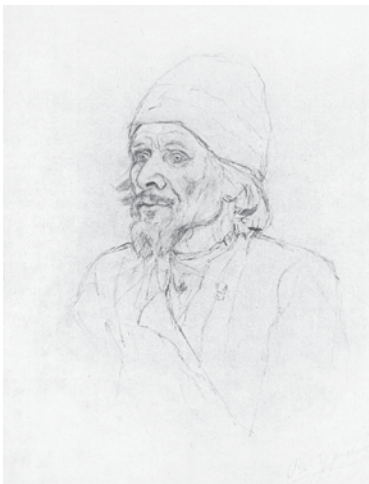












**Голова странника.** Этуд  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш  
Государственный Русский музей

**Странник.** Этуд  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш  
33×24. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Странник.** Этуд  
В.И. Суриков  
1886 г.

Белый снег для Сурикова не просто обладал цветом белил, а, увиденный на пленэре и в рефлексах, был и розоватым, и голубоватым, и жемчужно-серебристым, и мерцающим разноцветными искрами. «На снегу всё пропитано светом», – говорил он. Суриков рассказывал, что недалеко от его дома, «в переулке всегда были глубокие сугробы, и ухабы, и розвальней много. Я всё за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, на раскатах особенно. Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило, а потом начнёшь колею писать. И чувствуешь здесь всю бедность красок»<sup>22</sup>. Такой белый снег воспринимался Суриковым как радостное, праздничное зрелище. А контраст чёрного и белого, как символ трагической обречённости, как главный лейтмотив колористического решения «Боярыни Морозовой», проходит через все эскизы композиции картины.

Однако этот контраст обогащался, «аранжировался» в противопоставлении тёмного пятна и ярких, расшитых узорами многоцветных одежд древнерусской толпы, которые сказочно обогатили весь колорит картины. Суриков смело вводит в картину всевозможные вышивки, золотые узорчатые ткани, низанье жемчугом и другие виды древнерусского шитья, с их великолепной гармонией красок, создавая чудеса колорита.

Цветовой строй основных образов сохранялся на протяжении нескольких лет работы над композицией и не претерпел существенных изменений, хотя последние уточнения колорита композиции художник осуществлял уже на холсте при завершении работы над картиной. Для Сурикова линейно-пластическая выразительность каждой фигуры, её цветовая определённость были средствами образной психологической характеристики, неразрывно связанными с эмоциональным строем всей композиции. Картина разнообразна по своей цветовой гамме, но при этом строгая построенность живописного решения композиции остаётся скрытой от глаз зрителя, который видит событие как бы схваченным в случайный момент, со всей непосредственностью живого зрительного восприятия.

У Сурикова в душе уже много лет во всей её многокрасочности звучала эта симфония будущей картины, и надо было её без искажений и упрощений изобразить на холсте. Дочь Третьякова, Вера Павловна, так вспоминает о работе Сурикова над «Боярыней Морозовой»:

«В половине 80-х годов наняли Суриковы на лето избу в Мытищах... Лежит оно на Троицком, собственно, Ярославском шоссе, по которому столетиями шли целый год, особенно летом, непрерывные вереницы богомольцев, направлявшихся сначала в Хотьковский монастырь, затем в Троице-Сергиеву лавру; шли со всех краев России, сначала поклониться мощам множества московских угодников, а в Лавре – мощам Сергия Преподобного.

Разнообразие типов не было конца. Мы сразу догадались, что Суриков задумал писать картину с толпой, народную историческую картину.

Село Мытищи отстояло от деревни Тарасовки по тому же шоссе, только вёрст десять ближе к Москве. Суриков писал, захлёбываясь, всех странников, проходивших мимо его избы, интересных ему по типу, а когда смеркалось, Суриков «отмахивал», по его выражению, десять ворот и появлялся у Третьяковых «слушать Баха» и за дружеской беседой «отдохнуть от утомительного писания прохожих странников, с которыми иногда не обходилось без недоразумений всякого рода»<sup>23</sup>.

«Помните посох-то, – рассказывал Суриков Волошину, – что у странника в руках. Это богомолка одна проходила мимо с этим посохом. Я схватил акварель да за ней. А она уже отошла. Кричу ей: «Бабушка! Бабушка! Дай посох!» Она и посох-то бросила – думала, разбойник я»<sup>24</sup>.

Этуд художника, изображающий этот посох (местонахождение этюда неизвестно, до нас дошла только фотография с него), показывает, с каким вниманием (дважды, в разных поворотах) писал Суриков эту деталь, которая так удивительно органично подошла к страннику, что стала неотъемлемой частью его образа, который, весьма вероятно, Суриков писал с себя. Видно, что мысль странника, много видевшего и много размышлявшего, напряжённо работает, стремясь постичь смысл и последствия события, очевидцем которого ему привелось быть. Размышляя над образом странника, Суриков продолжал вживаться в него и ещё более усиливал психологическую выразительность, не уточняя извилистые морщины меж сдвинутых бровей и вдоль щёк, подчеркивающие состояние внутренней горечи и глубокого раздумья. А старинный самодельный посох с фигурной крестообразной ручкой придает ему вид народного мудреца, странствующего проповедника Древней Руси. Странник снял шапку в знак преклонения перед Морозовой и прощаясь с

<sup>22</sup> Волошин М. Суриков. С. 60.

<sup>23</sup> Цит. по: Зилоти В.П. В доме Третьякова. С. 225–229.

<sup>24</sup> Волошин М. Суриков. С. 60.

нею, а старообрядческая лестовка на его руке и устремлённый на Морозову полный сочувствия горестный взгляд единомышленника не оставляют сомнений в том, к какому лагерю относится этот странник.

Суриков в своей картине не мог позабыть о юродивом. Юродивые – это весьма своеобразное национальное явление Древней Руси. В представлении народа юродивые рассматривались как особые люди, отмеченные свыше, как «Божьи люди», обидеть которых считалось тягчайшим грехом. Юродивые добровольно налагали на себя непосильные тяжёлые подвиги, носили вериги, ходили в рваной одежде, чтобы подвергнуть свое тело ещё большим истязаниям и страданиям во имя веры. «Юродивый, – писал Забелин, – таким образом, в идее своей всегда носил смысл пророка, обличителя греховной жизни, обличителя всякой её неправды. Самую выразительную силой его обличений и был его подвиг, всегда исполненный или крайнего цинизма жизни, или безграничного отвержения её мирских требований, вообще подвиг уродства жизни, что, как необычайное и чудесное, одно только и могло возбуждать застоявшиеся, неподвижные умы века»<sup>25</sup>.

Пушкин гениально воспроизвёл этот полный своеобразия тип Древней Руси в потрясающем образе юродивого в «Борисе Годунове». Мусоргский гениально воссоздал этот образ в музыке. (Нет сведений о том, слышал ли Суриков оперу «Борис Годунов» до создания «Боярыни Морозовой». Премьера оперы состоялась в Петербурге в 1874 году, в репертуаре оперных театров опера в новой редакции Римского-Корсакова утвердилась позже: в 1896 году в Петербурге и в 1898 году в Частной русской опере в Москве.) Не повторяя пушкинского юродивого, Суриков создал свой образ в «Боярыне Морозовой», запечатлев с такой же гениальностью, как Пушкин и Мусоргский, тип юродивого Древней Руси в русской живописи. В картине Сурикова юродивый, с его активным, благословляющим Морозову жестом, показывает, каким многообразным и социально разнородным был состав русских людей, объединённых расколом, – от царской родственницы, знатной боярыни Морозовой, до последнего оборванного нищего.

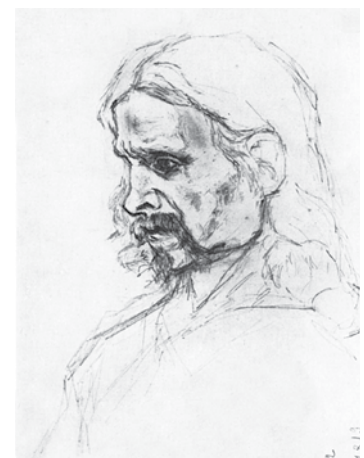
В композиции картины юродивому отведено очень важное место. Он сидит ближе всех к зрителю и поэтому дан более крупным планом. Его фигура как бы «закрепляет» первый план картины, а его жест начинает то движение в сторону Морозовой, то развитие сюжетной линии, связанной с нею, которое проходит через всю картину и находит свою кульминацию во вдохновенном жесте Морозовой.

В раскрытии содержания картины роль юродивого исключительна. Это самый отчаянный, самый преданный, но и самый жалкий из последователей Морозовой. Искренний, с детски доверчивым лицом, он вместе с тем преисполнен особой духовной силой. Убедительнейший, как и сама Морозова, образ того заблудшего в противоречивых исканиях века, когда стремление к праведности и человечности оборачивалось пытками, казнями, братоубийством и самосожжением.

Юродивый сидит прямо на снегу, не обращая внимания на холод (и лишь судорожно сжатые пальцы ног невольно выдают реакцию измождённого тела). Преодолевая страдания, презирая мороз, голод, всё земное, человек этот, изнуряя свою плоть, совершает духовный подвиг.

Исследователи творчества Сурикова давно заметили, что трактовка образа юродивого отличается от всего того, что делали современники, любившие изображать народ как всевозможных нищих, жалких, бедных старух и детей, просящих милостыню (например, в картинах В.Г. Перова, В.Е. Маковского и др.). Всегда эти обездоленные и несчастные были объектом сожаления, гражданской скорби художника и сострадательного зрителя. Юродивый Сурикова, и его литературный прототип у А.С. Пушкина не нуждались в жалости; они сами могли пожалеть – так, как это и делал юродивый, провожая Морозову.

У Забелина даны яркие описания двух юродивых-раскольников, которые были своими людьми в доме Морозовой. Один из них, Феодор, ходил в одной рубахе, босой на морозе, днём юродствовал, а ночи простаивал на молитве со слезами. Аввакум рассказывал о Феодоре, прожившем с ним с полгода, что тот «не на баснях проходил подвиг»; ночью, бывало, «час-другой полежит, да и встанет, тысячу поклонов отбросает, да сядет на полу, а иное – стоя, часа на три плачет». Позже Феодор был сослан и повешен в Мезени. Другой юродивый, Киприян, «не раз и государя молил о восстановлении древнего благочестия: ходил по улицам и по торжищу, свободным языком обличая новины Никоновы. Под конец он был сослан в Пустозерский острог и там казнён за свое упрство»<sup>26</sup>.



**Странник.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 45×33. 1885 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Странник.** Этюд  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш. 41×33. 1883–1885 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Странник.** Этюд  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Боярыня Морозова.** Фрагменты  
В.И. Суриков

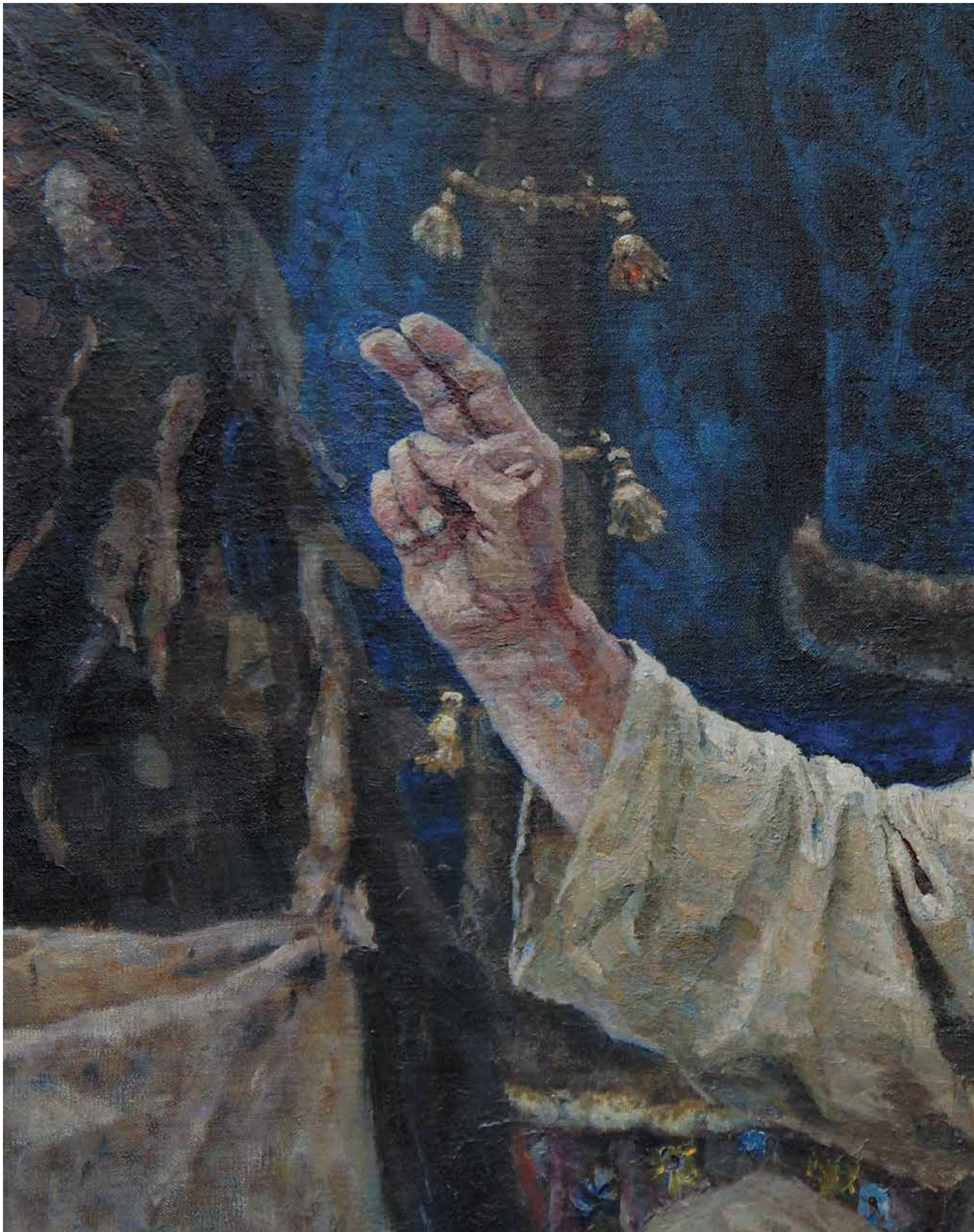
стр. 396–397. Благословляющий юродивый

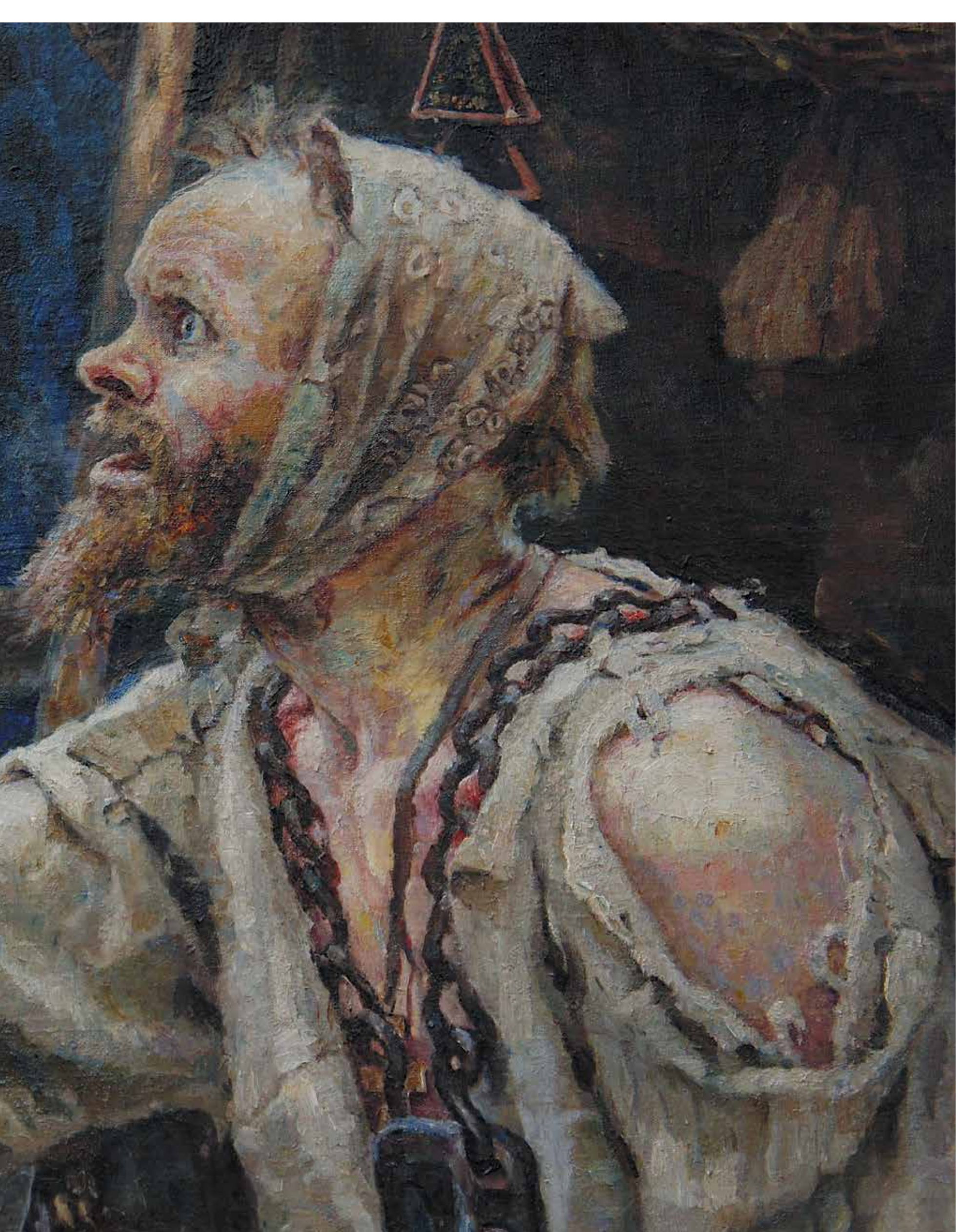
стр. 398. Юродивый на снегу

стр. 399. Нога юродивого на снегу

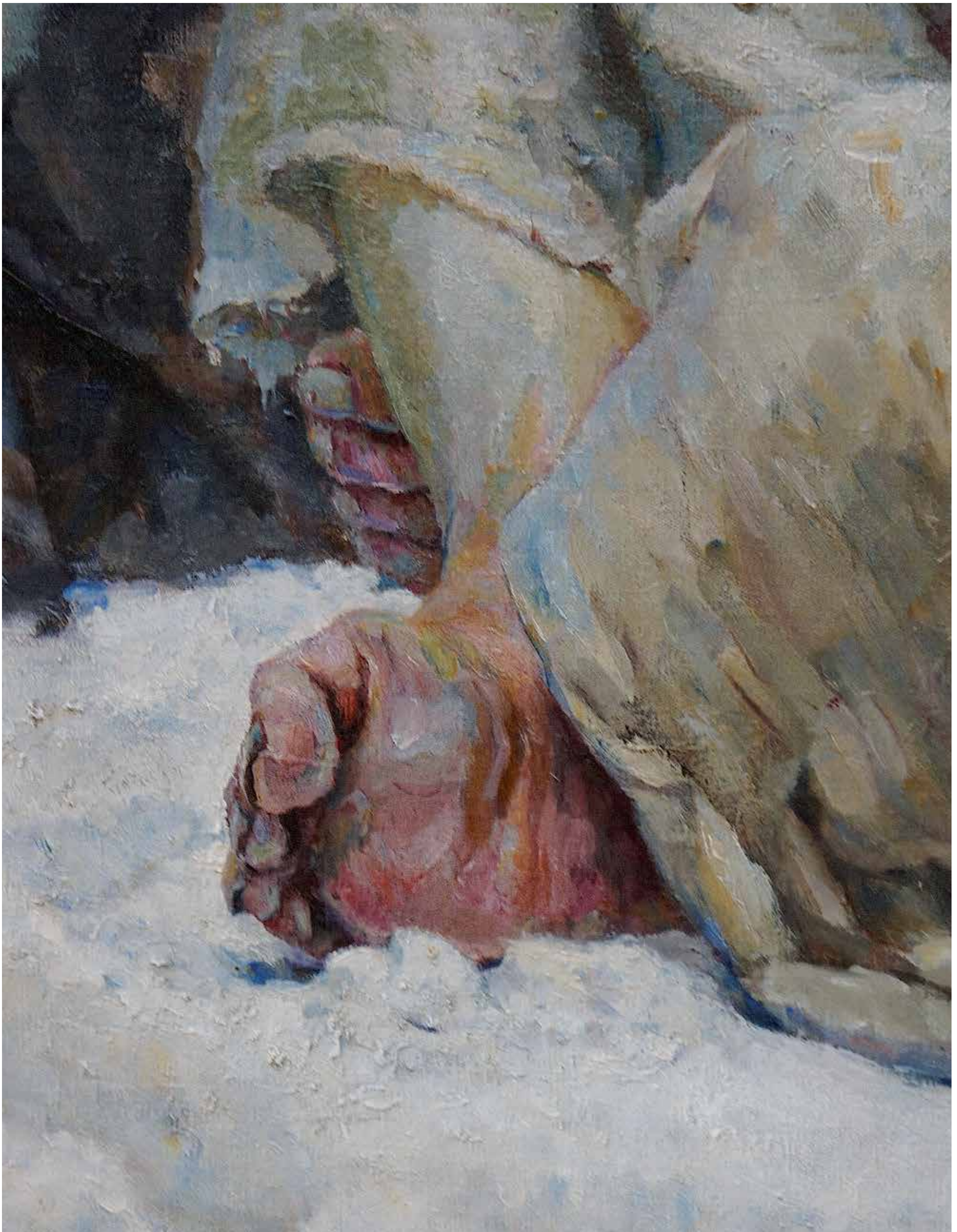
<sup>25</sup> Забелин И.Е. Домашний быт русских царей. Т. I. М., 1872. С. 119.

<sup>26</sup> Он же. Домашний быт русских царей в XV–XVII столетиях. Т. II. С. 117–118.









Образ юродивого в сознании художника возник не с момента зарождения замысла картины: на первом эскизе композиции «Боярыня Морозовой» 1881 года юродивого ещё нет; его место в нижнем правом углу картины занимает стоящая на снегу на коленях нищенка, без палки, протянувшая к саням свою руку.

«А юродивого я на толкучке нашёл. Огурцами он там торговал. Вижу – он. Такой вот череп у таких людей бывает.

Я говорю – идем. Еле уговорил его. Идёт он за мной, всё через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой: ничего, мол, не обману. В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натёр. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщовой рубашке босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал. Это для него большие деньги были. А он первым делом лихача за рубль семьдесят пять копеек нанял. Вот какой человек был... Так на снегу его и писал»<sup>27</sup>.

«Этюд для юродивого к картине “Боярыня Морозова” существует несколько, но этот юродивый особенный и другого такого нет...» – как сказал И. Грабарь об этюде Кировского музея, где образ юродивого предельно убедителен, во внешних проявлениях своих чувств он сдержан, застенчив, почти робок. Это не тот человек, которого мы знаем по картине, неистовый и страшный, «это юродивый – созерцатель, тихий, застенчивый, самоуглубленный (илл. 154).

Тип, на котором Суриков окончательно остановился, быть может, более идёт к общему приподнятому тону трагедии и, может быть, было необходимо наряду с пафосом Морозовой дать эту нескладную, исступлённую... и живописную фигуру»<sup>28</sup>.

Другая находка, подсказанная позированием натурщика на снегу, – это заочневшая, посиневшая от холода нога с поджатыми скрюченными пальцами. Она изображается таким образом впервые на этом этюде, дав для образа важную подробность, схваченную с такой убедительной конкретностью, какую не могло бы создать никакое воображение.

Все эти находки Сурикова, появившиеся впервые на этюде, находящемся в Кировском музее, вошли в окончательное решение образа, и только лицо юродивого художник заменил лицом другого типа, более отвечающим приподнятому тону и пафосу всей картины в целом.

Не только юродивый, но, как пишет В.А. Никольский, каждое изображаемое лицо в толпе, как бы ни было оно ничтожно, изучается со всею тщательностью и любовью, со всею напряжённостью творческих исканий.

Суриков хочет постигнуть предварительно «смысл каждого лица», раскрыть одну из составных частей своей темы. Это медленный, но зато и верный путь к выполнению творческих образов, к созданию подлинно жизненных типов, способных надолго переживать эпоху своего создания»<sup>29</sup>.

Для Сурикова абсолютно не существует «серой» толпы как «фона». Толпа у Сурикова многолика: в центре полотна и в левой его части среди тех, к кому Морозова обращена спиной (до кого ещё не доехали сани), преобладает праздное любопытство, зубоскальство и открытое издевательство. Но те, кто увидел её в лицо, реагируют иначе. Даже и не сочувствующие ей (например, человек с лицом греческого монаха) не смеют позволить себе не только насмешки, но даже иронической полуулыбки. Такова сила и воздействие её духовного подвига.

Глаз зрителя от сидящего юродивого переходит к нищенке, потянувшейся вслед за Морозовой, затем – к идущим за санями людям, княгине Урусовой и стрельцу и далее, в глубь картины. Это движение достигает своего апогея в резком рывке саней, качнувшихся на ухабе, и в исступленном порыве Морозовой, в её взметнувшейся вверх руке.

В картине «Боярыня Морозова» написано много женских лиц, но особенно замечательны они справа от саней. Именно здесь дано такое многообразие человеческих характеров и форм сочувствия, которые почти целиком охватывают единомышленниц Федосьи Прокопьевны. Тут и нищенка, и княгиня Урусова, и молодые знатные боярышни с мамкой, и беглая инокиня – весь тот близкий круг Морозовой, её сторонницы и ревностные почитательницы.

В.А. Никольский, рассматривая этюды к женским образам, писал: «Ни в одном из этюдов мы не имеем окончательного варианта, переносимого художником в картину... Здесь, очевидно, нужно говорить о художественном перевоплощении, о творческом воссоздании типов. Творческие процессы Сурикова, конечно, не завершались с окончанием всех необходимых ему этюдов-документов.

стр. 401  
**Голова юродивого.** Этюд  
 В.И. Суриков  
 Холст, масло. 1885 г.  
 Собрание семьи художника

стр. 402  
 154.  
**Юродивый, сидящий на снегу.** Этюд  
 В.И. Суриков  
 Холст, масло. 68×55. 1885 г.  
 Вятский художественный музей  
 им. В.М. и А.М. Васнецовых

стр. 403  
**Голова юродивого.** Этюд  
 В.И. Суриков  
 Холст, масло. 1885 г.  
 Государственная Третьяковская галерея

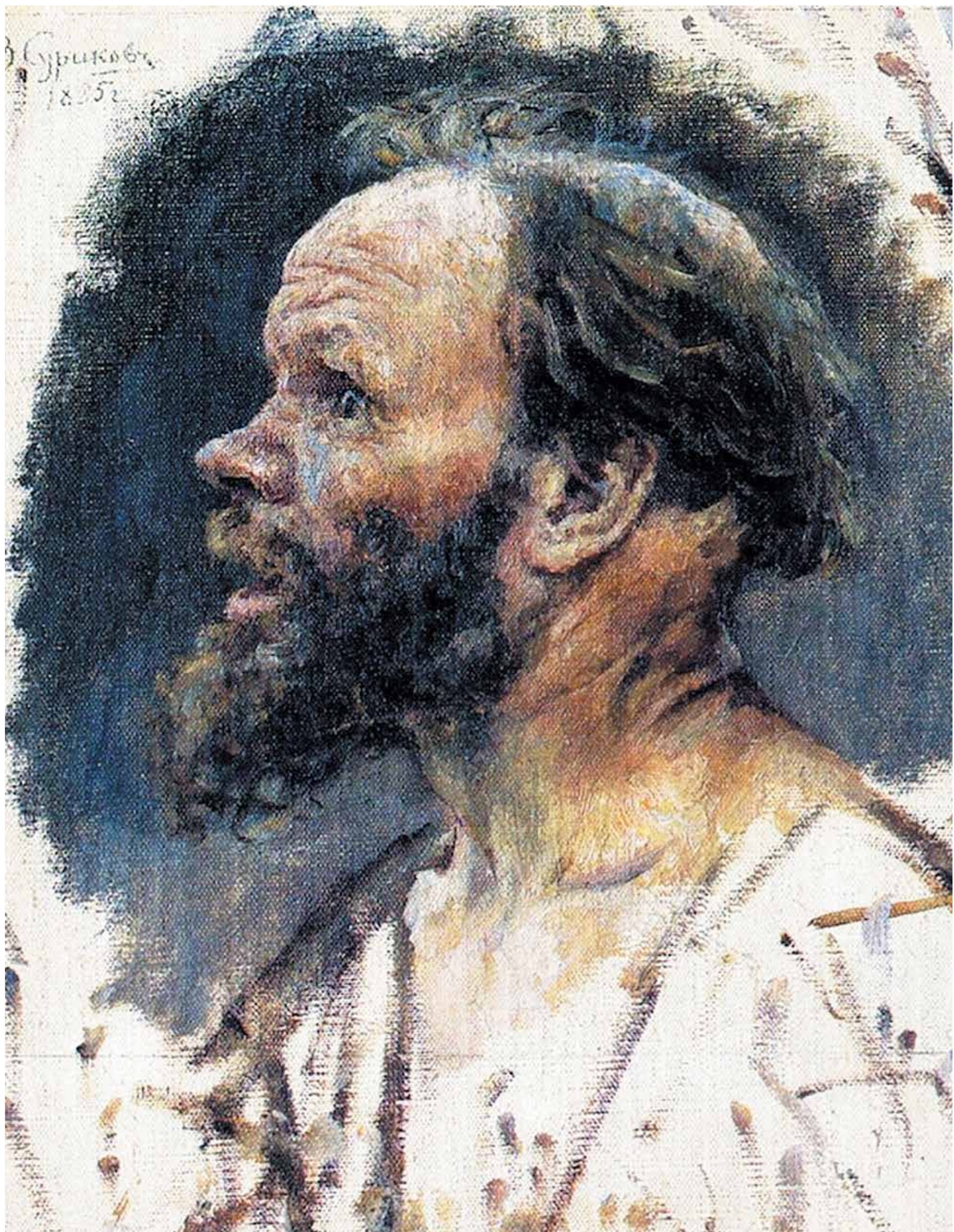
<sup>27</sup> Волошин М. Суриков. С. 59–60.

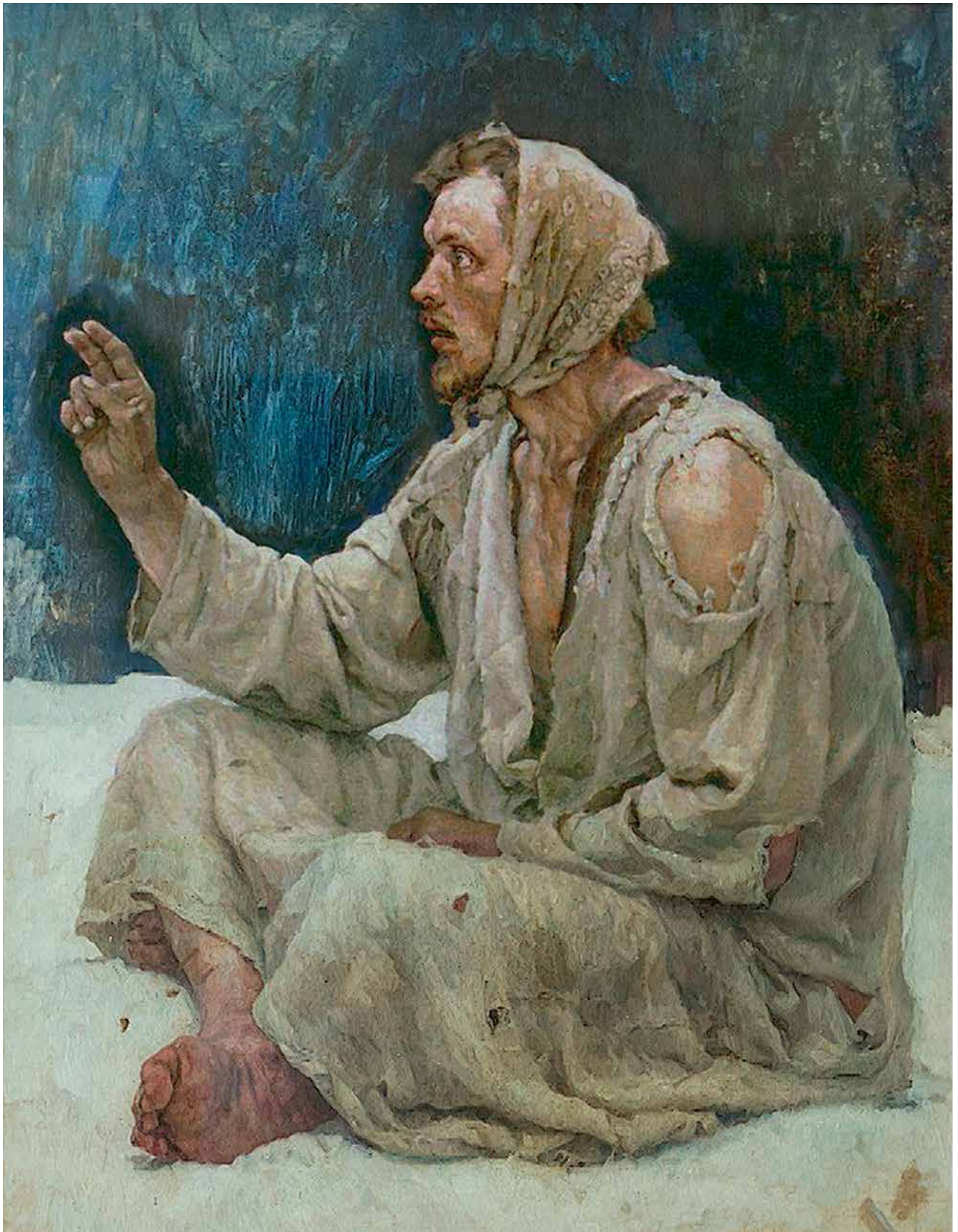
<sup>28</sup> Грабарь И. Юродивый. Этюд Сурикова для картины «Боярыня Морозова» // Кооперация и искусство. М., 1919. С. 49.

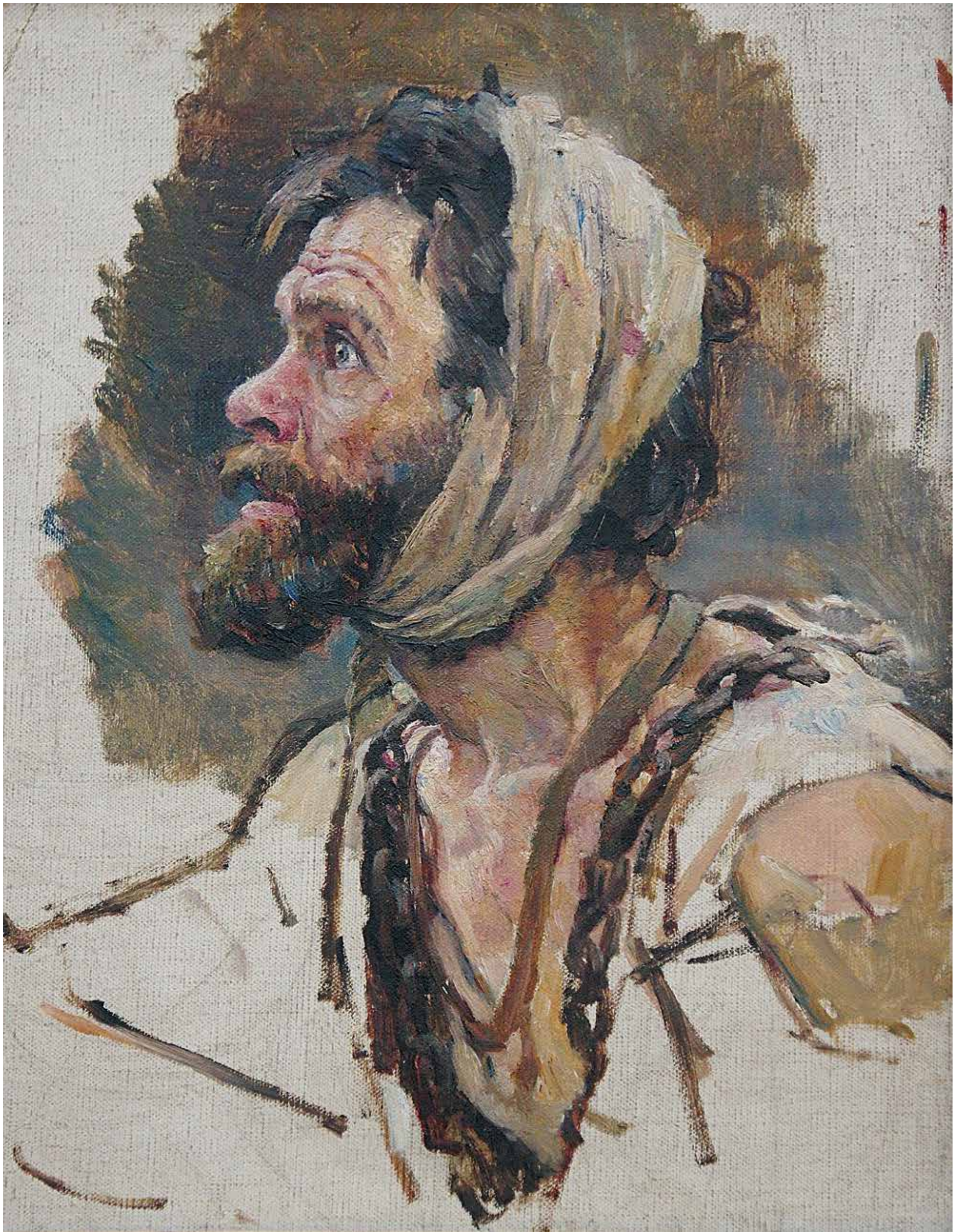
<sup>29</sup> См.: Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. С. 118.

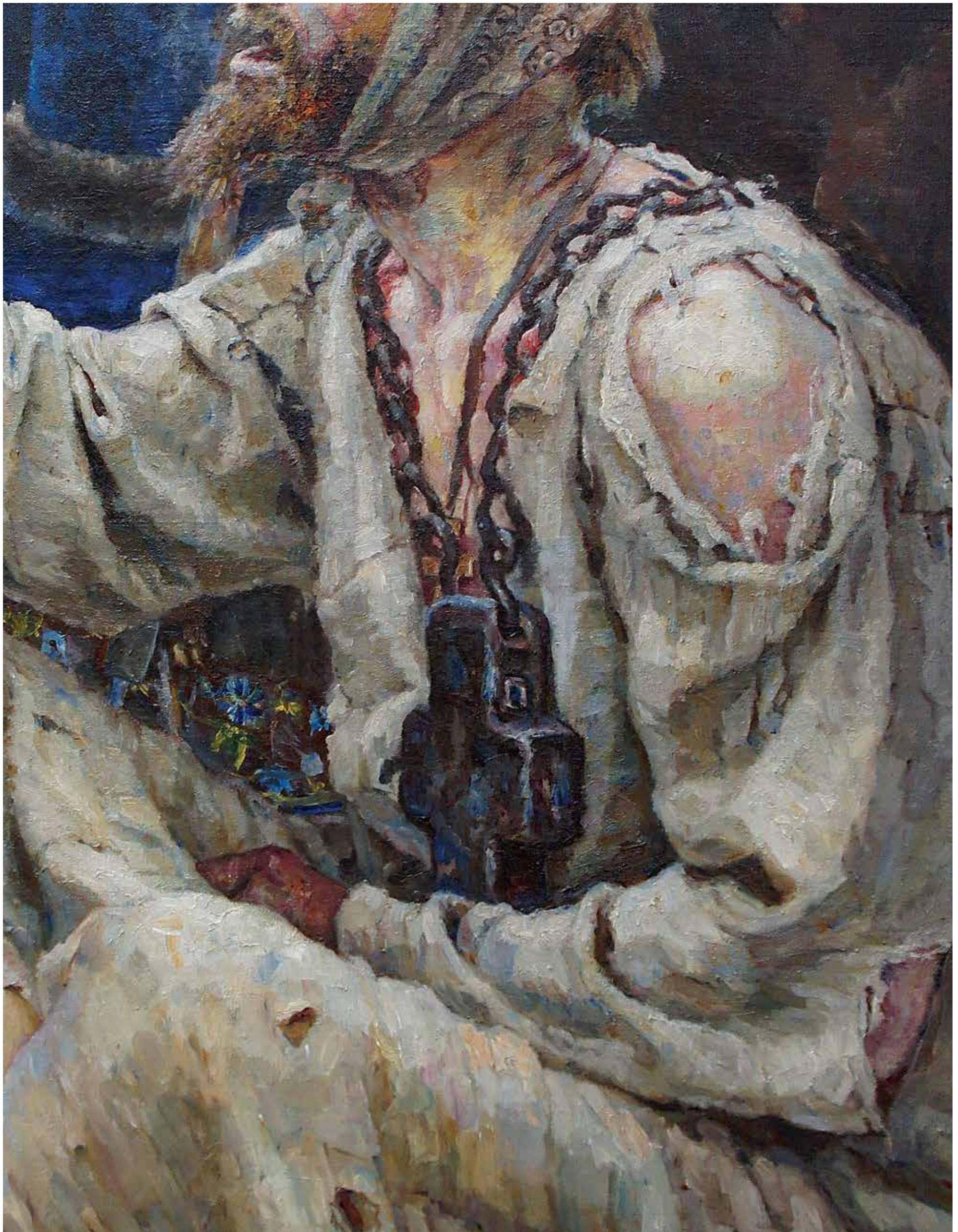


Суриковъ  
1895г.











а



б



в



г

- а Нищий, стоящий на коленях. Этуд. Холст, масло. 1887 г.
- б Голова юродивого. Этуд. Бумага, карандаш. 1885 г.
- в Цветков Архип Семёнович. Этуд. Холст, масло. 1883 г.
- г Юродивый, сидящий на земле. Этуд. Бумага, карандаш

Боярыня Морозова. Фрагмент  
Вериги на теле юродивого  
В.И. Суриков

В картинах у него мы почти всегда видим не те лица, какие даны на этюдах, подчас до неузнаваемости изменяются самые очертания лица, не говоря уже о психологическом их выражении. Всё однажды пережитое и проработанное в этюде вторично переживается и прорабатывается художником на холсте картины...»<sup>30</sup>.

Образ Урусовой был задуман Суриковым одновременно с Морозовой. Источники, которыми он пользовался (Забелин, Тихонравов), давали Сурикову ценные материалы для создания образа, которые он использовал в трактовке характера, в воссоздании облика и одежды Урусовой, не следуя буквально всем фактическим подробностям. Особенно же потрудился Суриков над руками и лицом Урусовой: ни один из дошедших до нас рисунков в точности не соответствует тому, как судорожно Урусова сжимает пальцы на картине – в молитвенном преклонении перед Морозовой, как перед святой, и в то же время словно силясь, сжав до боли руки, сдерживать готовое вырваться рыдание. Но особенно важно изменение, сделанное в лице: Суриков смог выразить ощущение внутреннего страдания. Он пишет на картине поднятый вверх взор Урусовой и её глаз, смотрящий как бы поверх головы Морозовой, может быть на вытянутое двуперстие, что придаёт этому взгляду столько муки, тревоги и волнения, самоотверженной готовности следовать примеру сестры, что зритель даже не задумывается над тем, куда направлен взгляд Урусовой.

Лицо юной боярышни – одно из высших достижений Сурикова, и не только среди других образов «Боярыни Морозовой», но и во всём творчестве художника. Неслучайно этот образ оказал влияние на других русских художников (В. Васнецова, М. Нестерова). Можно предположить, что художник, развивая свои внутренние представления о женских образах, предавался юношеским воспоминаниям о Торгошине. Впечатления от особого типа древнерусской девичьей красоты, виденного художником в «хороводе миловидных женских фигур, одетых в старинные телогреи и сарафаны» в Торгошинской станице, навсегда врезались в его память. «Торгошино, – писал Тепин, – сыграло в жизни художника громадную роль. Оно пленило его своеобразием и пряностью старинной обстановки»<sup>31</sup>. Отсюда пошло у Сурикова то острое ощущение женской прелести в Древней Руси, которое выразилось в «Боярыне Морозовой». Суриков говорил: «Всё женское царство в “Морозовой” вышло из нашего дедовского дома в Торгошино»<sup>32</sup>, и это совершенно верно как по отношению к изумительным девичьим лицам, так и по отношению к полным гармонии и вкуса красочным женским древнерусским одеждам, впервые показанным с такой правдивостью и поэзией в русской живописи. (Утверждая подлинную красоту настоящих древнерусских одежд, красоту народных вышивок и т. д., Сурикову приходилось бороться как против бутафорского опошления и фальшивого «стиля рюсс», насаждаемого на придворных балах, маскарадах, в живых картинах, «боярских» полотнах Константина Маковского и других, так и против высокомерного нигилизма, проскальзывавшего иногда даже в рассуждениях профессиональных историков. Например, Н.И. Костомаров так писал о древнерусских женских одеждах: «Русские не заботились ни об изяществе форм, ни о вкусе, ни о согласии цветов, лишь бы блестело, пестрело. В их одежде не было талии, они были мешки, приходившиеся на каждую»<sup>33</sup>. И так далее и тому подобное. Нелепость таких рассуждений очевидна: как будто бы не может быть красоты в одеждах иных покровов, не подчеркивающих талию; не говорим уже о полной несостоятельности утверждения Костомарова, касающегося вкуса и цветовой «несогласованности». Как известно, древнерусское шитьё отличается исключительно тонким эстетическим вкусом и гармоничностью красок.)

Особенно выразителен на картине образ боярышни в голубой шубке. Он занимал, очевидно, в замысле художника важное место, если Суриков так акцентировал внимание зрителя именно на этом образе. Боярышня красива особой вдохновенной красотой. Но не только это привлекает в ней (в толпе много красивых лиц). Её выделяет среди остальных стоящих людей поза (полупоклон), выражающая её особое внутренне состояние, а главное – удивительная насыщенность цвета, присущая её наряду. Везде в толпе, на лицах, на одеждах людей, на снегу много голубого (рефлексы в зимний день). Самое же активное звучание сине-голубые тона получают в синей шубке боярышни. То же относится к цвету её платка, самого яркого золотисто-жёлтого пятна в картине. По цвету оно близко к золотому фону в иконе на стене церкви.

Покорность своей судьбе, сострадание, молчаливое, но глубокое, готовность к самопожертвованию, тихая решительность заложены в образе боярышни и придают ему особый смысл. В какой-то степени она противоположна Морозовой, характер которой (трибуна-проповедника) требовал подвига громкого.

**Боярыня Морозова.** Фрагменты  
В.И. Суриков

стр. 407. Монахиня и странник

стр. 408. Боярыня Морозова

стр. 409. Мальчики

стр. 410. Княгиня Урусова

стр. 411. Сочувствующие

<sup>30</sup> Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. С. 88, 89, 122.

<sup>31</sup> Тепин Я. Суриков. С. 23.

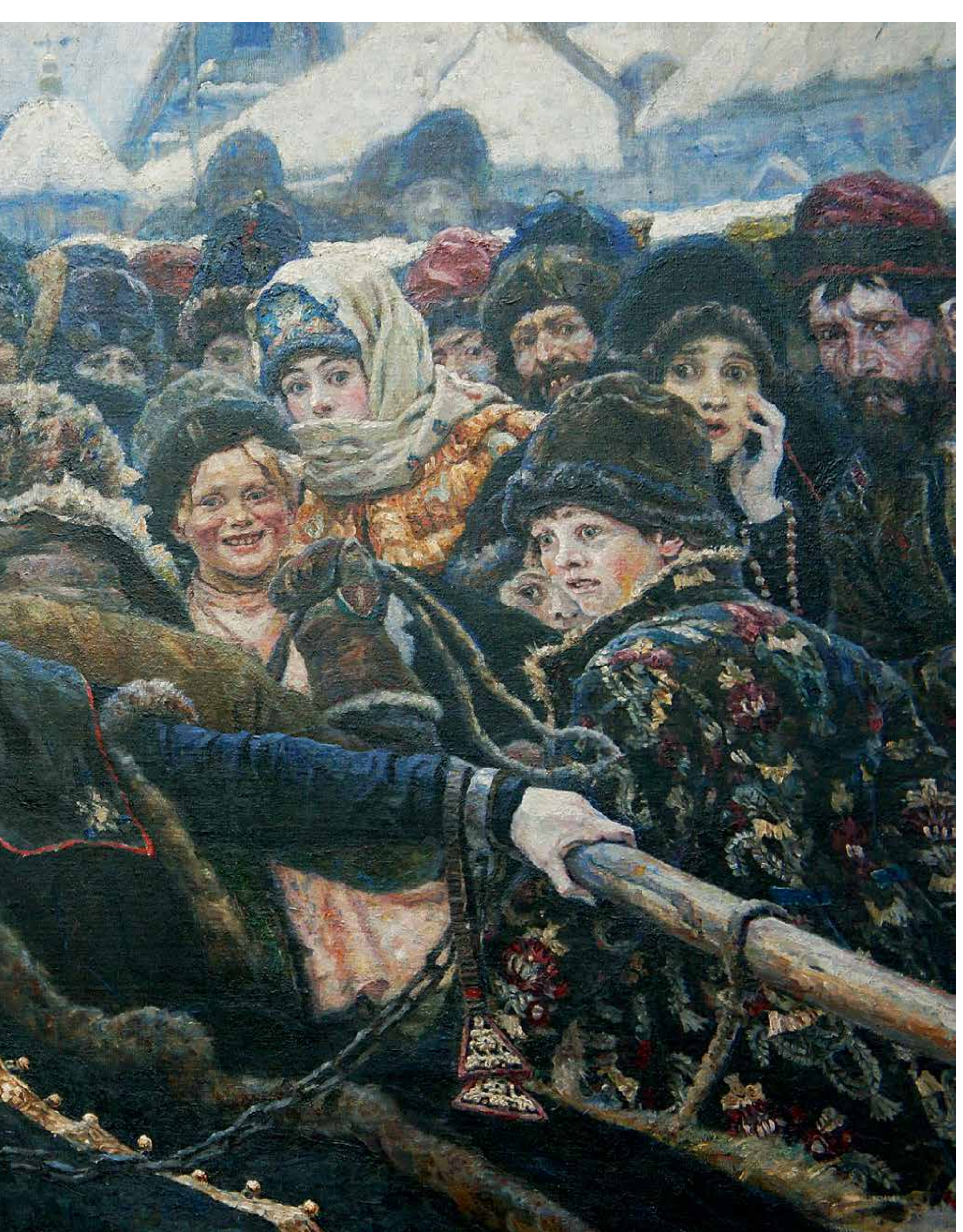
<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Костомаров Н.И. Собрание сочинений. Т. XIX. СПб., 1906. С. 66. (Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях и старинные земские соборы).















**Голова склонившейся боярышни в жёлтом платке.** Этуд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1885 г.  
Собрание семьи художника



**Нищенка**  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш

стр. 413  
**Боярыня Морозова.** Фрагмент  
Нищенка  
В.И. Суриков

стр. 414  
**Старуха в узорчатом платке.** Этуд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 43×36. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 415  
**Боярышня в синей шубке.** Этуд  
В.И. Суриков.  
Холст, масло. 84×55. 1887 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Боярышня в голубой шубке – другой характер, более кроткий, сдержанный, но, быть может, не менее стойкий и упорный. Для неё трагическая судьба раскольницы означает страшный удар по всему миру привычных представлений. Прощание с Морозовой словно сломало молодую боярышню. Создавая образ боярышни в картине, Суриков преодолевает черты прозаизма и мелочности натуральных этюдов и вносит изменения в черты лица, совершенно его преображая внешне и внутренне. Художник создаёт прекрасное, юное лицо девушки, носящее отпечаток особой, древнерусской красоты. Лишь одна складка появилась на лице, показывая движение лицевого мускула, какое бывает, когда подбородок дрогнул от сдавленного рыдания. В склонившейся боярышне Суриков воссоздал не просто образ древнерусской красавицы, он передал красоту страдания, которое связывает скорбно поникшую боярышню с чувствами её единомышленников – сторонников идеалов Древней Руси.

Весьма характерен образ выглядывающей монашенки, о котором есть разные мнения в литературе. В.А. Никольский даёт следующее определение «того сложного выражения, какое придано художником лицу монахини в картине: любопытства, соединённого с испугом, готовым, быть может, перейти в ту ненависть, какую характеризовалось отношение православных масс к раскольникам»<sup>34</sup>. По мнению В. Кеменова, напротив, на бледном лице выглядывающей монашенки и в её напряжённом, решительном взгляде сквозит понимание происходящего события, которое для этой монашенки (в противоположность боярышне со скрещёнными руками или молодой монашенке с четками, поднёсшей руку к щеке) вовсе не явилось чем-то внезапным и не вызвало в её душе никакого смятения. Судя по отсутствию всякой растерянности, монашенка знала заранее и об аресте, и о провозе Морозовой, а сейчас из пёстрой толпы тайно следит за происходящим как единомышленница высородной раскольницы, как лицо, вероятно, причастное к узкой группе её домашнего окружения, включая её духовных наставников – Аввакума и Меланию, и, может быть, послана сюда в качестве «связной» между Морозовой и этим скрывшимся в подполье мирком приверженцев Морозовой.

Каждое лицо у Сурикова – это живая индивидуальность, со своей биографией, с неповторимым строем мыслей и чувств. Очень важен в картине образ молодой девушки, принадлежащей к духовенству официальной церкви. На ней настоящий монашеский клобук с меховой опушкой и красным кантом, с руки свешиваются – в противоположность лестовкам – круглые «латинские» четки. Этими деталями Суриков сразу же связывает её с одними образами толпы и противопоставляет другим. Но художник, дав во внешнем облике монашенки все эти атрибуты, показывает, что всем существом она сочувствует раскольнице. Это и обуславливает её внутреннее смятение, так тонко переданное в выражении её лица, во взгляде и в движении пальцев, поднесённых к щеке, так удачно найденном Суриковым.

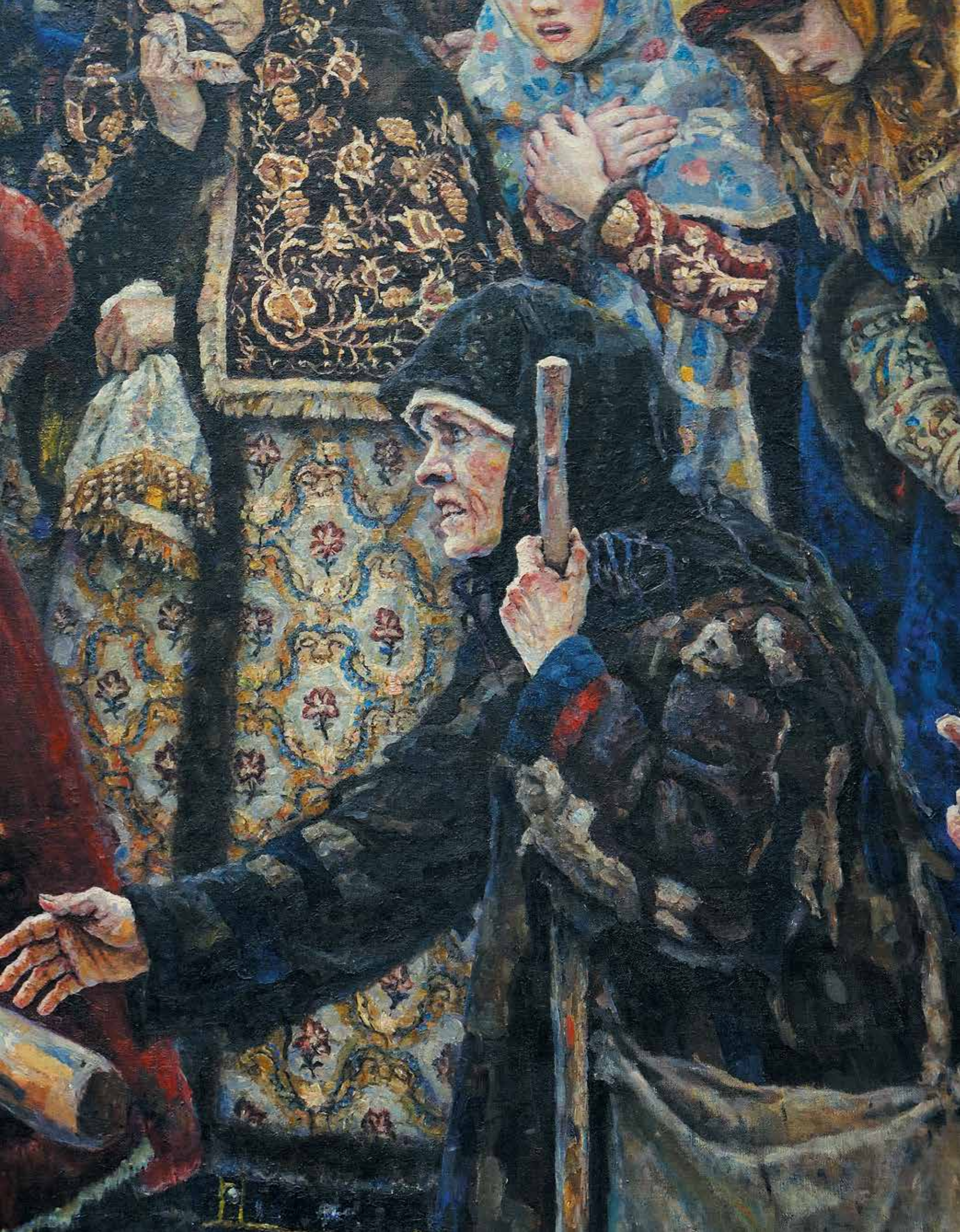
Девушка в золотом оплечье, на первый взгляд, представляет собой образ, не имеющим существенного значения в характеристике переживаний народа при виде опальной боярыни. Между тем именно в том, что она выглядит гораздо менее взволнованной, что на её лице равнодушие сочетается с пробуждающимся любопытством, сказалась утончённость художника как в понимании многообразия психологии уличной толпы, так и в умении строить картину, усиливая контрастом типов и состояний образов, окружающих Морозову.

Наивысшее напряжение, несущее огромную смысловую нагрузку, достигается противопоставлением одухотворённого облика Морозовой и ухмыляющегося возницы. Приём предельного профильного контраста в психологическом центре картины со всей силой выявляет конфликт между добром и злом. Вспоминая фреску великого Джотто «Поцелуй Иуды», где низменным чувствам противостоят чистота и просветлённость, поражаешься суриковской способности прозреть в российской истории эту вековую проблему, волнующую человечество во все времена.

Из образов левой части толпы, враждебных боярыне Морозовой, наиболее отталкивающее впечатление производит никонианский священник в лисьей шубе. Он появился не сразу, а после первоначально намеченного раздвоения образа в высокой шапке и расстёгнутой шубе со светлым меховым воротником на два самостоятельных – смеющегося попа и его хохочущего соседа, купца, очевидно, несмотря на нарядную шапку и шёлковый кафтан, среднего достатка, о чем свидетельствует его развязно-оживлённая жестикуляция.

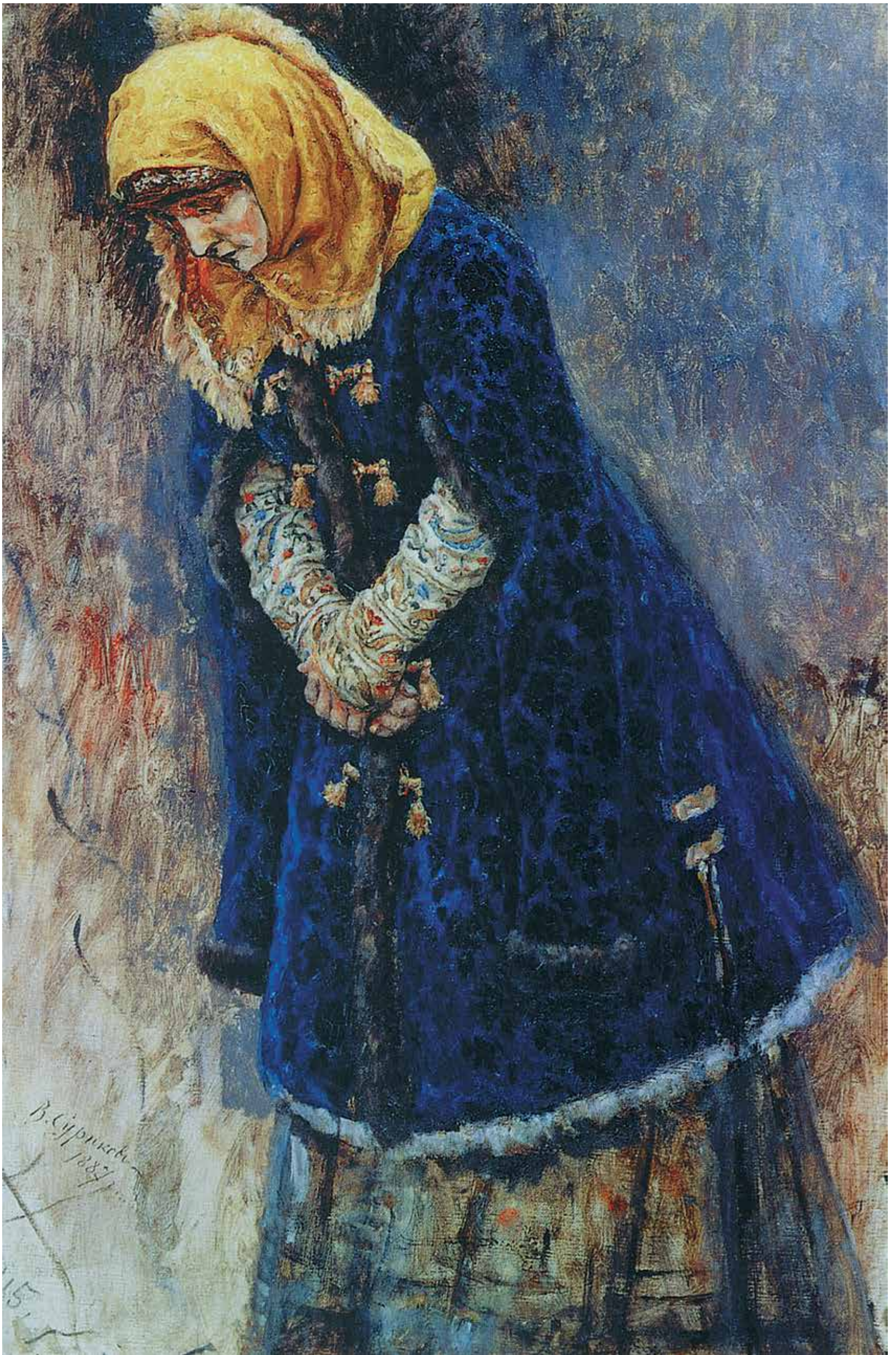
Важную роль в характеристике образа попа играет тёплая шуба на меху, крытая бархатом, с большим лисьим воротником. (В одном из своих

<sup>34</sup> Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. С. 88.



1886





В. Суриков  
1887

15



**Голова монашенки.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1884–1885 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Монашенка с поднятыми к лицу руками**  
В.И. Суриков. Холст, масло. 1884–1885 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

**Голова монахини.** Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 37×30. 1884–1885 гг.  
Калужский областной художественный музей

стр. 418

**Задумавшийся подросток.** Этюд  
В.И. Суриков. Холст, масло. 34×25. 1885 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 419

**Голова старика, стоящего в толпе.** Этюд  
В.И. Суриков. Холст, масло. 40×31  
Государственная Третьяковская галерея

посланий Аввакум пишет, что Морозова, обличая никонианцев, является им «яко лев лисицам»<sup>35</sup>.) Лисий мех у злорадно смеющегося попа-никонианца порождает у зрителей соответствующие ассоциации, намекая на его хитрость и неискренность. И в том, как он смотрит, как торжествующе ехидно смеётся, кутаясь в тёплую рясу на лисьем меху, сказывается вся его мелкая, подленькая натура. Характерно, что именно такого представителя господствующей церкви Суриков противопоставляет вдохновенному образу раскольницы, безраздельно преданной своей вере.

Характерно, что крики, которые подняла по поводу смеющегося попа печать, показывают, что удар, нанесённый по одному из исторических типов, чувствительно задевал принадлежащих к тому же типу «церковных лисиц» современной Сурикову России. При этом с хохочущим священником и купцом соседствуют совершенно иные образы, выражающие обеспокоенное отношение к происходящему событию и раздумье над судьбой Морозовой. Это боярышня в фиолетовой душегрее и задумавшийся подросток. Художнику отлично удалось выразить психологическое состояние этого мальчика, ещё недавно бездумно предававшегося своим развлечениям и вдруг внезапно поражённого увиденным зрелищем, давшим первый толчок его мысли.

Суриков долго работал над образом Морозовой. Он выбрал тот момент, когда она в минуту духовного подъёма поднимает руку с двуперстным раскольничьим крестным знаменем, обращаясь к народу с призывом стоять за старую веру. Её лицо, бледное, исхудалое, но одухотворённое, светится страстной уверенностью и сознанием собственной правды. Она само воплощение торжества силы дула, несломленного, стойкого в страданиях. Верный своему всегдашнему принципу, Суриков, прежде чем написать картину, долго искал подходящую натуру, своего рода «прообраз» Морозовой.

Исторические источники не оставили точных описаний внешности Морозовой, но все сходились на том, что молодая боярыня была красива, и не только внешними чертами, но и их страстной одухотворённостью. Своеобразное свидетельство относительно красоты Морозовой находим в эпизоде её ссоры с юродивым Феодором, обличавшим влюблённость в кого-то молодой боярыни, ещё до её тайного пострижения. Ссора эта вызвала гневное письмо Аввакума, в котором протопоп берет под защиту юродивого и упрекает Морозову, что она не послушала, когда Аввакум предупреждал ее: «...пора прощаться... худо будет».

Сопоставляя все имеющиеся рисунки и этюды головы Морозовой, видно тяготение Сурикова примерно к одному и тому же типу. Как замечает С. Капанова, «все модели, с которых он писал, начиная с 1885 года, разительно схожи между собой. Перед его внутренним взором теперь всё время стояли одни и те же черты лица»<sup>36</sup>. Особенно примечателен этюд, принадлежащий Русскому музею, который, вероятно, был выполнен зимой, в начале 1886 года. (Освещение и общий рефлекс этюда говорят о том, что он был написан на пленэре в зимнее время, днём; судя по цвету лица – при небольшом морозе.)

Ещё более интересен «этюд Кончаловских» (илл. 155), который был написан летом 1886 года. Если присмотреться к краскам, которыми пользовался художник, то можно заметить, что среди сизо-серых, коричневато-землистых на лице видны и зелёные оттенки. Соответственно, меняется и цветовой характер лица Морозовой, тени и рефлекс на нём. Лицо здесь не бело-розового с голубиной цвета, а желтовато-белого, напоминающего цвет старой слоновой кости. Этюд этот был написан в состоянии одухотворения. И это понятно. Длительные поиски натурщицы увенчались наконец успехом, и Сурикову посчастливилось встретить такое лицо, которое отвечало его внутреннему представлению о боярыне Морозовой. Понятна страсть, с которой стремился художник запечатлеть на холсте лицо, столь необходимое ему для завершения картины. «Нет никакого сомнения, – говорит Никольский, – что Суриков писал этот этюд в состоянии особенного творческого напряжения, которое можно назвать “творческим экстазом”, “вдохновением” и другими терминами, покрывающими понятие той особой интенсивности процессов творческого воплощения, которая неизменно создает в искусстве шедевры»<sup>37</sup>. Суриков встретил лицо одухотворённое, страстное и более близкое к Настасье Филипповне Достоевского, образ которой входил в представление художника об образе Морозовой<sup>38</sup>. Её сдвинутая вперёд нахмуренная бровь отбросила сильную тень по всему верхнему краю глаза, отчего глаз ещё более ввалился и в результате возник тот горящий гневом и решимостью взгляд Морозовой, который так поражает зрителя.

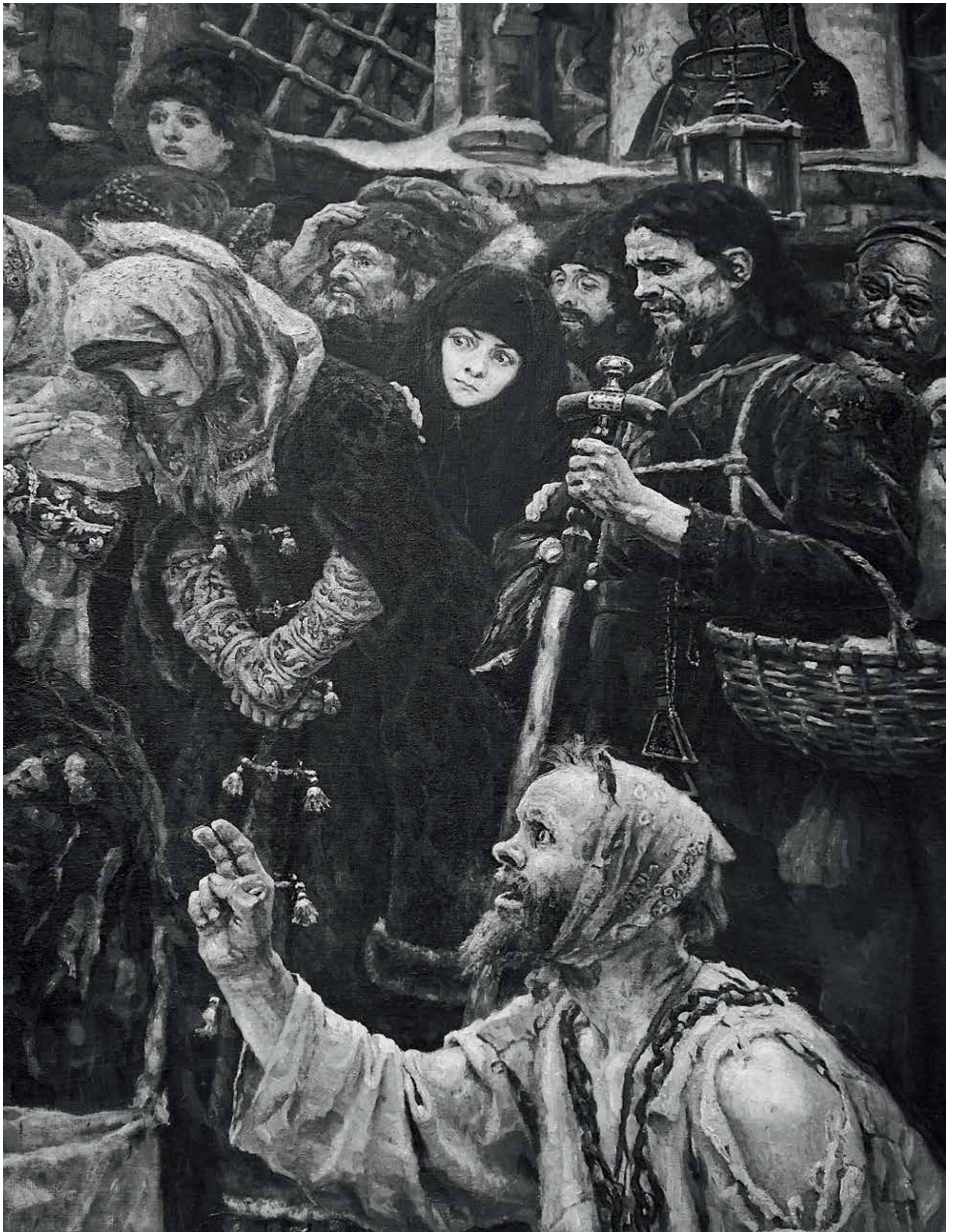
<sup>35</sup> Материалы для истории раскола за первое время его существования / под ред. Н. Субботина. Т. V. М., 1879. С. 190. (Четвертое послание Аввакума к Морозовой).

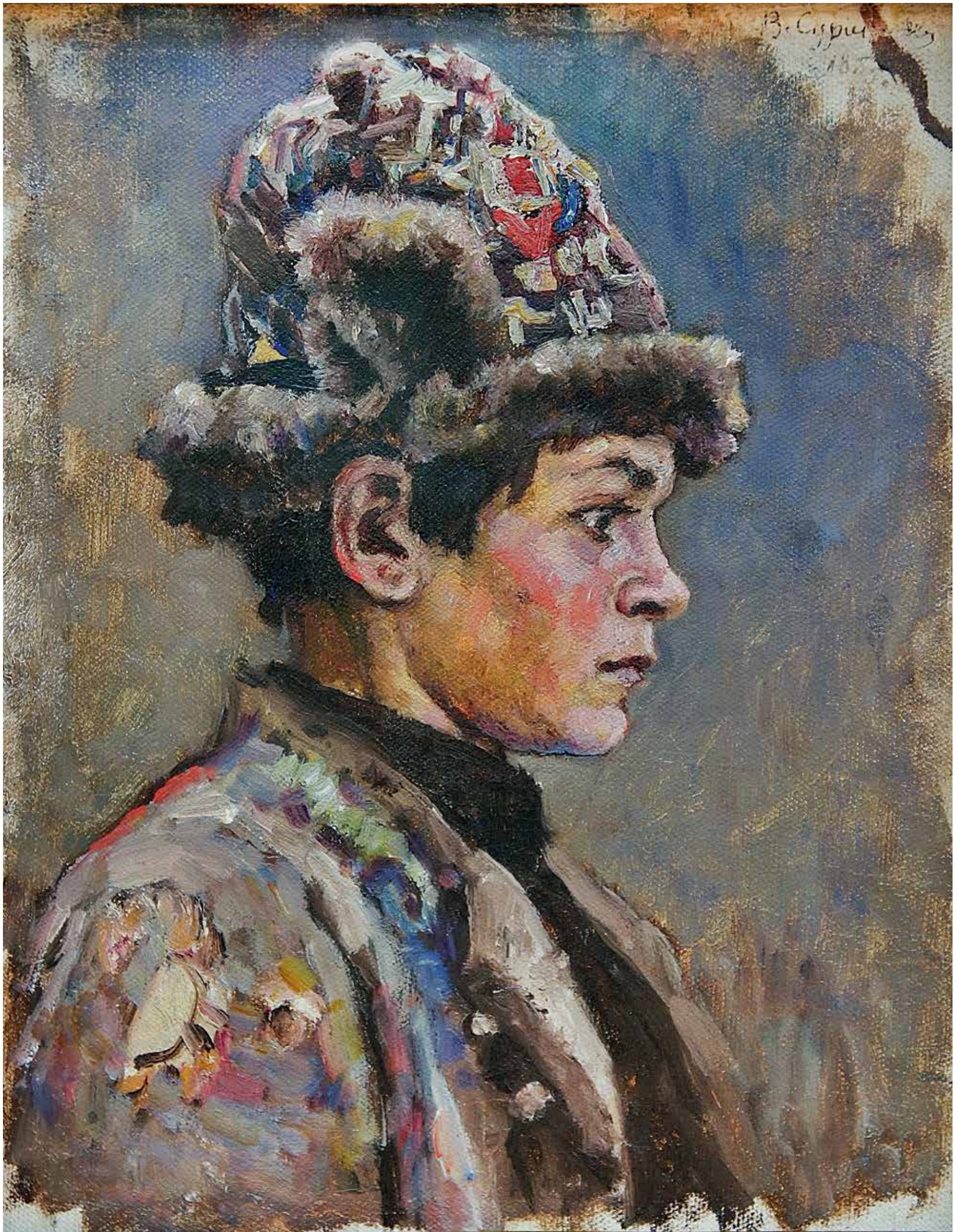
<sup>36</sup> Капанова С.Г. Психологический анализ работ художника // Психология рисунка и живописи. М., 1954. С. 175.

<sup>37</sup> Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. С. 85.

<sup>38</sup> См.: Там же. С. 86.



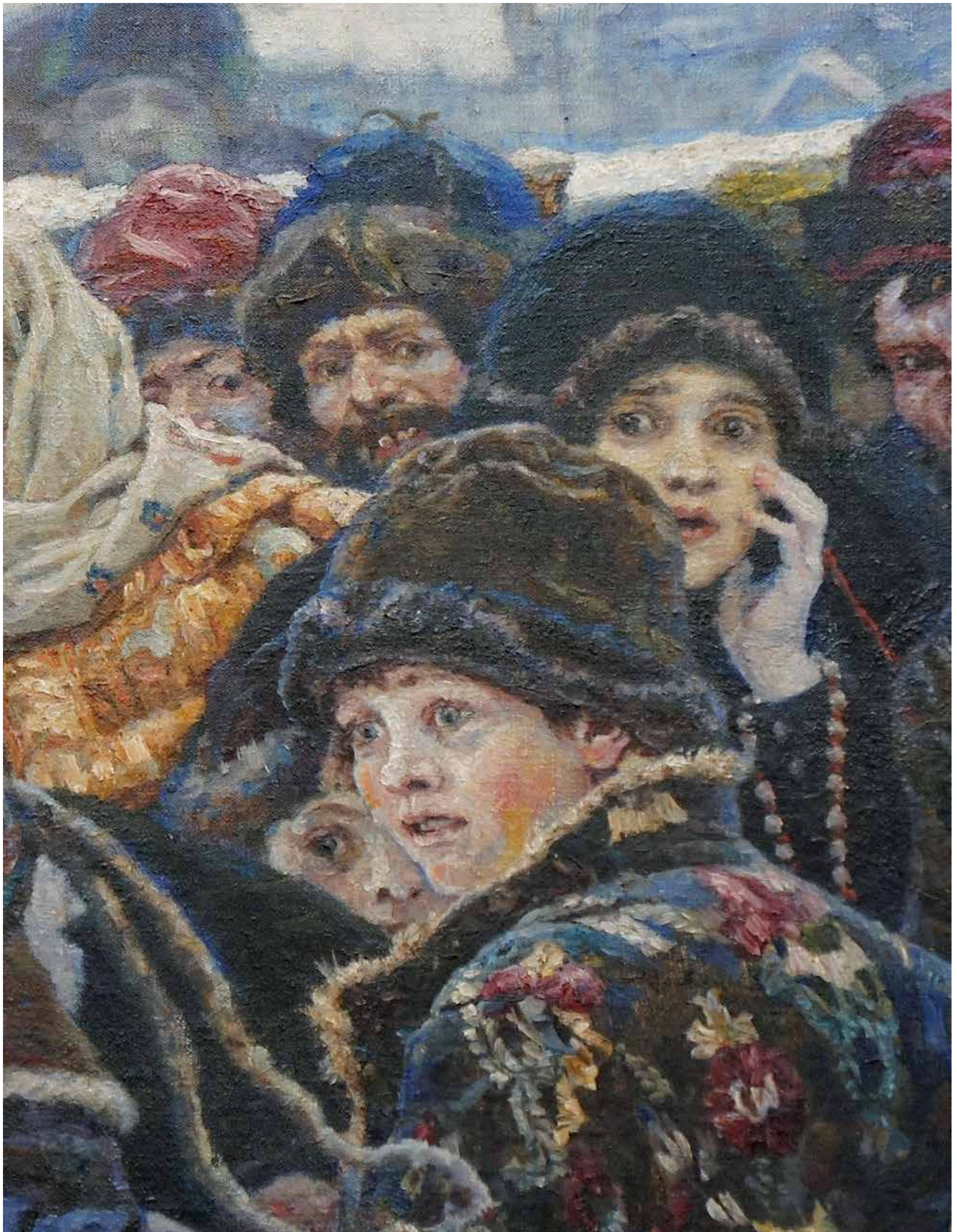




B. Cyprien  
1887











а



б



в



г

- а Голова смеющегося священника. Холст, масло. 1886 г.
- б Смеющийся купец. Холст, масло. 1886 г.
- в Фигура смеющегося священника. Холст, масло. 1885 г.
- г Два смеющихся боярина. Бумага, карандаш

Голова смеющегося священника. Этюд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1885 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Голова боярыни Морозовой.** Этюд  
В.И. Суриков. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Голова женщины в чёрном платке.** Этюд  
В.И. Суриков. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Боярыня Морозова.** Этюд  
В.И. Суриков. 1886 г.

<sup>155.</sup> **Голова Боярыни Морозовой**  
Этюд Кончаловских  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 32×26. 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Этот этюд действительно великолепен и в некоторых отношениях может даже поспорить с лицом боярыни в картине. Хотя надо помнить, что, перенося этюд на холст, художник всегда дополнительно дорабатывал образ, учитывая его связь с окружающими его персонажами, но в данном случае, при всех его огромных достоинствах, его попросту нельзя было «перенести» в картину, поскольку по своему колористическому строю, возникшему под воздействием атмосферы летнего дня и летней зелени, он оказался бы совершенно инородным в условиях зимнего пленэра и снежного пейзажа картины.

Для того чтобы это лицо «победило» и держало толпу, и притом такую изумительно колоритно написанную, как толпа в картине, Суриков переработал взгляд Морозовой, который усиливает впечатление от глубоко ввалившихся глаз боярыни и передает особенно сильное выражение страдания и муки, через которые прошла страстная молитвенница. Её зрачок вместо гневности блеска дает ощущение внутреннего свечения, отчего взгляд Морозовой стал менее яростным, но зато приобрёл большую внутреннюю силу и убежденность.

Давно замечено исследователями творчества Сурикова, что «Стрельцы» – это драма сильных мужских характеров, «Морозова» – поэма о женском сердце, о мужестве и отзывчивости, о сострадании и душевной красоте. Вместе с тем это поэма и о русской красоте. Ещё в детстве открыл Суриков дивную красоту девичьих лиц, их неповторимое национальное своеобразие. Суриков любил писать красивое, поэтому-то и предпочитал изображать лица девичьи, в расцвете молодости и здоровья, либо старушечьи, по-своему прекрасные, озарённые внутренним светом. Женщин среднего возраста, когда свежесть юности ушла, а просветлённая мудрость старости ещё не наступила, мало среди его героинь.

В «Морозовой» прекрасны строгие одухотворённые лица женщин. Красивы их старинные национальные одежды, узорчатые ткани, расшитые платки. Свообразны расписные ставни на домах, дуга и перекаладина розвальней – все, в чём проявляется истинно народное творчество с его неповторимым национальным колоритом. Во всём видна та любовь к праздничным, ясным, чистым и звонким тонам, которая была свойственна людям допетровской Руси и о которой мы знаем по дошедшим до нас предметам их быта и по их искусству.

В «Боярыне Морозовой» удивительно мастерски, глубоко реалистично передан морозный зимний день. Рефлексы неба, преображающие белый цвет снега в голубой, в розовато-сиреневый, освещают лица и одежды людей. Такой убеждающей пленэрной живописи до Сурикова не было в русском искусстве.

«На снегу писать, – рассказывал Суриков, – всё иное получается. Вон пишут на снегу силуэтами. А на снегу всё пропитано светом. Всё в рефлексах лиловых и розовых, вон как одежда боярыни Морозовой – верхняя, чёрная; и рубаха в толпе. Всё пленэр»<sup>39</sup>.

Цвет у Сурикова является не только средством изображения, до иллюзии соответствующим действительности. Он несёт в себе большую смысловую нагрузку. Так, фигура Морозовой в чёрной бархатной шубе – центр картины смысловой, колористический и композиционный. Её сине-чёрная шуба самое большое тёмное пятно в картине, вместе с тем в ней словно бы сконцентрированы все те оттенки чёрно-синего, которые встречаются в одеждах в толпе. Бледное лицо Морозовой – одно из самых светлых пятен в картине, те же оттенки бледных голубых и розовато-фиолетовых тонов встречаются везде – и на небе, и на снегу, и на побледневших от волнения лицах.

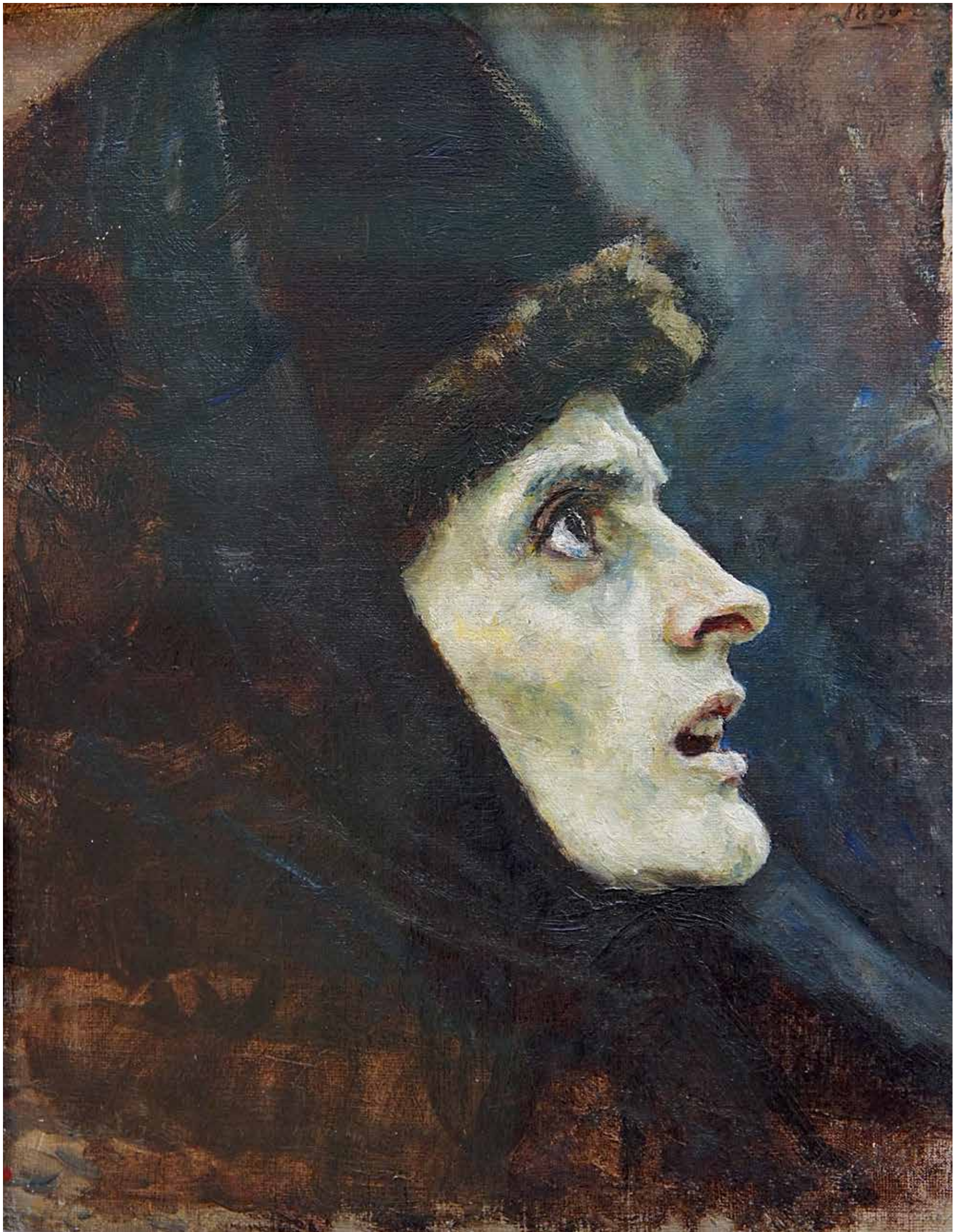
Этот колорит «ковровый», узорчатый, где яркие цвета одежд, золотного шитья, декоративных росписей и орнаментов звучат сильными, гармоническими аккордами, хорошо выделяясь на фоне белого снега, на пленэре, а их звучание – в условиях ровного света ясного, московского, зимнего дня – обладает длительной устойчивостью.

Появление на 15-й передвижной выставке картины «Боярыня Морозова» было знаковым событием в культурной жизни России. Днём раньше выставку посетил государь. Он был по обыкновению деликатен, перед каждой картиной, которую он желал приобрести, спрашивал, не заказана ли она кем-нибудь, и, получив отрицательный ответ, говорил, что оставляет картину за собой.

Он приобрел картину Мясоедова «Косцы», Шишкина «Дубы», маленькую вещь В. Маковского и большое полотно Поленова «Христос и грешница».

<sup>39</sup> Волошин М. Суриков. С. 60.





«Его величество перед суриковской “Боярыней Морозовой” долго стояли», – передавали на другой день в публике.

Вокруг картины Сурикова развернулась ожесточенная идейная борьба, выявилось разное понимание задач исторической живописи, столкнулись мнения сторонников и противников реализма. Идеолог передвижников Стасов встретил появление «Боярыни Морозовой» бурным восторгом, он с первого взгляда был пленён и потрясён её очарованием.

Сохранился следующий рассказ Сурикова: «В восемьдесят седьмом я “Морозову” выставил. Помню, на выставке был. Мне говорят: “Стасов вас ищет”».

И бросился это он меня обнимать при всей публике... Прямо скандал. “Что вы, говорит, со мной сделали?” Плачет ведь – со слезами на глазах. А я ему говорю: “Да что Вы меня-то...” (уж не знаю, что делать, неловко), – “вот ведь здесь “Трешница” Поленова”. А Поленов-то ведь тут – за перегородкой стоит. А он громко говорит: “Что Поленов... дерьмо написал”. Я ему: “Что Вы, ведь услышит...”»<sup>40</sup>.

И 1 марта Стасов выступил с большой позитивно-аналитической статьей<sup>41</sup>. Статья Стасова оказала большое влияние на ход дальнейших высказываний о «Боярыне Морозовой». После такой статьи нельзя было отделяться легковесными наскоками на картину, которую Стасов уже тогда провозгласил высшим достижением всей русской исторической живописи; теперь стало необходимо анализировать картину, её замысел, трактовку образов, её идейное содержание, что и делают авторы ряда последующих статей.

В своей статье о 15-й передвижной выставке Стасов окончательно уверовал в огромный талант Сурикова, и это заставило его в дальнейших статьях пересмотреть свои прежние оценки предшествующих работ художника. Но задача ведь состояла в том, чтобы понять, каково было реальное, земное содержание раскола в эпоху его возникновения, каков был тогда социальный смысл этого движения, выступавшего под знаменем религиозных споров, и каковы были последствия этой трагедии. Раскол как общественное явление Древней Руси по самой сущности своих религиозных идеалов являлся формой протеста и недаром сопровождался бегством и устройством скитов в глухих лесах, в отдалённых и пустынных местностях России. Пассивность его вовсе не означала робости или инертности; напротив, раскольники были очень деятельны и стойки в своих убеждениях – в смысле готовности пострадать за древнее благочестие, считая, что сами эти страдания уже есть путь спасения, ибо приобщают их к святости мучеников. И эта особенность раскола исключительно ярко выражена как в образе самой Морозовой, так и в психологии и поведении сочувствующей ей толпы народа Древней Руси. Нельзя поэтому требовать от Сурикова, чтобы он придал лицам раскольников выражение злобы, мести и ненависти, ибо это было бы нарушением исторической правдивости изображаемого события.

Выдающиеся деятели раскола – Аввакум, Морозова и другие – мужеством своего поведения, стойкостью духа и добровольным принятием мученичества вызывали восхищение и преклонение среди сторонников древнего благочестия, а иногда и стремление подражать им. Но, как известно, ни ссылка Аввакума, ни арест и ссылка Морозовой и Урусовой, всколыхнувшие население древней Москвы, не породили настроений бунтарства против преследователей Морозовой – правительства Алексея Михайловича и самого царя.

Однако, при всех положительных оценках Стасова, у Сурикова оставалось некоторое чувство неудовлетворённости, что он и высказал в следующих словах: «Бывало, Стасов хвалит, превозносит мои картины, а я чувствую: не видит, не понимает он самого главного»<sup>42</sup>. Сегодня нам это очень важно понять!

Высоко оценил «Боярыню Морозову» П.П. Чистяков: «...мне так очень нравится картина В.И. Сурикова. Очень она верно и сильно выражает собою нашу матушку-Русь, и прошлую, да и теперешнюю»<sup>43</sup>. К самым значительным произведениям Сурикова относили «Морозову» современники этой картины тотчас при её появлении. «Как сейчас помню, – писал художник А. Головин, – то потрясающее впечатление, которое произвела “Морозова”. Были люди, часами простаивавшие на “Передвижной” перед этой картиной, восхищаясь её страшной силой. Трудно указать в мировой живописи что-либо равное этому произведению по замечательной экспрессии отдельных образов... Картины Сурикова зажигали художественную молодежь своей страстностью»<sup>44</sup>.

стр. 427  
**Боярыня Морозова.** Фрагмент  
Старуха в узорчатом платке  
В.И. Суриков

стр. 428  
**Голова женщины в чёрном платке**  
В.И. Суриков.  
1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 429  
**Боярышня со скрещёнными на груди руками**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 40×35  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 430  
**Портрет Л.Т. Маториной. Казачка**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 86×68. 1892 г.  
Государственная Третьяковская галерея

стр. 431  
**Боярышня**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 49×36. 1886 г.  
Рязанский государственный областной  
художественный музей им. И.П. Пожалостина

<sup>40</sup> Волошин М. Суриков. С. 60.

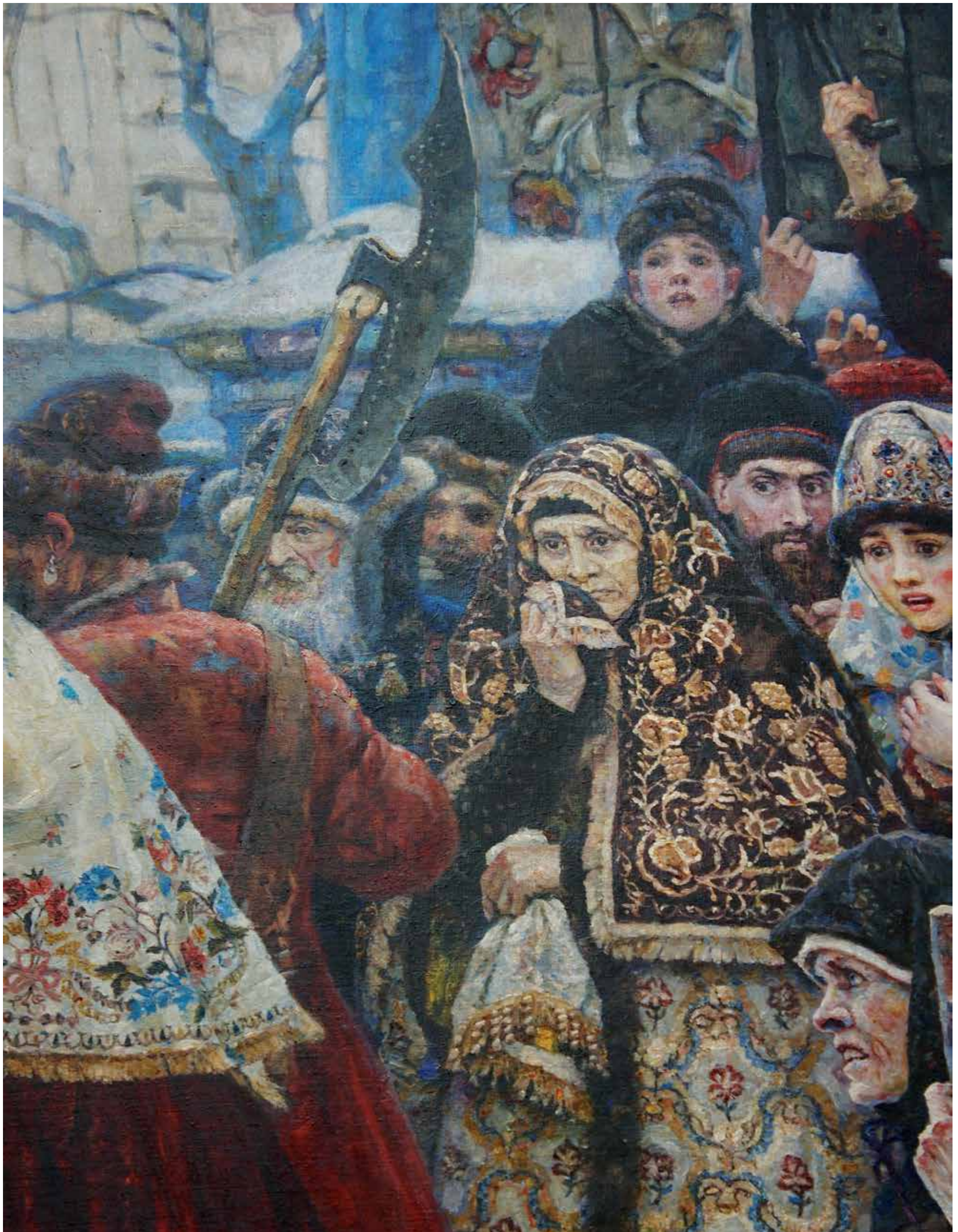
<sup>41</sup> См.: Стасов В. Выставка передвижников // Новости и биржевая газета. 1887. 1 марта.

<sup>42</sup> Цит. по: Никольский В. В.И. Суриков. Творчество и жизнь. М., 1918. С. 103.

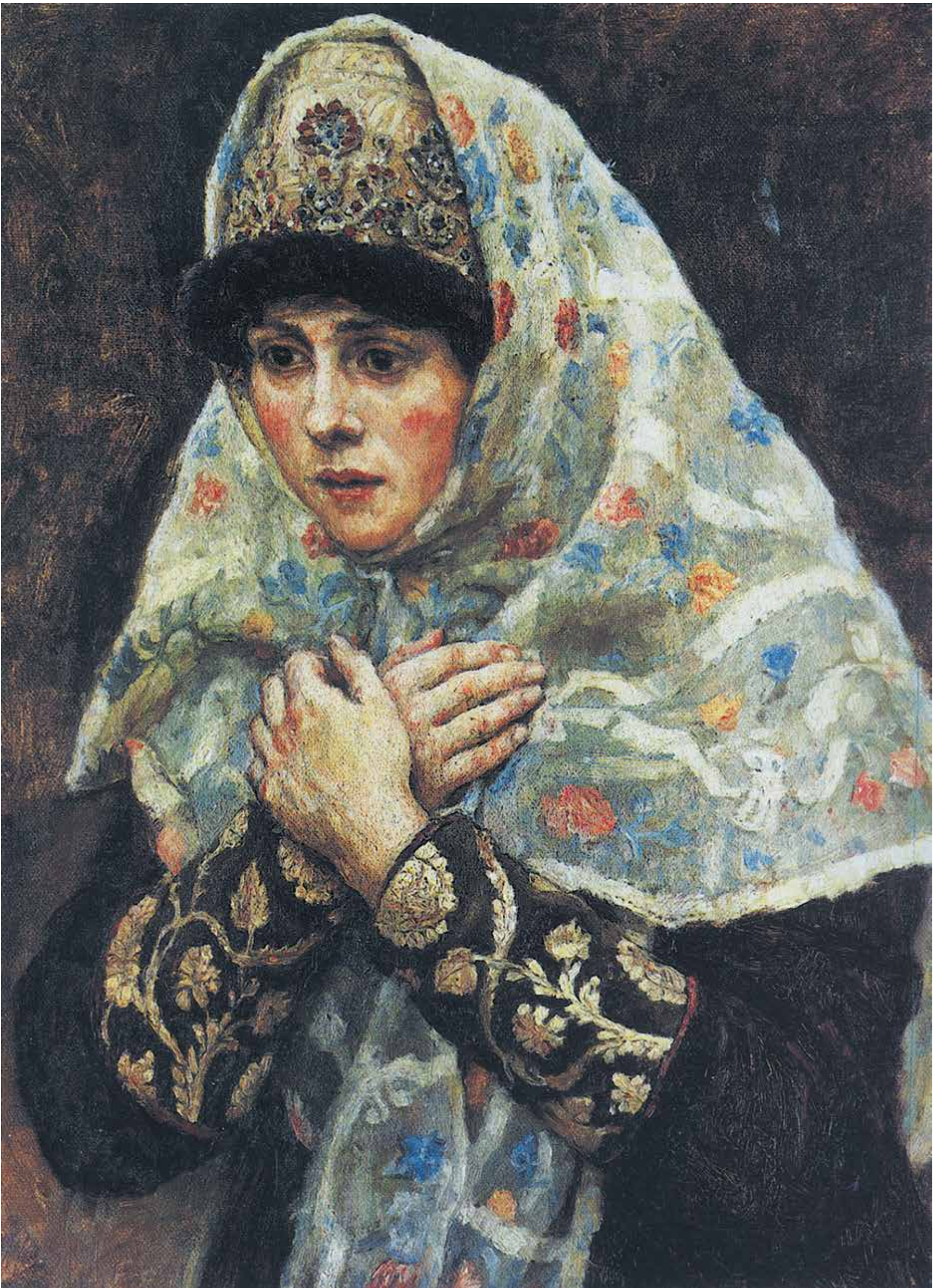
<sup>43</sup> Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 32.

Письмо к П.М. Третьякову (осень) 1887 г

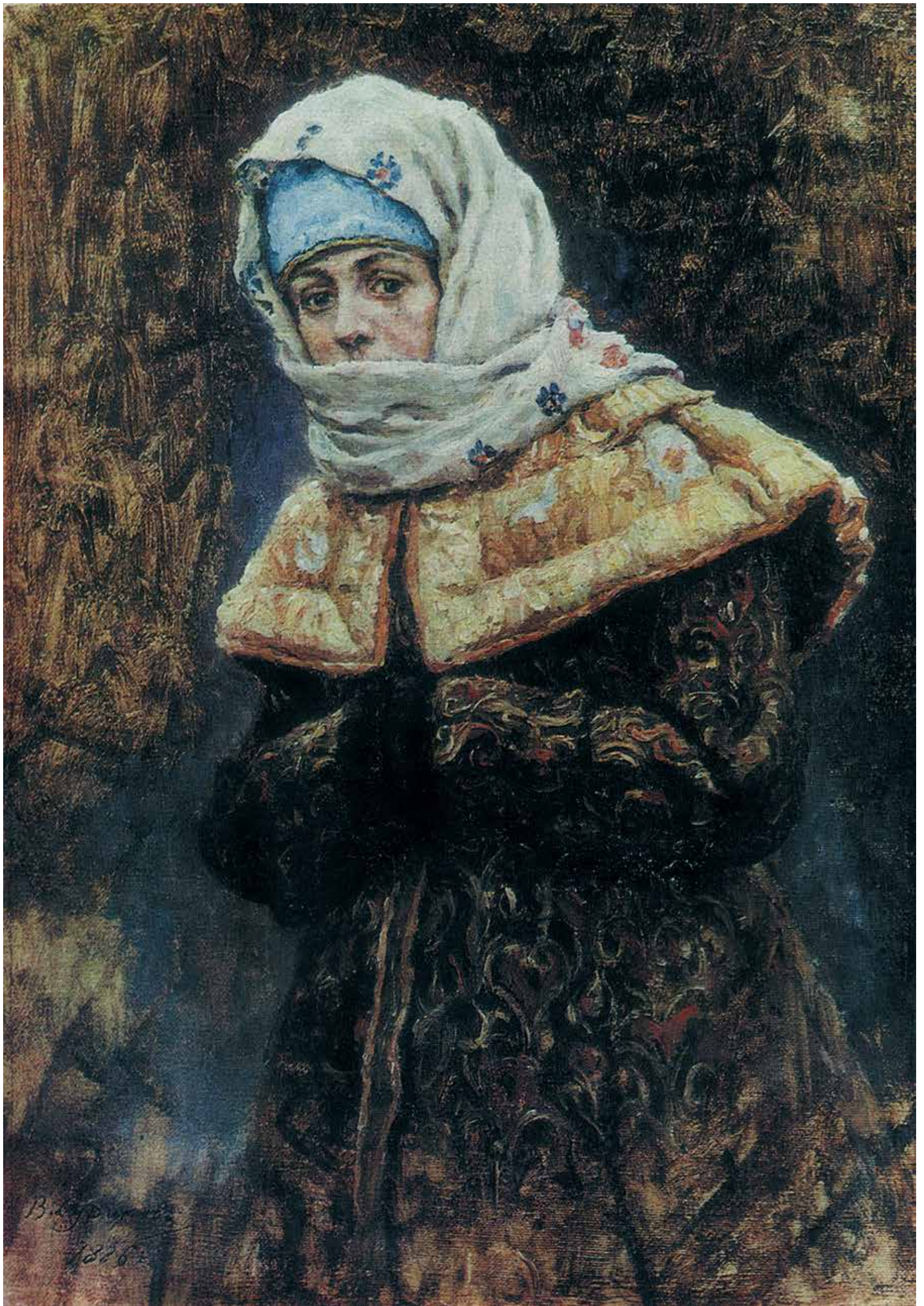
<sup>44</sup> Головин А.Я. Суриков // Вестник знания. 1927. № 1. С. 24–25.

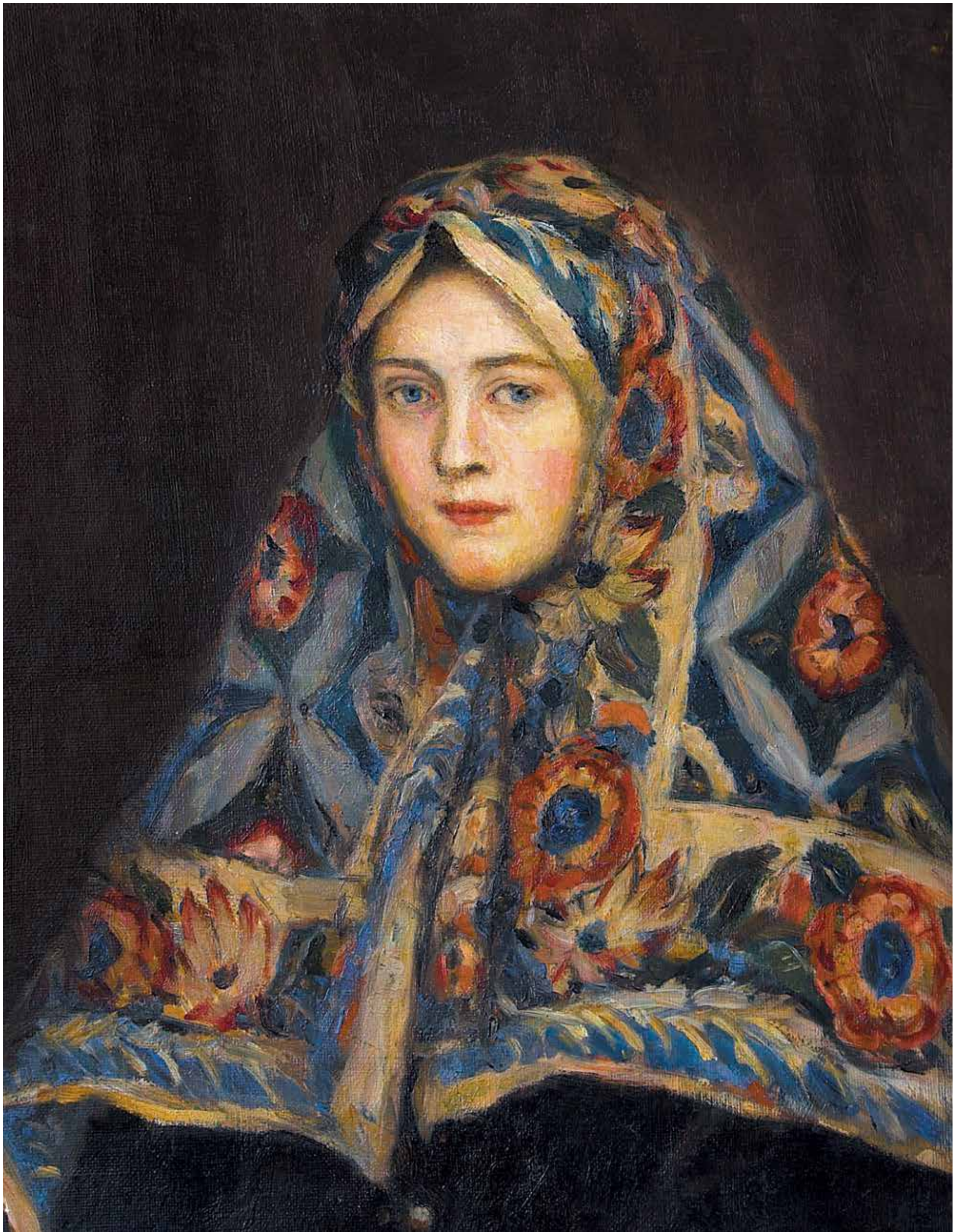
















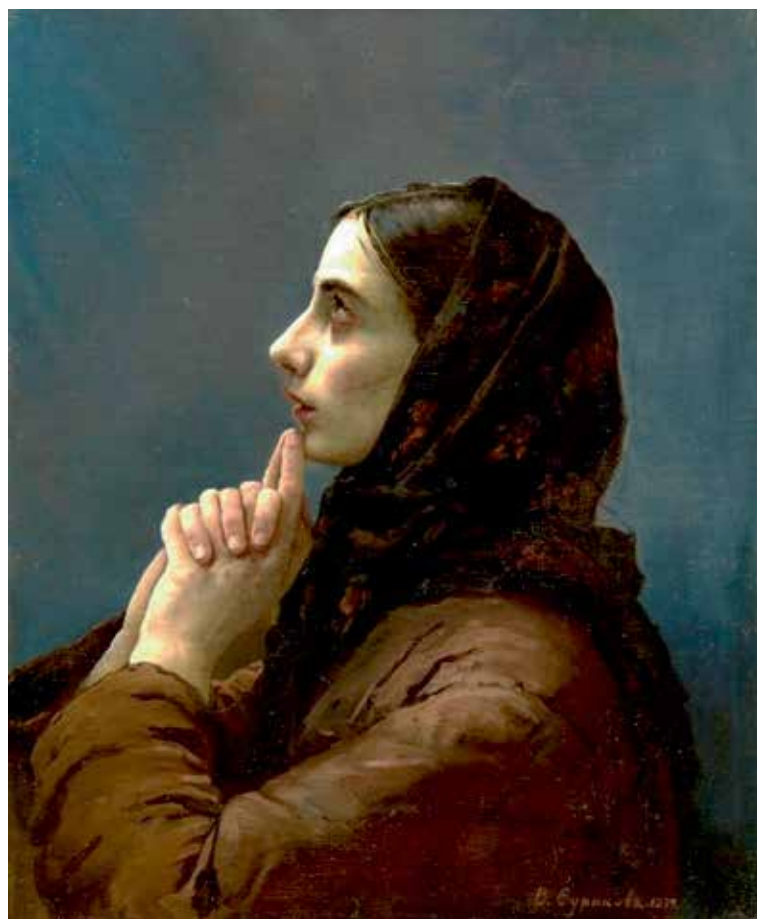
а



б



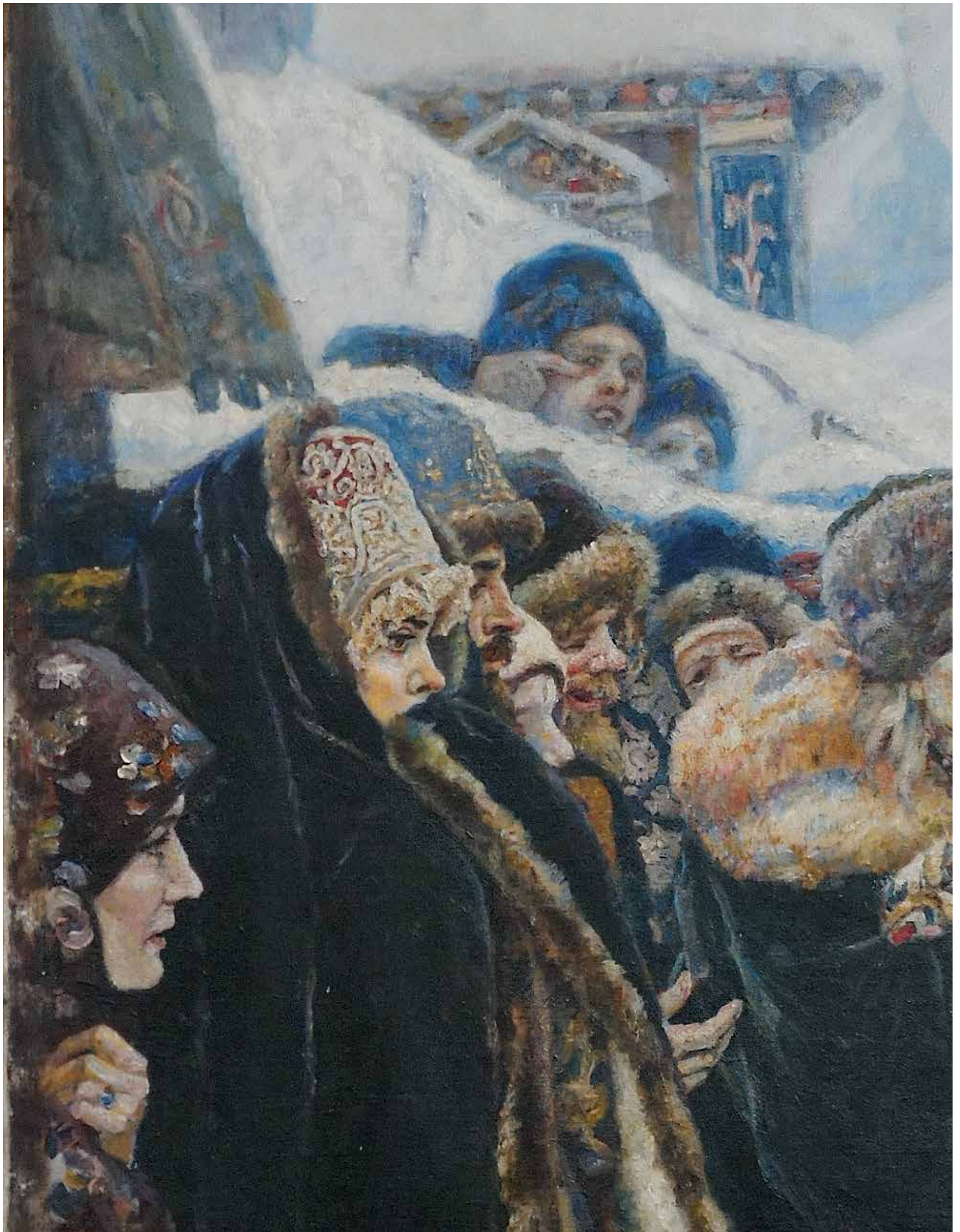
в



г

**Анфиса**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 67×64. 1890-е гг.  
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

- а **Портрет княгини П.И. Щербатовой**  
В.И. Суриков. Холст, масло. 96×70. 1910 г.  
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева
- б **Портрет А.А. Добринской**  
В.И. Суриков. Холст, масло. 61×47. 1911 г. Государственный Русский музей
- в **Жена боярина**  
В.И. Суриков. Холст, масло. 49×38. Частное собрание
- г **Молодая женщина в молитве**  
В.И. Суриков. Холст, масло. 40,5×33,5. 1879 г. Частное собрание



В письме к брату Стасов высказал интереснейшие мысли, связанные с национальной самобытностью русской реалистической школы. Не случайно, что именно в этом письме 1892 года, дающем как бы набросок дальнейшего развития мыслей критика, Стасов на первое место ставит Сурикова, замечая, что «сейчас почти все, все понемножку становятся европейцами! Но, по-моему, ещё мало удерживать свято и хранить нерушимо русские темы, задачи, характеры, физиономии: надо, чтобы и краска, и колорит, и воздух картины, и солнце, и мрак, и всё, всё – было с в о и, конечно, ничуть не впадая в сушь, скуку, мертвечину и бездарность! Одним словом, надо, чтобы всё наше “художественное слово” живописи было столько же собственное, свое, нынешнее, как “художественное слово”, “речь” у Толстого во “Власти тьмы”, у Пушкина в “Борисе Годунове”, у Островского, Гоголя и т. д. Тут нет ничего чужого, никакой Европы, не то что уже в сюжетах и типах, но и в изложении речи, форме фраз и слов... Поэтому я просил Репина пойти на будущей неделе в Третьяковскую галерею и совершенно наедине проэкзаменовать всю русскую школу для меня, с той точки зрения иностранности, а я при случае позже посмотрю и сам. Только Суриков и, может быть, Репин (после Перова и Федотова) избавились от греха “иностранности”. Репин прочёл это письмо у нас, восхищался и глубоко благодарил; говорил, что последнее время о том же и сам думал»<sup>45</sup>.

Интересно, что требования, выдвинутые Стасовым перед русскими художниками – чтобы не только темы и характеры, но и краски, освещение, колорит были не заимствованные извне у европейских художников, а органически найденные, свои, русские, – эти требования как раз и были те самые, которые ставил перед собой Суриков в 1880-х годах и которые он так блистательно разрешил в «Боярыне Морозовой».

Правда, путь, которым шёл Суриков к достижению этой цели, был более сложным, чем об этом писал Стасов в строках приведённого краткого отрывка, ставящего важную проблему о национальном своеобразии не только содержания, но и формы искусства.

«Суриков стал художником с ярко выраженной национальной художественной формой не путем отказа от европейской техники, а путем её самостоятельной переработки. Именно глубокое творческое освоение опыта венецианских и испанских, то есть европейских, колористов помогло Сурикову создать своеобразие русской гаммы красок, русского колорита для картин, воссоздающих историческое прошлое русского народа. Правильно выступая против внешнего подражания живописи европейских мастеров, которое он наблюдал у некоторых русских живописцев, Стасов не учитывает здесь важной проблемы взаимного обогащения национальных искусств путем органического (а не подражательного) усвоения инонациональных художественных достижений.

Но характерно то, что, когда Стасову понадобился безусловный пример искусства национального как по содержанию, так и по всем особенностям “художественного слова живописи”, – то есть русской художественной формы, – он сразу же назвал Сурикова и поставил его на первое место, в один ряд с Пушкиным, Гоголем, Л. Толстым, как раньше, в письме к брату о “Боярыне Морозовой”, он ставил его в один ряд с Мусоргским и Бородиным»<sup>46</sup>.

Хотя правильное было бы, на наш взгляд, поставить с Толстым Репина, а Сурикова – с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, подлинно национальными гениями русской литературы.



Голова боярышни в фиолетовой душегрее и головном уборе с поднизью  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1885 г.  
Собрание семьи художника

Голова боярышни в фиолетовой душегрее  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1886 г.  
Нижегородский государственный художественный музей

<sup>45</sup> И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка. Т. II. С. 401–402. Письмо В.В. Стасова к Д.В. Стасову от 30 марта 1892 г.

<sup>46</sup> Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. С. 352.





156.  
**Боярыня Морозова**  
 В.И. Суриков  
 Холст, масло. 304×587,5. 1884–1887 гг.  
 Государственная Третьяковская галерея



# СУМЕРКИ ИМПЕРИИ



русский самодержавный строй, созданный и выстраданный русским народом, пронесённый им сквозь века и великие события, незыблемо покоился на православной вере, на том обаянии царской идеи, которым были проникнуты многие миллионы русских людей, на трогательной вере в доброго царя как высшее идеальное выражение своей народности. В минуты бедствий или тяжёлых испытаний в нём одним русским народом привык видеть своё спасение и свою надежду на лучшие времена. Следовательно, путеводной звездой, единственным гарантом стабильности царской власти на Руси должно быть благо русского народа, или, как принято сегодня выражаться, приоритет русских национальных интересов. Какую картину вместо этого на рубеже столетия мы видим? Широкое распространение иноземной колонизации, особенно в западной и юго-западной частях России; заполнение русского рынка иноземными фабрикантами; стремительно растущие и множасьщиеся иностранные общества для хищнической эксплуатации русских природных богатств; внешняя задолженность, тяжёлым бременем лежащая на русских финансах и русском народном труде. И хотя в начале XX века были в России немалые успехи в развитии промышленности, развивалась преимущественно промышленность иностранная, в которую вкладывались большие зарубежные капиталы, и, следовательно, прежде всего обогащалась она, а национальная промышленность при этом оказывалась в ещё большей экономической зависимости от иностранцев.

Духовное пленение Руси, начавшееся в результате царствования Петра I, имело своим источником новую столицу империи Санкт-Петербург, построенный в западном стиле, лишённый русских национальных традиций. Оттуда западнические настроения стали медленно распространяться, постепенно увлекая всё русское общество, в особенности его просвещённые слои.

Столетний период этого духовного рабства – смутного времени XVIII века, с явной тенденцией подчинить всю Россию интересам Европы и протестантско-потребительской идеологии, – оказался губительным для России. И хотя императоры-самодержцы начиная с Павла I верой и правдой служили России и своему народу, не жалея себя и своей жизни, однако спасти династию от гибели и Россию от разрушения они уже не могли. Кризис российской государственности XVIII столетия, начавшийся увлечением западничеством, так и не был преодолен за весь XIX век.

Непосредственным следствием антинациональных деяний петербургской аристократии, интеллигенции и чиновничьей бюрократии было формирование влиятельного слоя приверженцев интернациональных идей, которые в будущем стали социальной базой ползучей революции. В довершение всего в конце XIX века на арену вышли, как самая влиятельная сила, политические партии и движения. Они появились в России «вдруг», почти одновременно, хотя оружие это было не новым, а лишь подновлённым, ибо ещё в Древнем Риме Тит Ливий писал: «Борьба между партиями есть и всегда будет худшая беда для народа, чем война, голод, мор или любой другой гнев Бога!»

За двести лет после петровского царствования просвещённое общество настолько противопоставило себя и свои интересы чаяниям русского народа, что между ними возникла непреодолимая пропасть. Русский державный организм был обречён пройти искупительную кровавую купель.

Николай II Александрович получил прекрасное юридическое и военное образование под руководством опытных наставников. Ещё будучи цесаревичем, он служил в разных родах войск и знал военное дело так широко и всесторонне, как, вероятно, никто в тогдашней России. Николай II очень любил и хорошо знал историю Отечества, был истинно верующим человеком, твёрдо усвоившим учение Православной церкви; глубоко осознавал свою высокую миссию Православного Самодержавного Монарха, Помазанника Божьего. Будучи человеком, достаточно подготовленным политически, как ученик выдающегося юриста и государственного деятеля К.П. Победоносцева, долгое время занимавшего должность обер-прокурора Святейшего синода, хорошо знал достоинства и недостатки различных политических систем. Наставник цесаревича поддерживал в нём твёрдое убеждение, что самодержавная монархия есть наивысшая, наиболее совершенная и наиболее подходящая для русского народа форма правления. Особенно критиковал Победоносцев парламентаризм – «великую ложь нашего времени», который приводит к власти не лучших людей, а самовлюблённых и алчных демагогов. Тем более это было очевидно для многонациональной России, где выборные представители непременно стали бы защищать свои местнические интересы, тогда как монарх – единственный, кто стоит выше личных национально- и религиозно-политических амбиций и корпоративных интересов.





# РОССИЯ НАКАНУНЕ КРУШЕНИЯ

Взрыв храма Христа Спасителя  
И. Ильф. Фото  
1931 г. Москва

Император Александр III воспитал у своего сына непоколебимую веру в то, что основной путь совершенствования жизни в России лежит через нравственное очищение, укрепление семьи и русской соборности. И действительно, все отмечали удивительную атмосферу высокой нравственности и сердечности, царившую в семье Николая II. При личном общении Государь удивлял всех каким-то необыкновенным очарованием; об этом вспоминали как его почитатели, так и недруги.

Будучи твёрдо уверенными, что идея о Божественной природе Верховной власти на Русской земле разделяется в глубине души всем народом, Государь и Государыня всю жизнь старались стать ближе к крестьянину, к простому русскому человеку, хотя, быть может, не знали как и не сумели этого сделать.

Николай II, вероятно, понимал, что уничтожить веками нараставшее социальное нестроение нельзя ни простым его отрицанием, ни ужесточением репрессий, ни полной либерализацией. Ведь в основе духовного разложения, экономической разрухи и политической нестабильности XVIII–XIX веков лежал кризис государственности России, который явился следствием кризиса русского национального и религиозного самосознания. Восстановление соборного единства русского народа, идеалов Святой Руси, совершенной модели восточнохристианской государственности возможно было лишь в случае, если бы русская аристократия и вся просвещённая часть общества помогли Государю прийти к единению с народом. Но образованное общество – дворянство, интеллигенция, высшее офицерство, духовенство, государственные служащие и даже высшая придворная знать, включая членов императорского дома, – будучи само отделено от простого народа непреодолимой пропастью, своими действиями, вольно или невольно, лишь потворствовало разрушительным силам, создавая непреодолимые трудности императору Николаю II в несении его царского служения. Совершенно естественно поэтому, что весь этот верхний слой образованного российского общества был впоследствии выметен кровавой большевистской метлой революции за пределы Руси. «Кругом измена, и трусость, и обман», – напишет в своём дневнике в роковой миг отречения от престола Николай II.

После первой революции 1905–1907 годов у России оставалось ещё долгих десять лет мирного развития, однако враги Самодержавия, в отличие от тех, кто должен был защищать престол, смогли в полной мере воспользоваться возможностями, которые давал им Манифест 17 октября 1905 года. Декабрьское вооружённое восстание в Москве в 1905 году ещё ничего изменить не могло, пока в народе была жива вера в доброго царя-батюшку, пока крестьянин и солдат ещё не были отравлены ядом лживой пропаганды и безверия.

В императорской России можно и необходимо было подвергнуть разумному реформированию существовавшие тогда властные структуры ради ослабления всевластия чиновничества, служившего в значительной мере интересам иностранного капитала. Антинациональную политику в угоду международным банкам и крупным синдикатам вели коррумпированные министры или просто недалёкие чиновники, но это положение можно было бы изменить, оживив деятельность Государственного совета, учреждённого ещё Александром I и заменявшего старорусскую Боярскую думу. Госсовет имел отчасти законодательные функции; правда, в XX веке он сильно обюрократился, но его работу можно было бы активизировать, добавив туда выборных людей и придав Госсовету некоторые контрольные функции, которые облегчили бы ему надзор над чиновничьим аппаратом. Провести спасительные для империи реформы могла лишь сплотившаяся вокруг царя национально мыслящая элита, но таковой не оказалось. У российской элиты послепетровской закваски вследствие отхода от Церкви Христовой и народных интересов национальное самосознание пребывало в глубоком сне. В результате правящие сословия, вместо того чтобы поднять угнетённый двухсотлетним насаждением протестантско-потребительской идеологии народный дух, на деле добивали его, проводя антирусскую политику.

Сегодня, читая дореволюционные статистические отчёты и видя внушительные цифры бюджета, мы начинаем недоумевать, что же было причиной недовольства наших дедов, выступавших против императорского правительства. Однако давайте задумаемся в цифры бюджета. Более половины его приходилось на доходы от винной монополии и от железных дорог – именно те статьи дохода, которые возникли в царствование Николая II и служили лишь на пользу иностранным компаниям. Если их вычесть, то рост народного благосостояния получится совсем незначительный, а если вспомнить, какие значительные доли прибылей вывозились из России иноземцами, хотя и попадали в отчёты финансового ведомства, то картина получается совсем безрадостной. Если же всю увеличивающуюся потребность в стали для наших железных дорог, постоянно растущее потребление алкоголя и все вывезенные из России капиталы разложить на душу населения и признать за факт увеличения уровня жизни, как это делалось тогда в отчётах финансовых ведомств, то выходит, что народ, действительно, жил из года в год всё лучше и лучше. А если ещё вспомнить, в какой роскоши жила столичная знать и чиновничья бюрократия, как широко гуляли по европейским столицам русские купцы и помещики, швыряя капиталами, тогда мы будем вынуждены признать, что наши деды, выступая против императорской власти, были не такими уж безумцами, как это может сегодня показаться. Действительно, как бы мы ни относились к революционерам и трагическим последствиям русской смуты XX века, мы вынуждены признать, что социальная поляризация и в городе, и в деревне была разительной, классовые или сословные противоречия были напряжены до предела. Несмотря на великую терпимость русского народа, он был доведён до отчаяния и в силу своей доверчивости легко попался в сети политических авантюристов, стремящихся, используя это недовольство, добиться личной власти и сокрушить православную империю.

Как замечает Б. Гаранин, из всех средств политической борьбы, изобретённых XX веком, нет более недостойного, чем клевета; но нет и более действенного. С идейной антиправительственной пропагандой можно бороться тем же идейным путём; заговор можно раскрыть; восстание можно подавить. Но как парализовать действие планомерной, систематической лжи и клеветы, к услугам которой и пресса, и парламентская трибуна, и тысячеустая молва? За это унижительное дело все враги Самодержавия с особенным рвением принялись в то время, когда Россия после двух лет тяжелой войны была накануне победы; они сумели коварно использовать в своих целях глухое недовольство народа, измученного войной и сопряжёнными с ней лишениями. И «началась отвратительная, низкая травля, в которой самые лживые обвинения, самые гнусные измышления пускались в ход, чтобы расшатать устои Русского трона»<sup>1</sup>, основанные на вере народа в царскую милостивую и праведную власть.

Когда ещё летом 1915 года стали проявляться симптомы массового гипноза, постепенно овладевавшего людьми, из штабов фронта стали приходиться пускавшиеся какими-то личностями слухи о том, что Императрица является главной причиной всех наших неурядиц, что ей, как урождённой немецкой принцессе, ближе интересы Германии, чем России, и что она искренне радуется всякому успеху германского оружия. Разрабатывалось даже несколько планов «спасения родины», одним из которых было заточение Государыни в монастырь. Это при том, что в благотворительной своей деятельности Государыня была совершенно неутомима. Её усили-

<sup>1</sup> Гаранин Б. Предисловие к записке следователя В.М. Руднева // Светлый отрок. Джорданвилл, 1984.



Близ храма Христа Спасителя  
Виноградов. Фото  
1918 г. Москва

ями был создан целый ряд стационарных и передвижных госпиталей. Она сама и царские дочери окончили курсы медицинских сестер и практически ежедневно работали в госпиталях санитарками, выполняя подчас самую тяжёлую работу. Её инициативе обязан своим возникновением целый ряд полезных учреждений: Дом материнства, Школа нянь, Школа народного искусства, несколько санаториев для туберкулёзных больных на Южном берегу Крыма, дома для рабочих, Императорская клиника, Повивально-гинекологический институт и т. д. Кроме широкой деятельности Императрицы по оказанию содействия к облегчению участи больных и раненых воинов, заботы её были также направлены на поддержку семей погибших и тех, кто сражался на войне...

1 ноября 1916 года в Государственной думе Милюков произнес свою «историческую», в сотнях тысяч экземпляров разошедшуюся по всей России речь, в которой он, не имея в своём распоряжении ни единого доказательства и основываясь исключительно на тёмных сплетнях какой-то английской газеты, обвинил Распутина и Вырубову в изменнической работе в пользу врага, происходящей на глазах и, значит, с ведома Императрицы. Вслед за ним с такой же бездоказательной и злобной речью выступил в Думе «монархист» Пуришкевич, распространяя, при услужливом содействии враждебно настроенной печати, в народе убеждение, что при дворе свила гнездо измена. В прифронтовых учреждениях и в Военно-промышленном комитете бесчисленные приспешники Гучкова систематически отравляют ядом той же гнусной клеветы армию и фабричных рабочих, работающих на оборону.

Какое это имело значение для всей страны, для всего мира, объятых пламенем войны, хорошо известно. Как говорил об этом сам Милюков, «не было министерства и штаба в тылу и на фронте, в котором не переписывались бы эти речи, разлетевшиеся по стране в миллионах экземпляров. Этот громадный отзвук уже сам по себе превращал парламентское слово в штурмовой сигнал и являлся красноречивым показателем настроения, охватившего всю страну. Теперь у этого настроения был лозунг, и общественное мнение единодушно признало 1 ноября 1916 года началом русской революции».

Клевета сделала своё дело. Потом, когда в роковые для России февральские дни в Петрограде вспыхнуло восстание, организованное при помощи нескольких запасных полков, отравленный клеветой русский народ не встал на защиту своего Государя. Клеветнический поход против трона не прекратился и после революции. Зная, как прочны древние узы, связывающие царя с народом, и более всего страшась немеркнувшего идеала царской власти, жившего столетиями в народной душе, руководители этого похода, очутившись у власти, ещё удвоили свои усилия; но главной мишенью для своих нападков они избрали теперь уже не династию, а беззащитную Царскую семью, поносить которую стало с тех пор не только безопасным, но и выгодным для революционной карьеры делом.

Города, веси, армия наполнялись отзвуками этих подлых обвинений. «Он изменник!» – кричали революционеры. «Он изменник», – повторяли «парламентарии». «Он изменник!» – вопили обыватели. И толпа, оскорблённая в своём патриотизме, негодовала. Простые люди, видя, что война затягивается, считали, что они проданы врагу своими царем и царицей. В течение всего нескольких месяцев 1916 года народ под влиянием клеветнической пропаганды потерял всякое уважение к императорской чете. Простые доверчивые русские люди уничтожали в своих домах портреты и все предметы, напоминавшие им историю последнего царствования. Для Николая II это было хуже смерти, и он доказал это своей мученической кончиной; он предпочёл смерть бесчестию. И его участь разделила вся Царская семья.



# ПОЗДНИЙ СУРИКОВ

Наконец Суриков побывал на родине со своей семьей, но, возвращаясь из сибирской поездки, Елизавета Августовна простудилась. Изнурительная дорога на перекладных и на пароходе не могла не сказаться на её слабом здоровье. Повлияли на общее состояние Елизаветы Августовны и переживания из-за того, что у неё не сложились отношения с матерью художника. Ещё во время венчания 25 января 1878 года во Владимирской церкви в Петербурге со стороны жениха присутствовали только семья Кузнецовых и Чистяков. Суриков не известил родных в Красноярске, так как понимал, что мать ни за что не одобрит его брак с француженкой. Действительно, и при встрече в сердце матери – суровой казачки – не нашлось ни малейшего места для невестки. Елизавета Августовна страдала из-за неприязни свекрови, но не жаловалась, стараясь не омрачать мужу радость свидания с родиной.

После возвращения из Сибири болезнь обострилась. Два месяца изнурительных страданий изменили её до неузнаваемости. Её лечили лучшие доктора Москвы, в частности профессор медицины М.П. Черинов, портрет которого в знак благодарности написал Суриков, но все усилия были напрасны. 8 апреля 1888 года она умерла. Василию Ивановичу было сорок лет. Суриков очень тяжело переживал потерю жены. Брату Александру он писал: «Вот, Саша, жизнь моя надломлена; что будет дальше, и представить не могу». Суриков стал близко общаться с Михаилом Нестеровым, с которым его объединяло горе: тот тоже переживал смерть любимой жены. Нестеров вспоминал: «...в годы наших бед, наших тяжких потерь, повторяю, душевная близость с Суриковым была подлинная, может быть, необходимая для обоих... После тяжёлой, мучительной ночи вставал рано и шел к ранней обедне... Он пламенно молился о покойной своей подруге, страстно, почти исступленно бился о плиты церковные горячим лбом... Затем в вьюгу и мороз, в осеннем пальто бежал на Ваганьково, и там, на могиле, плача горькими слезами, взывал, молил покойницу – о чём?.. Кто знал, о чём тосковала душа его?»

Как бы ни было тяжело, однако полностью погрузиться в горе Суриков не мог из-за дочерей, которым стал и отцом, и матерью, и нянькой, и воспитателем.

И всё же до конца от своего горя Василий Иванович так и не оправился. Он больше никогда и не пытался устроить личную жизнь, привести в дом новую жену. И никогда больше не напишет произведения, равного по своей необычайной глубине и пронзительной силе воздействия, как «Боярыня Морозова». Со смертью жены словно ушла полнокровная жизнь из его души. Они действительно были не двое, но «плоть едина».

В это тяжёлое время Василий Иванович нашёл утешение в религии, постоянно перечитывал Библию. Итогом мучительных размышлений Сурикова о жизни, о душе, о смерти явилась картина «Исцеление слепорождённого Иисусом Христом» (илл. 157), которую художник писал для себя и не собирался выставлять. Лицо слепого на картине напоминало лицо самого Сурикова.

Летом 1888 года к Сурикову приехал брат Александр. Он уговорил Василия Ивановича на время переехать с детьми в Красноярск, чтобы оправиться после тяжёлой утраты. И вот Суриков отправляется с дочерьми в Сибирь. В его родном



158.  
**Автопортрет**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 62×49. 1889 г.  
Красноярский художественный музей  
им. В.И. Сурикова

157.  
**Исцеление слепорождённого Иисусом Христом**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 162×107. 1888 г.  
Московская православная духовная академия



городе девочки пошли учиться в гимназию, жизнь стала налаживаться.

Обычно суриковские биографы начало душевного исцеления художника после огромной потери связывали только с работой над «Взятием снежного городка» (илл. 160), но ещё в 1889 году, в Красноярске, пишется «Автопортрет» (илл. 158), который и стал промежуточным спасительным звеном на резком повороте жизненного пути, позволившем от картины «Исцеление слепорождённого Иисусом Христом» перейти к замыслу «Взятия снежного городка», а затем и к более масштабным полотнам.

В «Автопортрете» для художника не существует зрителей, у него неконтактный, оцепеневший взгляд угнетённого скорбными переживаниями человека. По эмоциональной напряжённости изображение удивительным образом сходно с «Автопортретом» Гверчино, увиденным за границей: лицо «думающее, истощённое, глаза, ушедшие в себя». За кажущейся статичностью скрыт сгусток внутренней боли. Сурикову удалось воплотить не мимолётное психологическое состояние, а трудноуловимую динамику длительного душевного кризиса, поток щемящих воспоминаний.

Суриковский автопортрет – это исповедь исстрадавшейся души, он позволяет увидеть автора в самый трагичный период и хотя бы частично осознать терзавшую его скорбь.

Помогла Сурикову обрести уверенность и жизненную энергию неисчерпаемая страсть к творчеству, и никакие преграды не смогли сдержать её неистового напора. Оставив в Сибири у брата этот автопортрет, художник увёз с собой продуманные при его создании мысли, которые дали ему силу жить и работать дальше. Не скоро ещё исчезла опустошённость, вернулась твёрдость духа и пришло исцеление.

Духовная близость таких ярких национально ориентированных талантов, как Суриков и Нестеров, несомненно принесла каждому из них не только утешение, но и творческое вдохновение. Нестеров был одним из самых духовно чутких русских живописцев. Один из его шедевров – «Видение отроку Варфоломею» (илл. 159), где фигуры очень гармонично вписаны в красоту чудесного чисто русского пейзажа, растилающегося позади них, подчёркивая невесёлую праздничность его, какое-то настроение легкой грусти, столь свойственное русскому человеку.



Последнее десятилетие XIX века явилось сложным периодом не только для Сурикова, но и для всего русского искусства. Всё более явно чувствовался кризис мировоззрений, мироощущений, мировосприятий. В просвещённом обществе, точнее в его наиболее чувствительно и национально мыслящей части, всё большую тревогу вызывало ощущение социально-культурной пропасти, разделившей русскую жизнь. А безнациональная интеллигенция ощущала 1890-е годы как время, интереснейшее «пестротой своих противоречий», когда подводились итоги и строились планы на будущее.

Рост научных достижений сопровождался у одних оптимистическими, у других – тревожными предчувствиями, а самоощущение отдельной личности испытывало огромный диапазон сомнений и колебаний (недаром свою скульптуру «Мифистофель» М. Антокольский первоначально назвал «Девятнадцатый век»). В эти годы вопрос о новаторстве стал особенно актуальным. «Сбились мы с проторённой дороги, – писала Е. Поленова, – притворяться, что мы верим в тот путь, на который нам указывают наши предшественники, совесть не позволяет, а новый не найден»<sup>1</sup>.

Одним из главных направлений поисков стало осмысление отечественных традиций, в которых проявлялось духовное богатство народной жизни и отражалась национальная психология. Вначале народный фольклор участвовал лишь в формировании исторического жанра, но со временем проявлялся шире и разнообразнее, все устремились к отрадному и утверждающему. Неоромантизм конца века, сближая эпического и современного реального героя в общем стремлении создать «положительно-прекрасный» образ, поэтизировал разные жанры. Насущной стала восприниматься задача, выдвинутая ещё Ф. Буслаевым: отыскание «типа национальной красоты по народным воззрениям». Но проблема усложнялась разными индивидуальными авторскими представлениями о народности.

159.  
**Видение отроку Варфоломею**  
М.В. Нестеров.  
1889–1890 гг.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Письмо Е.Д. Поленовой художнику С.В. Иванову. 1891 // Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 476.







Трагизм суриковских произведений 1880-х годов, для которых был характерен ранее обязательный «оттенок гражданской скорби», в 1890-е сменился монументально-эпической трактовкой исторических событий. Обращение к национальному прошлому, требующее богатого творческого воображения и фантазии, основанное на изучении народной материальной и духовной жизни, было естественным и для Сурикова.

И в этот довольно безрадостный жизненный период художник пишет единственную в его творчестве картину с народным весельем. Воссоздавая настроение сибирского праздника во «Взятии снежного городка» (1891), он объединяет жанровый аспект с фольклорной романтикой, давая повод задуматься об эстетическом народном идеале. Причём фольклор понимался всеобъемлюще – как выражение народного мировоззрения и мировосприятия. Картина стала началом не стилизованной, а поэтической, эмоционально обогащённой трактовки игровых народных сцен.

Это новая тема для живописи Сурикова. Здесь нет трагедии; разделение толпы на две враждебные стороны сменяется единой весёлой игрой, охваченной народной массой.

«Взятие снежного городка» Сурикову предложил написать Александр, беспокоясь за душевное состояние брата. Василий Иванович увлёкся, занялся сбором материалов, искал лица. Даже крепость снежную построили – с башнями и зубцами; устроили её взятие. Работа шла бойко, и картина получилась радостная, от неё так и веет весёлым задором. «Я написал то, что сам много раз видел. Мне хотелось передать в картине впечатление своеобразной сибирской жизни, краски её зимы, удаль казачьей молодёжи», – объяснял художник. Многие персонажи картины – знакомые художника по Красноярску. В санях, крытых тюменским ковром, художник изобразил своего брата Александра в шапке-ушанке, рядом с ним в профиль – дочь сестры Сурикова, Таня Доможилова.

Картина выставлялась в Петербурге в 1891 году и удивила публику: настолько привыкли люди к Сурикову-трагику. Только спустя несколько лет полотно купил коллекционер Владимир фон Мекк за 10 тысяч рублей.



160.  
**Голова боярышни**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 1890 г.  
Тульский областной художественный музей

160.  
**Взятие снежного городка**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 156×282. 1891 г.  
Государственный Русский музей



**Стреляющий казак**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 32×23. 1895 г.  
Государственный Русский музей



**Стреляющий казак**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель, графитный карандаш.  
16×24. 1893 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Покорение Сибири Ермаком. Фрагменты**  
В.И. Суриков

- стр. 451. Бой с войском Кучума
- стр. 452. Православная рать
- стр. 453. Воины Кучума
- стр. 454. Дух казачьего воинства
- стр. 456. Казачий дух
- стр. 457. Отчаянное сопротивление

стр. 455  
**Штандарт с мандилионом**  
(хранящийся в Оружейной палате  
Московского Кремля)  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 42,5×36. 1895 г.  
Частная коллекция

Долго отдыхать после написания «Взятия снежного городка» Суриков не стал и взялся за монументальное «Покорение Сибири Ермаком» (илл. 161). С Ермаком пришли в Сибирь его предки, с детства художник слышал легенды о Ермаке и его храбрости в войске, о славной победе над огромным войском хана Кучума. «В Покорении Сибири много лично пережитого... И типы инородцев – тоже всё это было хорошо знакомое по сибирской жизни. Даже и силуэты всадников, скачущих в смятении на дальнем берегу, – тоже не что иное, как передача ярко сохранившегося в памяти впечатления».

В работе над картиной помогли и ранние акварели 1873 года, написанные в Минусинских степях, куда Суриков, ещё студентом Академии, был отправлен П.И. Кузнецовым лечиться кумысом от начавшейся было в сыром и холодном Петербурге чахотки.

Суриков провёл огромную работу по сбору материалов для картины. Каждое лето, взяв дочерей, он отправлялся на этюды. Когда они путешествовали по Сибири, Василий Иванович завозил девочек к родным в Красноярск, а сам отправлялся колесить по всему краю, заезжая в самые дальние села в поиске характерных типов татар, остяков, вогулов, жизнь и быт которых почти не изменились с XVI века.

Летом 1893 года Суриков с дочерьми поехал на Дон, откуда писал брату: «Мы проживаем в станице Раздорской на Дону... Отсюда, говорят, вышел Ермак и пошел на Волгу и Сибирь». Донские казаки радушно приняли Сурикова, признали его своим, даже пригласили на войсковой станичный казачий круг. Здесь художник нашёл много интересных казачьих типов, нашёл он также казаков Суриковых – ту ветвь своего рода, которая осталась на Дону<sup>2</sup>.

«Покорение Сибири Ермаком» было закончено в 1895 году. Написанная в единой, очень красивой и благородной колористической гамме, прекрасно передающей атмосферу сумрачного осеннего дня, влажный воздух над Иртышом, картина Сурикова была представлена на 23-й передвижной выставке в Петербурге. Выставку почтил своим присутствием сам император Николай II с супругой Александрой Фёдоровной – и купил картину за 40 тысяч рублей. Суриков специально не подгадывал, но подоспел со своей картиной как раз к празднованию 300-летия покорения Сибири и открытия Транссибирской железной дороги, примерив на себя непривычную роль официального живописца. В том же 1895 году Совет Академии присудил ему звание академика<sup>3</sup>.

Заслуга открытия в русском изобразительном искусстве образов «сибиряк», «сибирячка» как своеобразной этнической общности принадлежит Сурикову. Он всегда утверждал: «В Сибири народ другой, чем в России, – вольный, смелый». Ещё работа над «Взятием городка» помогла художнику понять, что его национальный идеал ассоциировался не только с русской красавицей (как у В. Васнецова), а с сибирским характером, поиски которого шли через родственные, корневые связи с сибирской стариной. Если «боярышни» встречались у многих, то сибирячки и казачки, «старинные девушки» и «сибирские красавицы» воплощают суриковскую мечту о собственном идеале.

Проблема «герой и народ» – одна из важнейших в произведениях Сурикова этого времени. С удивительным пониманием роли выдающейся исторической личности в ходе исторических событий показывает Суриков внутреннее органическое единство народа и истинно народных героев. Особенно характерна в этом отношении картина «Покорение Сибири Ермаком». Она относится к числу высших достижений Сурикова по глубине замысла, по объективности в освещении исторического события и по масштабности. «Две стихии встречаются»<sup>4</sup> – так объяснял художник содержание картины. И действительно, в контрастном противопоставлении двух сил: неодолимых в своём порыве казаков, воодушевлённых идеей борьбы с опасностью татарского нашествия на Русь<sup>5</sup>, и противоположного лагеря, где бьются татары и мечутся испуганные местные жители, согнанные сюда ханом.

Могучим клином, рассекая надвое Кучумово войско, врезались казаки, сметая оборону противника – сотни наспех собранных и кое-как вооружённых людей, преобладающих количественно. Казаков немного, зато они наступают плотной, компактной группой. Общее дело, общий порыв объединяют их. Кроме того, они вооружены ружьями, и вся группа как панцирем окутана дымками выстрелов. Натиск казаков столь стремителен, что исход битвы кажется предрешённым.

И наконец, ещё один, чисто художественный приём: казаки помещены на первом плане, ближе к зрителю, оттого их фигуры кажутся больше. Зрительное впечатление от группы более внушительно, чем от тысячной толпы

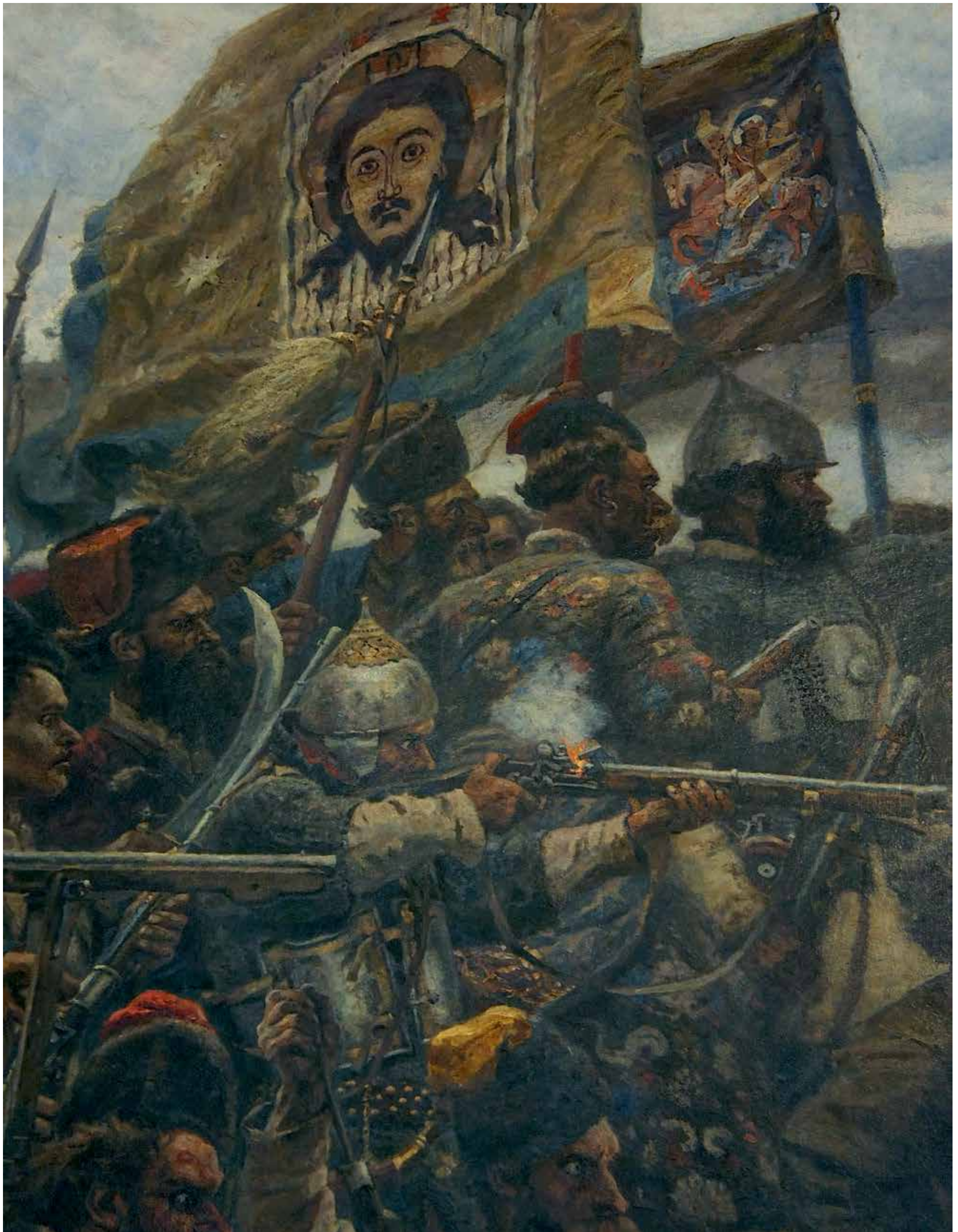
<sup>2</sup> См.: Кожевникова Т. Суриков. М., 2000.

<sup>3</sup> См.: Там же.

<sup>4</sup> Волошин М. Суриков // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 61.

<sup>5</sup> Казаки сражаются под знаменем, которое овеяно многовековой борьбой русских против татаро-монгольского ига. Это знамя, по преданию, развевалось на поле Куликовом и в войсках Ивана Грозного под Казанью.





















161.  
**Покорение Сибири Ермаком**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 285×599. 1895 г.  
Государственный Русский музей





162.

**Покорение Сибири Ермаком**

Уменьшенный вариант-повторение картины

В.И. Суриков.

Холст, масло. 103×59. 1895 г.

Государственная Третьяковская галерея



противника. Всё это раскрывает военное и тактическое преимущество казаков над разрозненными толпами местных жителей, сводит на нет количественное преобладание последних.

Ермак, именем которого названа картина, находясь в центре казачьего «клина», входит в него органично, указывая направление удара.

Подчиняясь жесту его руки, его воле, рванулись вперёд казаки. Так решена Суриковым неразрешимая для его предшественников задача – раскрыто единство выдающейся исторической личности и её единомышленников, а вместе с тем и активная роль этой личности в ходе этого исторического события.

При этом Суриков нашел в «Ермаке», как и в следующей картине, «Переход Суворова через Альпы», несколько иные, новые приёмы психологической выразительности образов, делая акцент на том общем, героическом, что таится в каждом и, обычно скрытое среди множества суетных частных, проявляется в момент общего подъёма, порыва, подвига.

Иначе показан противоположный лагерь. Здесь всё другое. Ничто, кроме одной лишь принадлежности к войску Кучума, не объединяет людей. Но связь эта непрочная, неукоренённая, здесь нет ни нравственной силы, ни дисциплины, способной сплотить. И тогда на первый план выступило то, что разъединяет всех: каждый бьётся сам за себя, порою с отчаяния, оттого, что ничего другого не остаётся делать. Армия Кучума оказалась зажатой у крутого берега и здесь будет раздавлена. Некоторые воины, в центре, не выдержав удара, уже бросились вспять, сея панику, давя своих же. Ещё более неоднородно войско Кучума, где часть татар, бывалых бойцов, ожесточены боем, другие, вероятно покорённые ими местные жители, остяки и вогулы, скорее испуганы и удивлены, чем воодушевлены идеей защиты татарского хана. С необычайной силой прозрения увидел Суриков трагическую судьбу этих людей, жертв чужих интересов, чужих планов.

Суриков, с детства гордившийся своим казачьим происхождением, всегда несколько идеализировавший казачью вольницу, особенно сибирских её сынов, долго искал типажи будущих героев картины. Он писал с натуры казаков, писал этюды местных жителей и был искренне восхищён внутренней красотой и гармонией их лиц, самобытной национальной одеждой. После большой подготовительной работы картина была написана быстро. Виртуозную и свободную живописную манеру Сурикова отмечает благородный и сдержанный колорит. Здесь преобладают коричневато-серые цвета, хорошо передающие суровую мужественную далёкую старину. Но если внимательно взглянуть на полотно, оно оживёт, и сквозь коричневатую сдержанность общего тона засияют и заблестят живые, яркие жёлтые, красные, зелёные краски.

Этюды к картине «Покорение Ермаком Сибири» собираются в Сибири, на Дону и на Урале. Как ни различны по индивидуальным характеристикам казаки Дмитрий Сокол, Кузьма Запорожцев, Иван Бугаевский – все они объединены

**Казак с ружьем**

В.И. Суриков

Бумага, акварель, графитный карандаш

1901 г.

**Казак с ружьем**

В.И. Суриков

Бумага, акварель, графитный карандаш

24×16. 1893 г.

Государственный Русский музей

стр. 462

**Казак Дмитрий Сокол**

В.И. Суриков

Холст, масло. 32×22. 1893 г.

Государственная Третьяковская галерея

стр. 463

**Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент**

В.И. Суриков

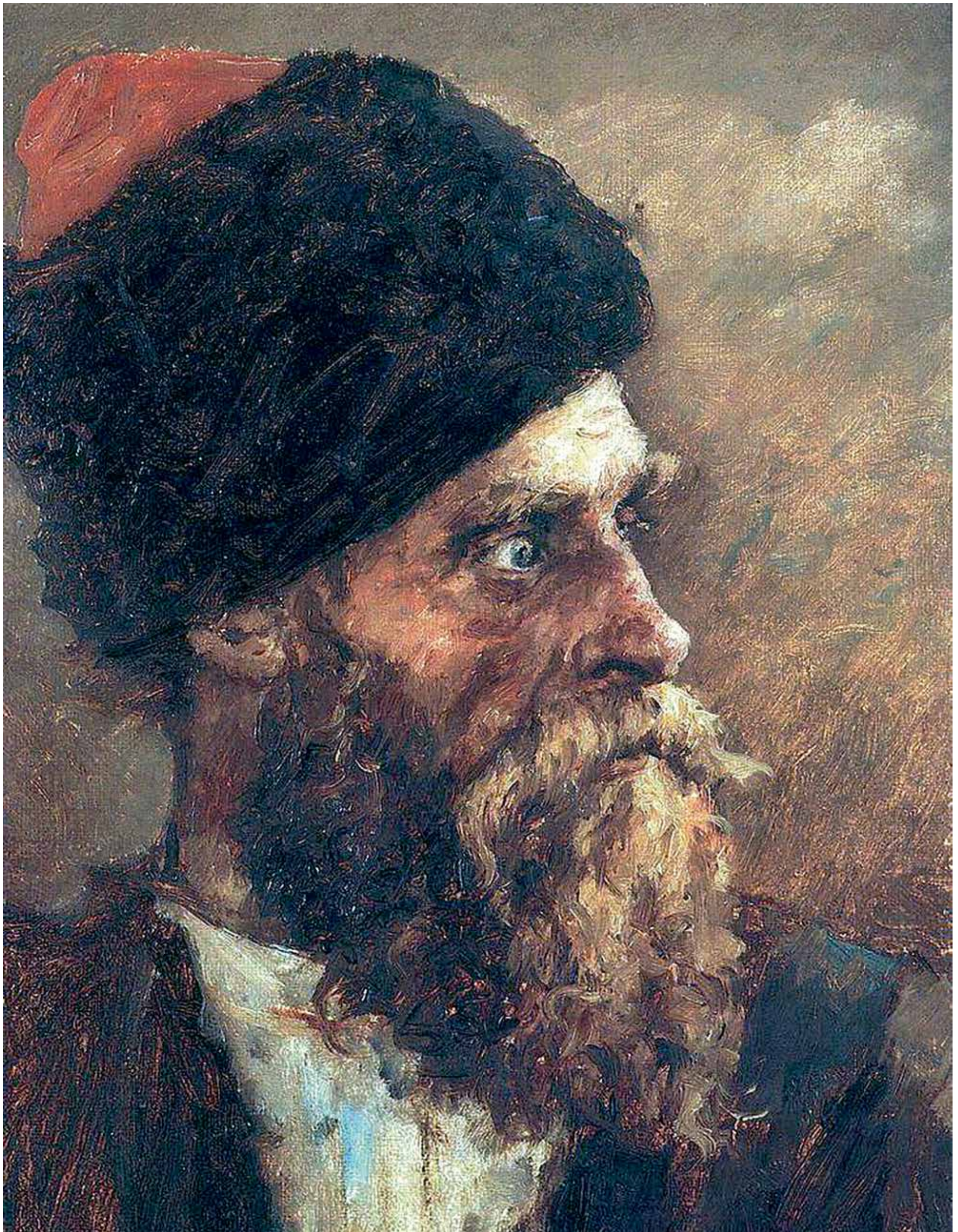
163.

**Донской казак**

В.И. Суриков.

Холст, масло. 32×24. 1890-е гг.

Государственный Русский музей









не только стремлением к победе, но и индивидуальной волей, тонко выраженной художником. Дерзость и отчаянная смелость, решительность и бесстрашие свойственны всему казачьему стану. Всё многообразие характеров, объединённое общей идеей, выстраивается в единую типологическую общность, основанную на суриковском представлении о смелом и мужественном воинстве. При сознательном отборе «характерных» лиц они видятся братьями одной казачьей семьи, что проявляется в особой слитности и компактности небольшого воинского отряда.

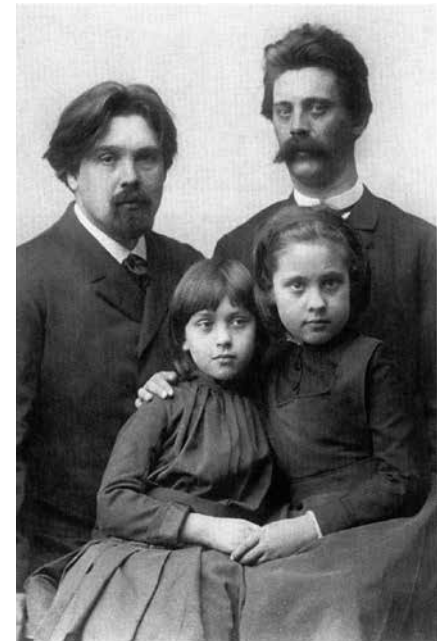
«Автопортрет на фоне картины „Покорение Сибири Ермаком“» (илл. 164), созданный за год до окончания полотна, должен был в определённой степени дать ответ на вопрос о сопричастности самого художника храброму казачьему братству. Это изображение не только на фоне начатой картины, но и на фоне иной жизни, столь близкой творцу. Эта другая жизнь являлась в то же время и живописной плотью портрета, открывая таинство его создания. Автопортрет помог немного приоткрыть дверь в творческую мастерскую автора, куда многие мечтали, но не могли заглянуть.

Поздравления и торжественные приёмы были в самом разгаре, когда из Красноярска пришло печальное известие: умерла Прасковья Фёдоровна Сурикова. Василий Иванович писал в письме брату в Красноярск: «Получил вчера твоё скорбное письмо. Чего говорить, я хожу как в тумане. Слёзы глаза застилают... Нет её, нашей мамочки... Я заберусь в угол, да и вою. Ничего, брат, мне не нужно теперь. Ко всему как-то равнодушен стал».

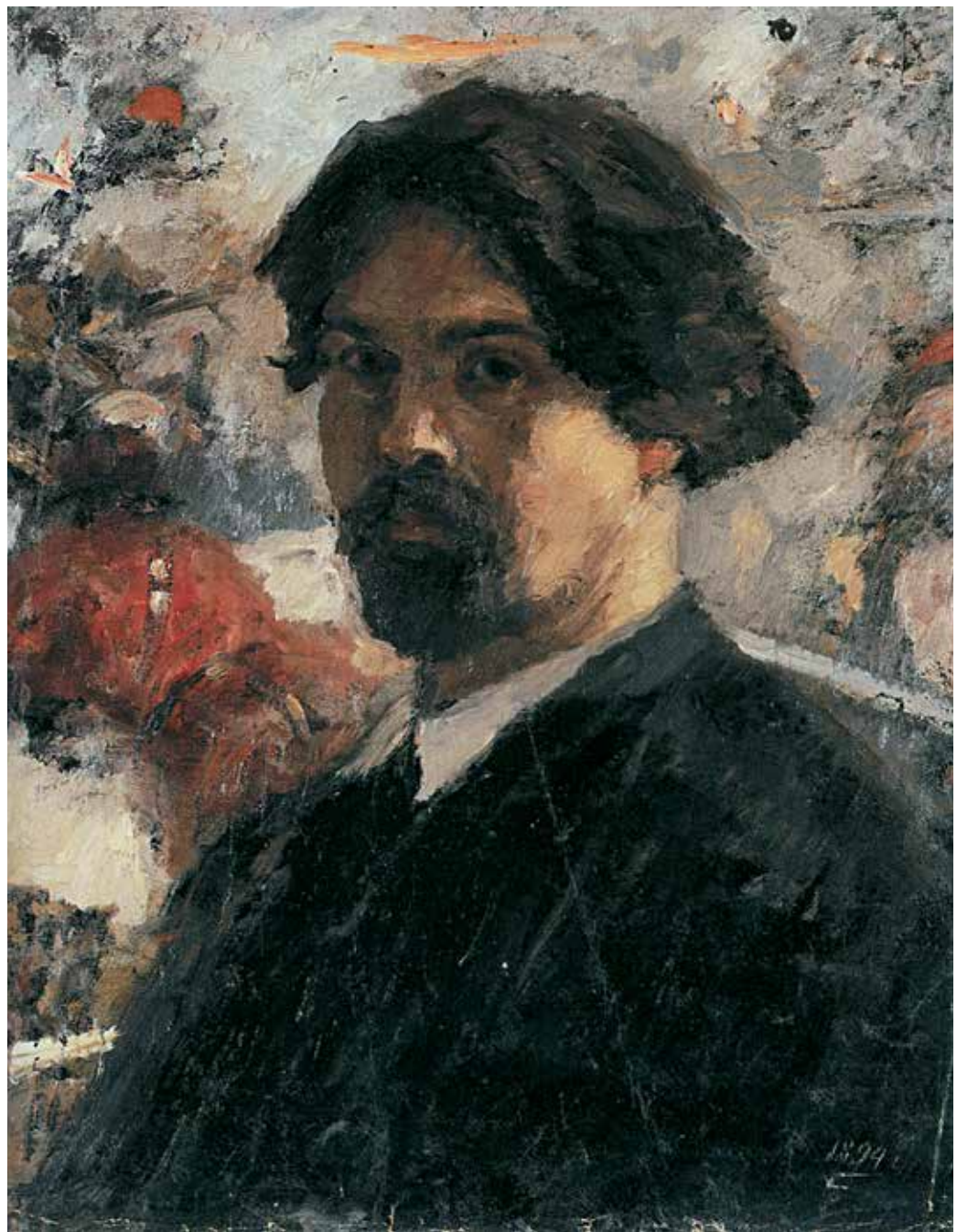
Но смерть матери Суриков переживал не так тяжело, как жены. Уже осенью 1895 года художник пишет брату: «Я задумал новую картину писать. Тебе скажу под строжайшим секретом: Переход Суворова через Альпы. Должно выйти что-нибудь и интересное». Только в 1897 году Суриков приступил к самой картине – много времени и сил отняли наброски. Василий Иванович и тут не отступил от своего принципа работать всегда с натуры и в сопровождении дочерей выехал в Швейцарию. Оттуда он писал Александру: «Льды, брат, страшной высоты. Потом вдруг слышно, как из пушки выпалит, это значит, какая-нибудь глыба рассыпалась. Эхо бесконечное».

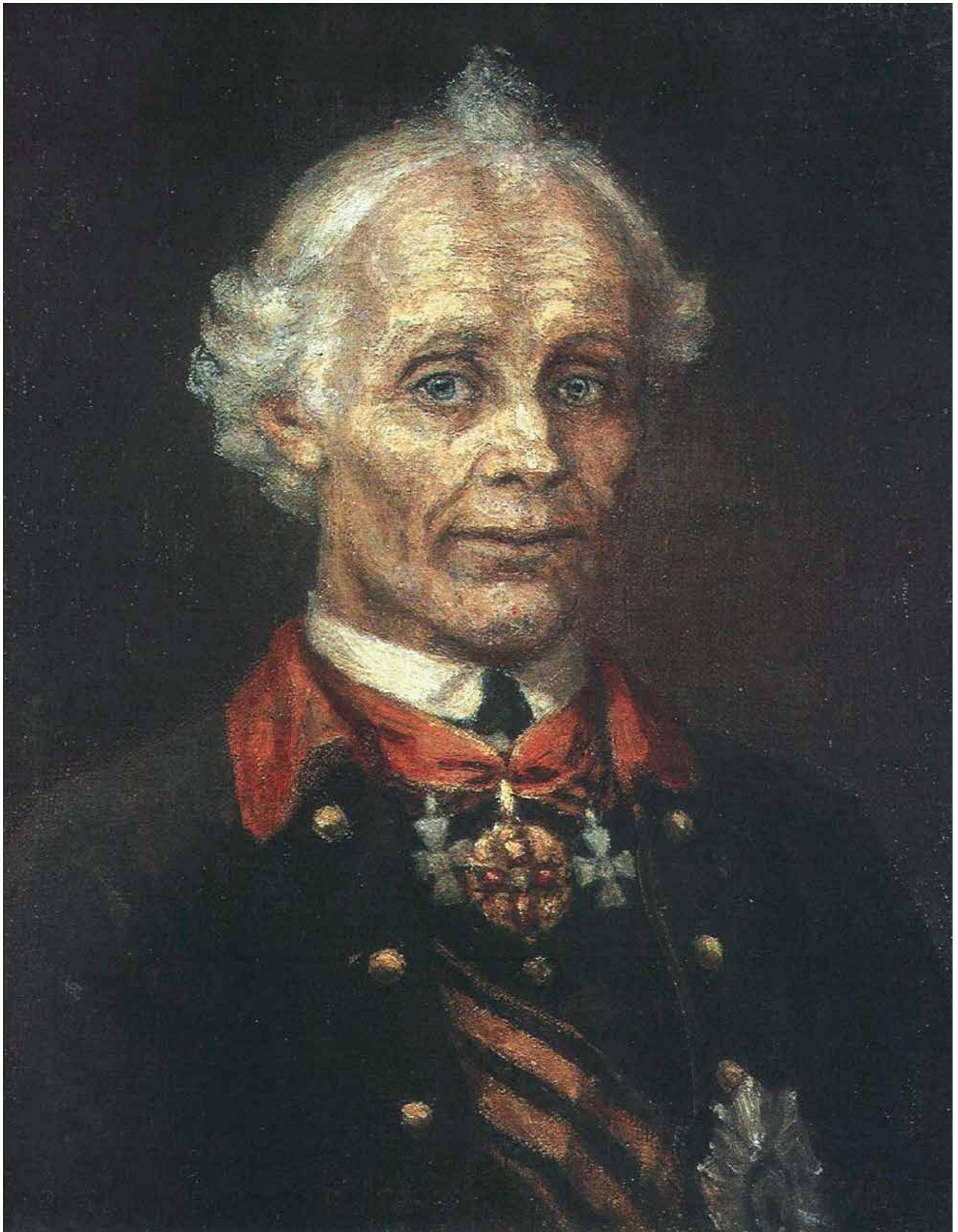
**Портрет П.Ф. Суриковой**  
(матери художника)  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 66×48. 1887 г.  
Государственная Третьяковская галерея

**Василий Суриков с дочерьми**  
и братом Александром  
Фото. 1889 г.



164.  
**Автопортрет на фоне картины**  
«Покорение Сибири Ермаком»  
В.И. Суриков. 1894 г.  
Частное собрание





Уже в Москве Суриков снова дорабатывал композицию и, впечатлённый горами Швейцарии, придал картине вертикальный формат. Срезав низ и верх полотна, художник добился впечатления, как будто бесконечно высокая гора низвергается вниз бездонной пропастью. По её крутому, почти отвесному ледяному склону катится армия Суворова. «Я очень много думал над этой картиной. Мне хотелось создать образ Суворова как легендарного русского полководца, не знавшего поражений. Его солдаты знали только одно слово: “вперёд”. Это полководец, о котором и песню сложили, и сказку сказали. Говорите, штыки по уставу не сомкнуты; так ведь все походы Суворова были не по уставу» – так отвечал Суриков всем, кто указывал на недочёты картины: лошадь Суворова перед пропастью горячится, хотя должна идти тихо, штыки у летящих в пропасть солдат не примкнуты, хотя это подвергает опасности жизнь тех, кто следует за ними.

Картина «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (илл. 165) была задумана также в героическом ключе. В истории легендарного швейцарского похода Суворова\* художник выбрал один из кульминационных моментов: переход через хребет Панике. Суриков показал верх мужества, которого достигли солдаты. Здесь запечатлён момент, когда вершина уже преодолена, позади мучительный, стоивший величайшего напряжения сил подъём. Впереди начинается новый, ещё более опасный, небывалый в истории военной науки спуск по почти отвесному ледяному склону.

Солдаты, как неукротимая лавина, катящаяся с гор, занимают почти половину холста, заполняя всю правую сторону его. Вверху над ними, на втором плане, стеной стоят горы, и кажется, что громада их «прижала» солдат к самому первому плану холста. Они максимально приближены к зрителю, фигуры передних больше натуральной величины. Этот приём, по словам самого художника, один из любимых, использован был в «Меншикове», в «Ермаке», пригодился он и теперь.

«Главное в картине – движение»<sup>6</sup>, – говорил Суриков. Вертикальный формат холста, который выбрал художник, дал ему возможность передать разные моменты спуска, постепенное нарастание скорости и внутреннего напряжения.

В картине преобладают наклонные вертикальные линии: склон горы, линии штыков, древко склонённого знамени, поблёскивающий ствол пушки как бы вторят движению съезжающих вниз людей, и их ритм усиливает то впечатление движения большой массы, которое стремился передать художник. Характерно, что даже направление длинных, сделанных мастихином мазков на ледяном склоне горы (в левом углу картины) идёт параллельно движению людей, словно бы соревнуется с ним.

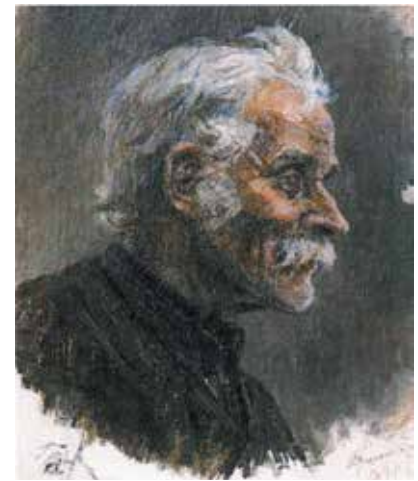
Среди множества людей, составляющих массу солдат, Суриков выделил некоторые особенно характерные лица и колористически акцентировал их фигуры. Так, седая голова старика, его сине-серый плащ привлекают внимание зрителя к образу старого, бывалого суворовского солдата, вполне сознающего смертельную опасность спуска и осеняющего себя, как перед боем, крестным знаменем. Но, может быть, ещё более выделены цветом те двое смеющихся солдат, что находятся на краю пропасти. Суриков стремился раскрыть главное – общий героический дух, составляющий самую суть этих людей. Очевидно, отсюда произошло то, что подмечали многие зрители: солдаты как-то неуловимо похожи друг на друга. «Храбрость беззаветная – покорные слову полководца, идут»<sup>7</sup>, – говорил Суриков о героях своего полотна.

Фигура Суворова выделена колористически и композиционно: он на белом коне возвышается над остальными, заметен сразу же и в то же время неотделим от того солдатского потока, который, огибая полководца, устремляется в снежную пропасть.

Очень цельный колорит картины: холодные серо-голубые тона – цвет скал и неба, снега и льда. Рефлексы их ложатся на лица людей, на плащи, на штыки, приглушают яркость сине-красных мундиров.

Картина была выставлена в Петербурге в 1899 году на 27-й передвижной выставке. Как и «Покорение Сибири», это было очень вовремя: Россия праздновала столетие альпийского похода Суворова.\* Двадцать пять тысяч рублей, выплаченные за неё императором, позволили Сурикову съездить с дочерьми в том же году на Кавказ, а в следующем – в Италию.

Выделенные Суриковым образы солдат сконцентрировали весь спектр чувств и состояний, полностью развернувшийся в картине: удаля, самоотверженность и страх перед альпийской бездной. Труднее всего было отыскать главного героя картины. Изучив все прижизненные суворовские изображения, художник надеялся на животворный толчок природы. Это произошло на родине, при встрече с отставным казачьим сотником Ф. Спиридоновым (илл. 166). Зарисовывая художавое старческое



#### Старик

(Этюд для головы Суворова)

В.И. Суриков.

Холст, масло. 36×30. 1898 г.

Государственная Третьяковская галерея

#### Голова Суворова

В.И. Суриков

Бумага, карандаш. 28×22. 1892 г.

Частное собрание

\* В 1799 году по приказу императора Павла I русская армия под командованием А.В. Суворова была направлена в Северную Италию для военных действий против Франции, с которой Россия в союзе с Австрией вела в то время войну. После блистательных побед, одержанных в Италии, русские войска в невероятно трудных условиях, преданные австрийцами, проделали беспрецедентный в военной истории семнадцатидневный поход по Швейцарским Альпам.

166.

Портрет Ф.Ф. Спиридонова

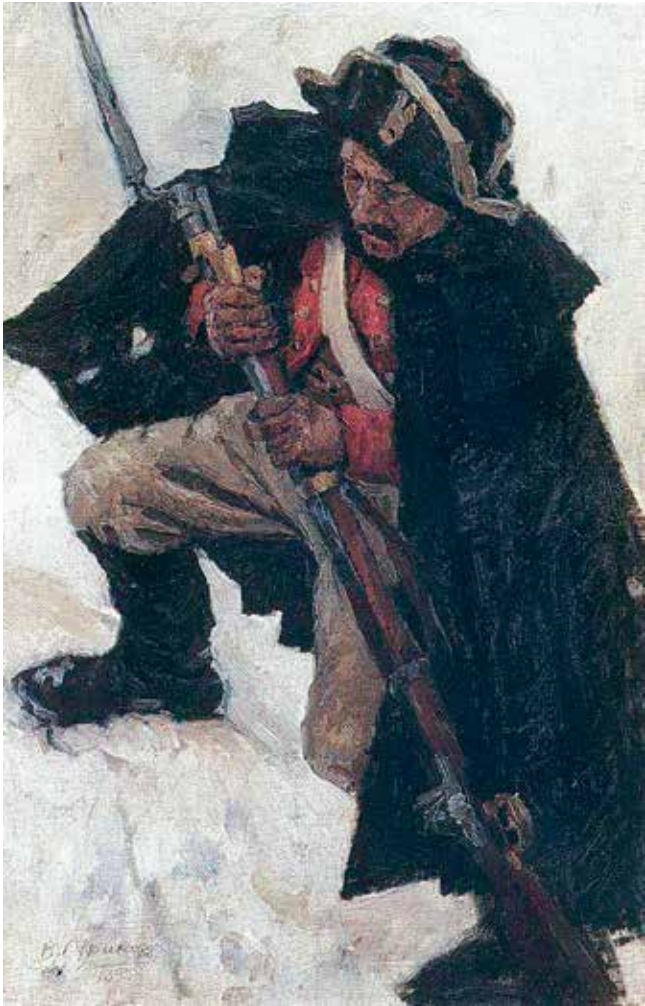
В.И. Суриков

Холст на картоне, масло. 54×44. 1898 г.

Государственный Русский музей

<sup>6</sup> Волошин М. Суриков. С. 61.

<sup>7</sup> Там же.



Этюды солдат  
В.И. Суриков  
1898 г.

165.  
Переход Суворова через Альпы  
В.И. Суриков.  
1899 г.  
Государственный Русский музей

стр. 470  
Фрагмент. А.В. Суворов

стр. 471  
Фрагмент. Солдаты











лицо, вопрошающе приподнятые брови и задорный завиток над выпуклым лбом, автор видел давно воображаемый облик полководца: «Маленького, щедрого, сморщенного человека... этого народного героя XVIII века». Ничто не могло сломить солдатского любимца – ни безумный спуск людей и орудий с ледяной кручи, ни царская опала и ссылка в собственную деревню. Без шапки, с развевающимися волосами батюшка Суворов отпускает «ребятам» одну из своих знаменитых шуток, от которой таял призрак верной смерти.

Не только Суриков брался за эту тему. Известно несколько работ официальных живописцев, на удивление сходных между собой: разрозненные группки солдат, некоторые срываются и падают, другие, как трудолюбивые муравьи, устремляются дальше. С таким войском можно было победить, имея огромный численный перевес, но ведь русская двадцатитысячная армия была окружена восьмидесятитысячным войском противника. Лишь Сурикову удалось показать, чем вызывалась отвага наших солдат в столь беспримерной эпопее. «Я готов отдать все свои походы за один швейцарский поход Суворова» – такую высокую оценку дал русскому полководцу его главный противник – французский генерал Массена.

Как в «Покорении Сибири Ермаком», так и в «Переходе Суворова через Альпы», хотя и показаны трудности и подвиги, потребовавшие напряжения народных сил, русский народ выступает в сплочённом единстве, без внутреннего противоречия, без трагического раскола русской нации. Этот новый взгляд на живопись отличает новый период творчества художника и характерен для суриковских произведений 1890-х годов.

Но было у Сурикова произведение, не отпускавшее его большую часть жизни, формирующее как его собственный характер, так и отношение к новым персонажам, многократно переделываемое и в конечном счёте до желанного конца не осуществлённое. Эта тема, надо заметить, манила всякого русского художника.



**Переход Суворова через Альпы**

В.И. Суриков  
Бумага, акварель, тушь, перо,  
графитный карандаш. 24 × 18. 1898 г.  
Государственный Русский музей



**Группа передвижников**  
Фото. 1899 г.

**Голова крестящегося солдата**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 41 × 30. 1897 г.  
Государственный Русский музей



О Степане Тимофеевиче Разине Суриков задумался ещё во время работы над «Боярыней Морозовой». А в год её окончания, в 1887 году, когда Суриков возвращался с семьей из Красноярска в Москву по Волге, был сделан и первый акварельный эскиз – победно плывущая флотилия под разноцветными парусами (илл. 167).

В центре многолюдного большого струга – Разин с княжной (причём атаман менее заметен, чем нарядная пленница). Художник изобразил традиционный поход «за зипунами» и усилил пиратское начало казацкой вольницы с её лихим кличем: «Мы веслом махнём – караван собьём». Размеры начатой акварели не удовлетворили, и она расширяется путём наклеивания на больший лист. На этом первом раннем эскизе разгульная ватага веселится вволю, гребцы в одинаковых алых рубахах слаженно взмахивают вёслами, фигура вперёдсмотрящего возвышается у сверкающей пушки, а Разин, эффектно подбоченясь, повернулся профилем к персиянке.

Хорошо известна фотография, на которой Суриков позирует в образе Разина – в кафтане, сапогах, шапке, специально сшитых для создания картины.

По возвращении из Италии Василий Иванович вновь погрузился в XVII век. 1901 год явился началом второго этапа работы над «Степаном Разиным». Исчезает персиянка, вместе с атаманом остаются лишь близкие соратники да гребцы. По-прежнему подчёркивается разбойный задор разинского войска. Все яростно спорят и дружно пьют, устремляясь «в сине море гулять, корабли-бусы с товарами на море разбивать». Из трёх подобных эскизов один снабжается даже поясняющим высказыванием из «Сатир» Ювенала. В правом верхнем углу латинское изречение: «Путник, у которого при себе ничего нет, может распевать в присутствии разбойника», то есть, ничего не имея, ничего не боясь.

Весной 1901 же года Суриков был награждён орденом Святого Владимира IV степени за картины «Покорение Ермаком Сибири» и «Переход Суворова через Альпы». Более того, через некоторое время французское правительство выслало ему запрос на покупку картины на исторический сюжет для Люксембургского музея в Париже. «...Наконец-то помаленьку узнают, что я такое», – писал он с гордостью брату в Красноярск.

#### Разин

В.И. Суриков  
Холст, масло. 1909 г.  
Государственная Третьяковская галерея



Степан Разин. Эскиз  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш, акварель, белила  
18×28. 1903 г.

167.

Степан Разин. Эскиз  
В.И. Суриков  
Бумага, карандаш, акварель, белила  
14×25,6. 1887 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Степан Разин. Эскиз  
В.И. Суриков.  
Бумага, карандаш, акварель, белила  
1903 г.







168.  
**Степан Разин**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 318×600. 1906 г.  
Государственный Русский музей

стр. 478

169.  
**Автопортрет в красном казакине**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 31×45. 1902 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

стр. 479

170.  
**Голова гребца** (в красном). Этуд  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 53×37. 1905 г.  
Музей-усадьба В.И. Сурикова

Первым для образа атамана позировал студент университета И.Т. Савенков. По воспоминаниям современников, Иван Тимофеевич был статным, высоким человеком – «широкоплечим, несколько полноватым, с большим лбом и внимательными добрыми глазами, а в выражении лица проскальзывало что-то детское, доверчивое. Он был очень обаятелен». Конечно, интеллигентный и образованный молодой человек имел не так уж много общих черт с вольнолюбивым казаком, вызывавшим и трепет и почтение у всех, его окружавших. Сделав карандашный набросок, Суриков дарит его на память, а сам начинает поиски более подходящей природы. Тогда заманчивые планы прерываются тяжким личным горем – смертью любимой жены. Пришлось надолго проститься с атаманом, но художник никогда его не забывал и возвращался к этой теме неоднократно.

Летом 1901 года Василий Иванович впервые выехал на этюды без дочерей. Он писал им из Астрахани: «Это какая-то Венеция или Неаполь. Шумная жизнь на пристанях. Сегодня нарисовал лодку и наметил на другом рисунке гребцов (шесть весел). Думаю, завтра или послезавтра кончить этюд красками...». Из поездки по Волге Суриков привез много этюдов и принялся за работу.

В последующих семи эскизах усилия сосредоточиваются на композиционных поисках. Исчезает прежнее бесшабашное настроение, а с ним кувшины с вином и хмельной азарт. Созревает окончательное композиционное решение: на струге за спиной атамана – гребцы, перед ним – фигуры трёх казаков и знатного перса. Отказавшись от продольного движения, теперь челн направлен в ширь и даль волжских просторов. Его разворот, оставляя за кормой расходящиеся волны, повторял путь устремлённых в глубину картины розвальней с Морозовой. Акварельный эскиз (из собрания семьи художника), вероятно, завершающий – в нём полностью определились композиция и основные цветовые отношения будущей картины. В последующие годы пишутся этюды гребцов и остальных персонажей. Варьируется золотистый орнамент восточного одеяния перса, уточняется цвет одежды спящего богатыря (изменяясь от красного к розовому), дополняются атрибуты домрачя и прорабатывается щедрая улыбка смеющегося хохмача.



В. Суриковъ  
1905г.



11  
Dante







**Гайдамак**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 35×37,5. 1904 г.  
Самарский областной художественный музей

Несомненно, самой большой этюдной удачей был образ молодого гребца в красной рубашке (илл. 170). Художник долго разыскивал подходящее лицо, изображая донских и сибирских казаков. Когда нашёл, то написал первокласснейший этюд, тонко передающий сложный характер и душевное состояние смятённого разинца. Жажда справедливости и затаённая тоска, тревога и ожидание – всё это неожиданно органично сочетается с неуёмной молодецкой удалью. Из-под лихо заломленной казацкой шапки чуб вырывается буйными вихрами, на распахнутой груди виден медный крестик.

Суриков любил и ценил этот этюд наравне с завершающим этюдом к «Боярыне Морозовой». Образ молодого гребца в красном раскрывает основную мысль произведения (стремление к «вольной волюшке») с такой силой, какая ожидалась от главного героя. Правда, при переносе в картину гребец потерял что-то неуловимое; помещённый в глубине и уменьшенный в масштабе, он выглядит по сравнению с этюдом упрощённо.

Облик самого Разина заставил художника много переживать и волноваться, испытывать творческие муки и сомнения как никакой другой исторический персонаж. За период с 1900 по 1906 год для него было создано более десяти этюдов и набросков. А в 1902 году даже исполняется «Автопортрет в красном казакине» (илл. 169). Чем пристальнее в него вглядываешься, тем больше возникает вопросов. Быть может, автопортрет – это проба, испытание себя на самоотречение и принадлежность к боевому казацкому братству? Лёгкий и простой путь собственного позирования был неприемлем, хотя и примерялись атаманские наряды. Пропускать мысли и чувства героя через себя, приближаясь к пониманию его духовной жизни, но не изображать себя в картине – таков принцип отношения Сурикова к автопортретности некоторых своих персонажей.

Время работы над картиной удлинялось, в каждом этюде отыскивались разные черты сходства с атаманом, но никак не удавалось найти человека, в котором бы все они совмещались. В 1906 году, уже перед самым открытием 35-й передвижной выставки, автор вносит изменения в картину. В беседе с художником Я. Минченковым спрашивает: «Сегодня я лоб писал Степану, правда, теперь гораздо больше думы в нем?» Какого же Разина могли увидеть зрители, пришедшие в конце декабря на открытие? Об этом можно лишь догадываться, ведь Суриков, не удовлетворённый центральным образом, и после выставки продолжал его переделывать. В письме к брату, сетуя на отсутствие желающих приобрести картину, художник сам себя успокаивал: «А важно то, что я Степана написал! Это всё».

Но жизнь показала, что это было далеко не всё. В 1909 году на просьбу историка искусств В. Никольского художник отвечает отказом: «Разин мною ещё не окончен, и потому фотографии с него я не снимаю». В следующем письме уточняется: «Относительно "Разина" скажу, что я над той же картиной работаю,



**Голова гребца (в красном)**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 1912 г.  
Самарский областной художественный музей



**Спящий Стенька Разин**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 30×25,5  
Частное собрание



**Казак-гребец**  
В.И. Суриков  
Бумага, акварель. 24×16. 1892 г.  
Государственный Русский музей

**Казак в красной рубашке**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 33×26. 1900-е гг.  
Государственная Третьяковская галерея



171.  
**Голова Степана Разина**  
 В.И. Суриков  
 Бумага, карандаш. 35×44,5. 1900 г.  
 Красноярский художественный музей  
 им. В.И. Сурикова

усиливаю тип Разина. Я ездил в Сибирь, на родину, и там нашёл осуществление мечты о нём». В 1910 году художник решает отправить картину на Всемирную выставку в Рим («Пусть прокатится Стёпа по Европе»). Развернув свёрнутое полотно и осмотрев его, художник заключает: «Картину я совершенно закончил и в тоне, и в форме» (илл. 168).

Итак, казалось бы, 62-летний художник завершил произведение, первый эскиз которого был им создан ещё в 39-летнем возрасте. Но тут-то и возникает вопрос, заключающий большую и не раскрытую до сих пор тайну.

Существуют два больших суриковских этюда «Голова Степана Разина», по силе воздействия явно превосходящие картину, – 1900 года, из Красноярского художественного музея (илл. 171), и 1910 года, из ГРМ (илл. 174). Их сравнение выявляет определённое родство – оба сделаны на листах одинакового размера, раскрывая один образ в разных состояниях. В первом, где ошутимее автопортретные черты, зарождается как бы прелюдия к эмоциональному взрыву. На втором – властный бунтовщик, от которого исходит грозная и мощная сила. Чувствуется близость к описанию Стрейса, оставившего выразительный словесный портрет атамана: «Разин обладал способностью внушать страх и вместе с тем любовь. Что б ни приказал он, исполнялось беспрекословно и безропотно». Художник быстро и экспрессивно зарисовал чёрной тушью волевое и сурово-сосредоточенное лицо. Энергичными, отрывистыми штрихами выделил стылый взгляд под ломаной бровью и тяжесть руки. Над высоким плечом «в косую сажень» поставил подпись и дату – «1910 год».

Наконец-то Суриков воплотил своего заветного героя, каким он представлялся всё предыдущее время: гордым и даже самонадеянным, несговорчивым и порой свирепым, но с душой, умеющей сострадать голытьбе. Это человек, разносимый страстями, снедаемый тоской и душевной смутой в стремлении к справедливости, думающий «учинить так, чтобы всяк всякому был равен». Только такой бы и сумел выдержать предназначенную ему судьбу. Приговорённый к страшной казни – четвертованию (сначала отсекали правую руку, потом левую ногу у колена и лишь затем голову), – по свидетельству иностранцев, допущенных к эшафоту, атаман «ни единым вздохом не обнаружил слабости духа». Не зря Пушкин считал его единственным поэтическим лицом русской истории.

Возможно ли было пойти (уже в который раз) на изменения в картине? Ведь такой широты образ мог потребовать переделки и всех других действующих лиц. Если раньше их звучание сознательно «приглушалось», чтобы не затмить главного героя, то теперь понадобилось бы их приподнимать до него. Решиться на такое художнику было бы трудно. Да и вряд ли он посчитал это нужным – ведь такому Разину никакое окружение и не требовалось. В одном лице заговорила эпоха. На зрителей взглянул бурный XVII век с его расколами, бунтами и заревом народных восстаний. Современники считали свой век временем, когда «старина и новизна перемешались». Какое напряжение испытывал человек на переломах истории, дано было прозреть художнику в обликах стрельцов, Разина и Морозовой.

В настоящее время самый близкий Сурикову по духу «бунташный» Степан существует как бы в двух ипостасях: на большой картине и на окончательном рисунке (по счастливой случайности находящемся там же – в Русском музее).

К 1900-м годам относится расцвет суриковского портрета. Ещё в 1890-е годы линия портретного творчества, так удачно начатая «Смеющейся девушкой» (илл. 172), продолжилась в картине «Сибирская красавица. Портрет Е.А. Рачковской» (илл. 173). Жительница Красноярска Екатерина Александровна Рачковская неоднократно позировала художнику: женщина в белом платке, наполовину закрывающем лицо, рядом с Морозовой; сидящая в кошеве сибирячка, наблюдающая за взятием снежной крепости. «Она как бы прошла испытание историей с тем, чтобы появиться вновь в ином качестве. Её фотографии (по счастливой случайности найденные у дальних родственников) убеждают, что не достижение сходства было основной целью задуманного произведения»<sup>8</sup>.

стр. 484

172.

**Голова смеющейся девушки**

В.И. Суриков

Холст, масло. 32×26 1890–1891 г.

Государственная Третьяковская галерея

стр. 485

173.

**Сибирская красавица****Портрет Е.А. Рачковской**

В.И. Суриков

Холст, масло. 50×39. 1891 г.

Государственная Третьяковская галерея

174.

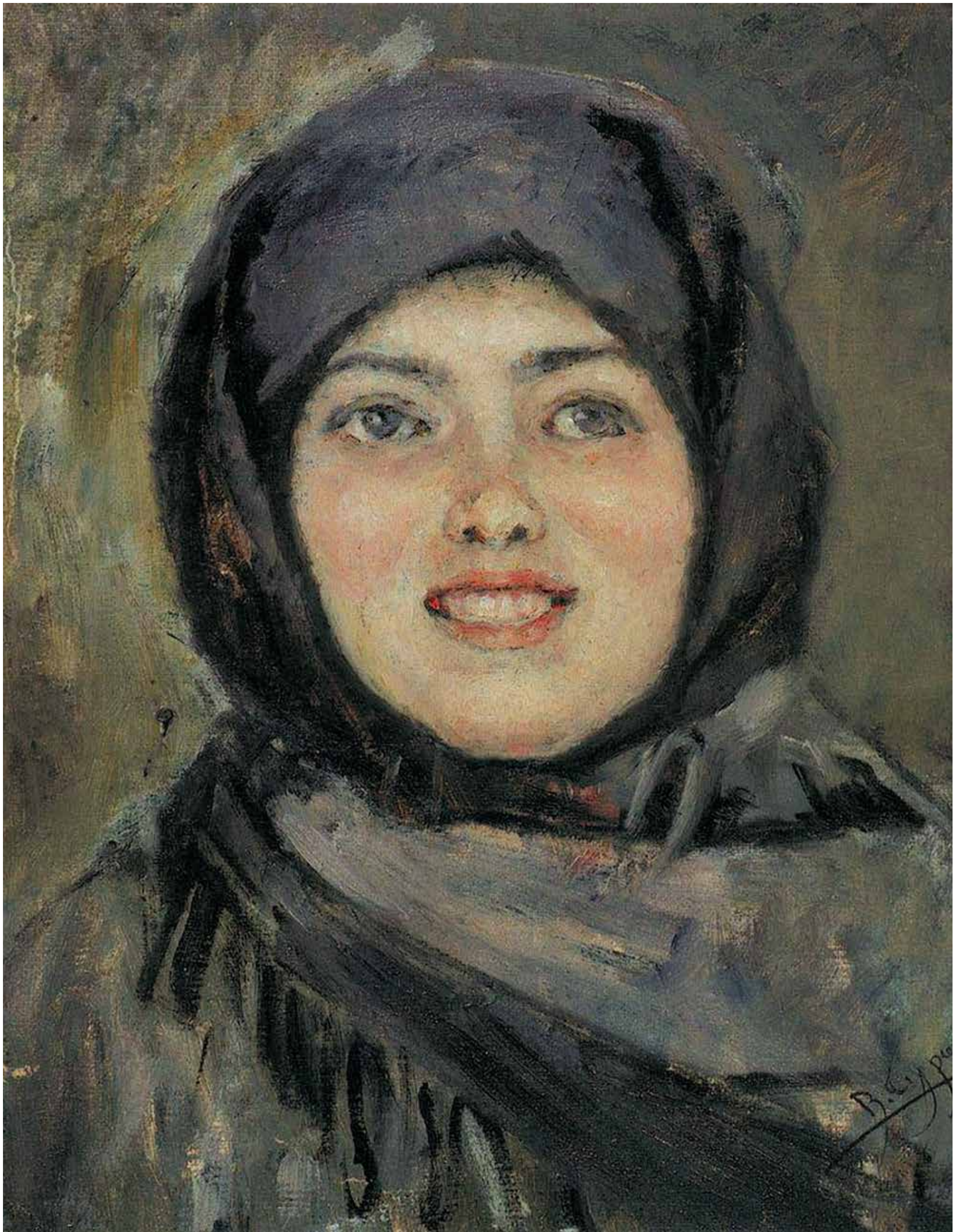
**Голова Степана Разина**

В.И. Суриков

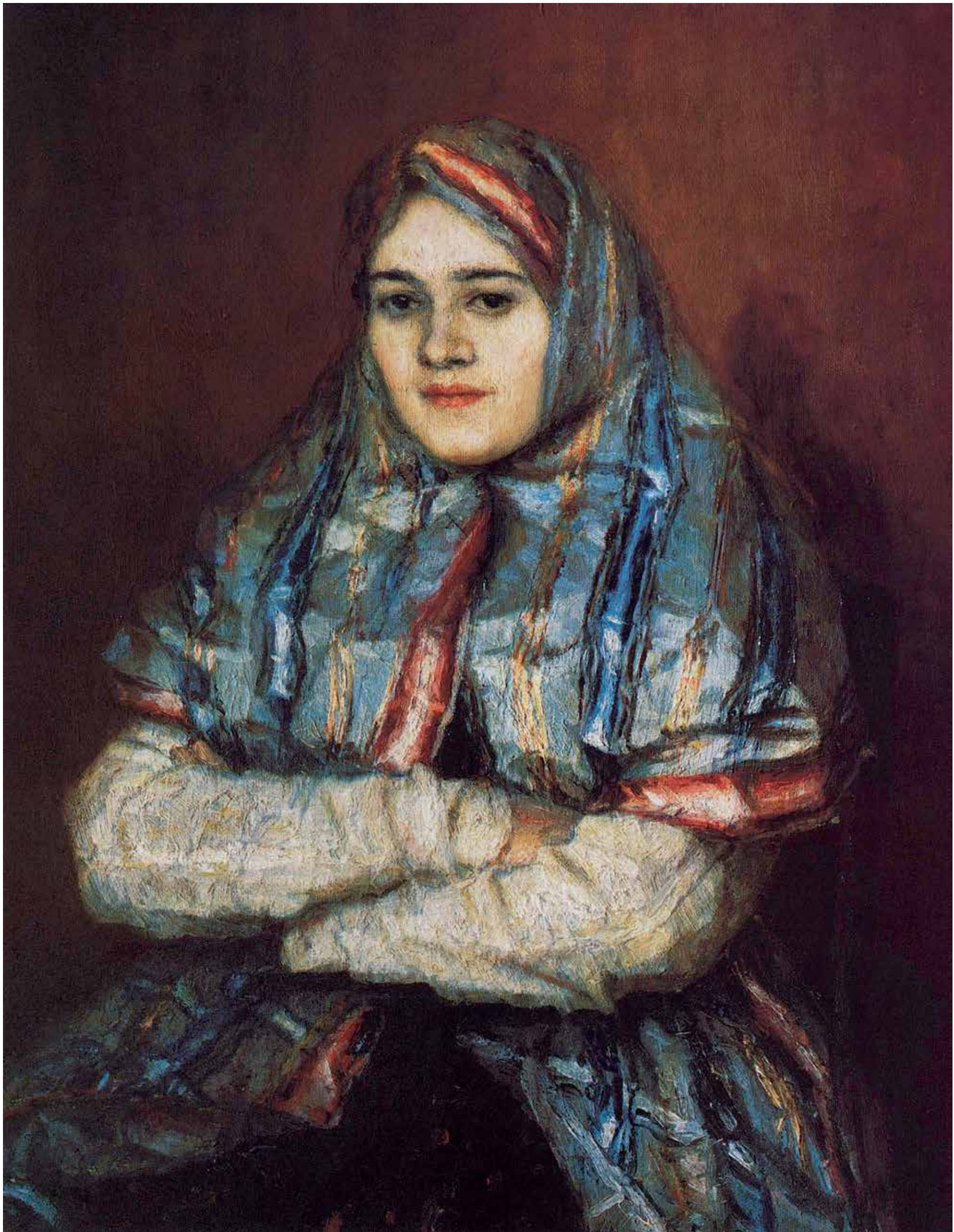
Бумага, карандаш, тушь. 1910 г.

Государственный Русский музей

<sup>8</sup> Васильева-Шляпина Г.Л. В. Суриков. М., 2002. С. 54.







Этот костюмированный портрет создавался по романтическому принципу, основанному не столько на достоверном воплощении интеллигентно-утончённого облика, сколько на его пересоздании с авторских позиций и идеалов. Индивидуальность героини раскрывалась «не как судьба, а как идея или, точнее, как воплощение идеи». Эмоциональная напряжённость колорита, предельная насыщенность фона (обычно светлого и воздушного в женских изображениях), внимательно-задумчивый взгляд – всё свидетельствует о неоднозначности авторского подхода<sup>9</sup>. При зарождающейся улыбке в глазах молодой женщины нет открытого веселья. Чтобы аура личности не подчинялась условному замыслу художественной драматургии, а полнее самореализовывалась, требовалось полное совпадение облика с предложенной ролью. Поэтому Суриков всегда так самозабвенно разыскивал модели по душе и «случайность приучился ценить» в поисках натуры, чья внешность отражала бы его творческие устремления.

Мужской образ в представлении Сурикова состоял в отображении русского национального характера, многие черты которого виделись в казачестве. Ещё в раннем детстве у художника сложился идеальный образ казака – непокорного бунтаря, схожего с былинным героем, чьи подвиги воспевались в народном творчестве. Как в своё время перед писателем, так и перед художником времена казачества «выяснились и проходили поэтическим строем» (Н.В. Гоголь).

Если раньше личность виделась сквозь призму авторских художественных пристрастий, то сейчас повышается внимание к своеобразию каждого характера. Стремление «распознавать индивидуальность лиц», которое Суриков ценил у Тинторетто, теперь в полной мере проявляется у него самого. Предпочтение отдаётся женским образам. В портретах А.И. Емельяновой обыгрывается почти вся гамма душевных состояний и изобразительных средств, имеющих в портретном арсенале художника: костюмированная монументальность в «Горожанке» (илл. 175), буднично-современный подход в ежедневных одеяниях, а также камерность в изображении с алым цветком. В этом разнообразии не только желание запечатлеть изменения облика хорошо знакомого, близкого человека, но и стремление каждый раз находить иной подход – психологический и живописный.

По разнообразию задач, обилию художественных находок и общему количеству запоминающихся портретов наиболее плодотворным явился 1909 год. Уже одно перечисление вызывает в памяти образы самобытные и разнообразные: гордая, статная Матвеева (илл. 177) и пышноволосяя безымянная красавица в тициановском вкусе (илл. 179), колоритная хакаска в национальном уборе (илл. 176) и благополучный московский коллекционер И.Е. Цветков, задумчивый степной наездник и мощный казацкий есаул.

Если раньше многие творческие задачи решались в основном в женских изображениях, то этот год отличается некоторым равновесием. Наконец-то многолетние поиски глубинной сути родного казачества завершились бесценной находкой.



Портрет девушки в синем  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 44,7×31,8. 1897 г.  
Частное собрание

175.  
Горожанка. Портрет А.И. Емельяновой  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 82×67. 1902 г.  
Государственная Третьяковская галерея



Портрет минусинского татарина  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 38×27. 1909 г.

<sup>9</sup> См.: Васильева-Шляпина Г.Л. В. Суриков. С. 54.

В «Портрете есаула» воплотилось суриковское представление о вековых казачьих корнях и истоках (илл. 178). Генетический сплав души художника, его родовая подоснова обусловили появление такого образа: «Мужские-то лица по сколько раз я переписывал. Размах, удаль мне нравились». Поиски «былинного» казака начинались ещё детскими зарисовками близких родственников и натурными изображениями стареющих земляков, продолжились воинами Ермака и соратниками Разина. Но только сибирским летом 1909 года художнику удалось встретить казака, значительный облик которого властно захватил воображение. Конечно, строгие дисциплинарные обязанности Красноярской казачьей команды, где служил есаул, включали много приземлённо-бытовых аспектов, не дающих поводов к возвышенным размышлениям, но ведь Суриков был романтиком не только в исторической, но и в портретной живописи, что помогало расцветивать действительность собственными красками и усматривать в реальном облике потаённый символ казачьего бунтарства. Пристальный взгляд отличается остротой и сумрачной замкнутостью. Сильная рука, сжимающая шашку с бронзовым эфесом и чёрным кожаным темляком, по выразительности не уступает меншиковской. Эмоциональное настроение портрета пронизано волевой напряжённостью и внутренней непокорностью. Мощная, скрытая в глубине природы экспрессия отзывается в динамичном перекрестье портупейных диагоналей и подвижном фоне, построенном короткими, разнонаправленными мазками. Но, при всей самодостаточности, портрет является не исследованием человека, а скорее его героическим утверждением. Суриков прозорливо угадал романтику всей казацкой вольницы, внося свой штрих в национальную воинскую эпопею. Гоголь и Репин воспевали малороссийское днепровское казачество, а Суриков – донское и сибирское. Гоголевское высказывание о казаках как о «широкой разгульной замашке русской природы» дополняется суриковским определением: «Сильные духом. Размах во всём был широкий».

Тема «Посещение царевной женского монастыря» (илл. 180) навеяна многократным чтением «Домашнего быта русских цариц XVI–XVII вв.» И.Е. Забелина. Печальная



176.

**Портрет хакаски**

В.И. Суриков  
Холст, масло. 59×44. 1909 г.  
Музей-усадьба В.И.Сурикова

177.

**Портрет Натальи Фёдоровны Матвеевой**

В.И. Суриков  
Холст, масло. 92×74. 1909 г.  
Харьковский музей изобразительных искусств





участь царских дочерей, лишённых возможности обыкновенного человеческого счастья, затронула Сурикова. Обычно дочери богатых и знатных родителей, выходя замуж, избегали монастыря. Царевен Древней Руси только в сказках спасали народные герои, преодолевая множество опасностей. Выходить за бояр или князей им запрещалось – брак с вассалом унижал царское достоинство. Брак с иноверцами – принцами царской или королевской крови – не поощряла церковь. Вечные пленницы душного терема, окружённые кормилицами и нянюшками, ворожеями и шутихами, царевны не видели для себя другого пути, кроме ухода в монастырь. Они приносили туда богатое приданое, заблаговременно заботились о благосостоянии и убранстве места, где им предстояло жить до конца своих дней.

На картине – сверкающие ризами иконы, мерцание горящих свечей и лампад; во всем настроение торжественной тишины. Полная восторженного спокойствия, светлая и доверчивая молодая красавица медленно входит под своды древнего монастыря. Девушка озарена искренней верой, внутренней чистотой и какой-то почти детской мечтательностью. Её окружают старые монахини и молодые послушницы, на лицах которых отражены все грани женского любопытства. Но основной контраст глубже: высокий подсвечник с одинокой свечой разделяет двух сверстниц – цветущую царевну и поблёкшую молодую монахиню в тёмном куколе. Старинный подсвечник, словно зеркальная граница, разделяет две разные фигуры с одним будущим – отрешённым монастырским безвременьем.

Несомненно, суриковское обращение к подобной тематике предполагало не только знакомство с работами М. Нестерова («Христова невеста», «Великий постриг»), но и в определённой степени противопоставление им собственной трактовки. Хрупкие до болезненности нестеровские послушницы стремятся спастись от душевных мук, суриковских красавиц обстоятельства лишают выбора.

В 1912 году, когда Суриков написал картину «Посещение царевны женского монастыря», он работал и над композицией «Княгиня Ольга встречает тело мужа», а также задумал картину из истории пугачёвского восстания и др. Смерть в 1916 году спутала все планы.



178.

**Портрет есаула**

В.И. Суриков

Холст, масло. 56×45. 1909 г.

Тверская областная картинная галерея

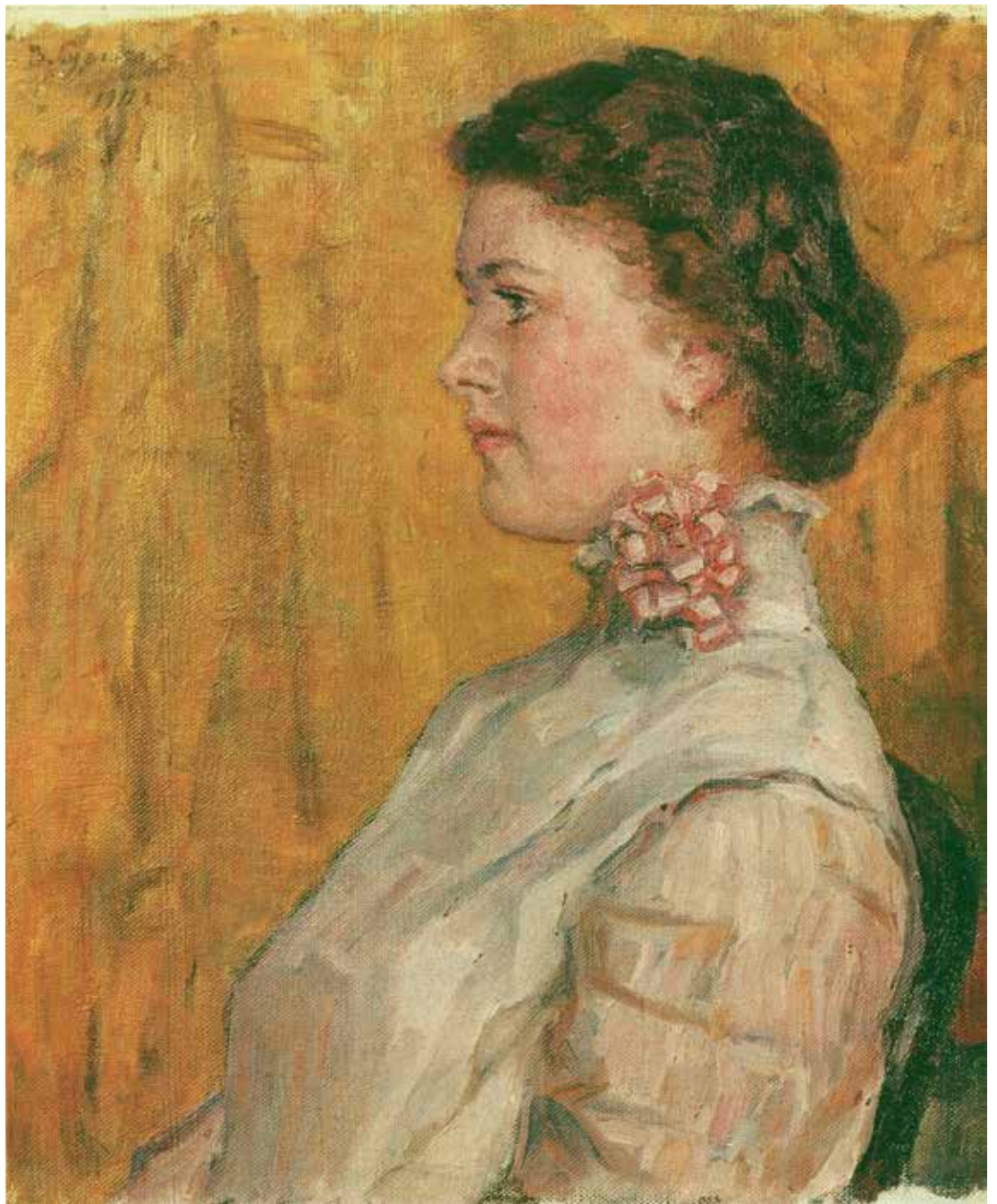
179.

**Портрет неизвестной на жёлтом фоне**

В.И. Суриков

Холст, масло. 51×44. 1911 г.

Государственный Русский музей







Но была ещё одна картина – последняя его крупная работа. Ещё в ранние годы преподаватель рисования Гребнёв принес ученику гравюру с «Благовещения» В.Л. Боровиковского, исполненного для иконостаса Казанского собора в Петербурге. Одиннадцатилетний мальчик усердно её копировал, расчертив лист на пронумерованные квадраты. Позже Суриков тепло вспоминал о своей работе: «Дивные рисунки были... Ведь как эти складки тонко здесь сделаны. И ручка. Очень мне эта ручка нравилась – так тонко лепится». И вот на исходе жизни возникла душевная потребность высказаться на прежнюю тему с новыми силами и познаниями, предложив собственную интерпретацию.

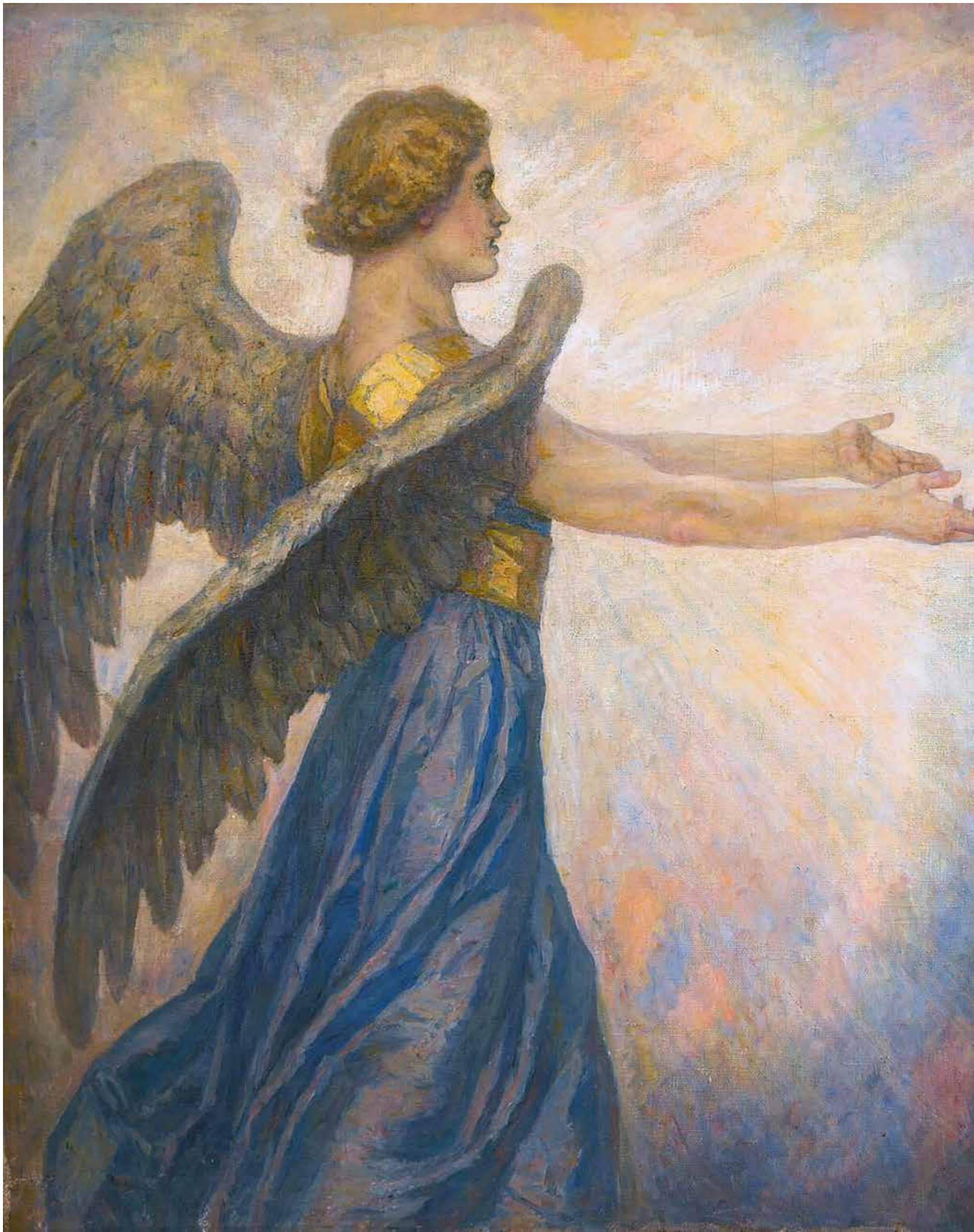
Первый акварельный набросок к собственному «Благовещению» Суриков сделал в 1913 году. Изображение юных героев чем-то напоминает встречу Ромео и Джульетты, неудержимо, с девственной невинностью стремящихся друг к другу.

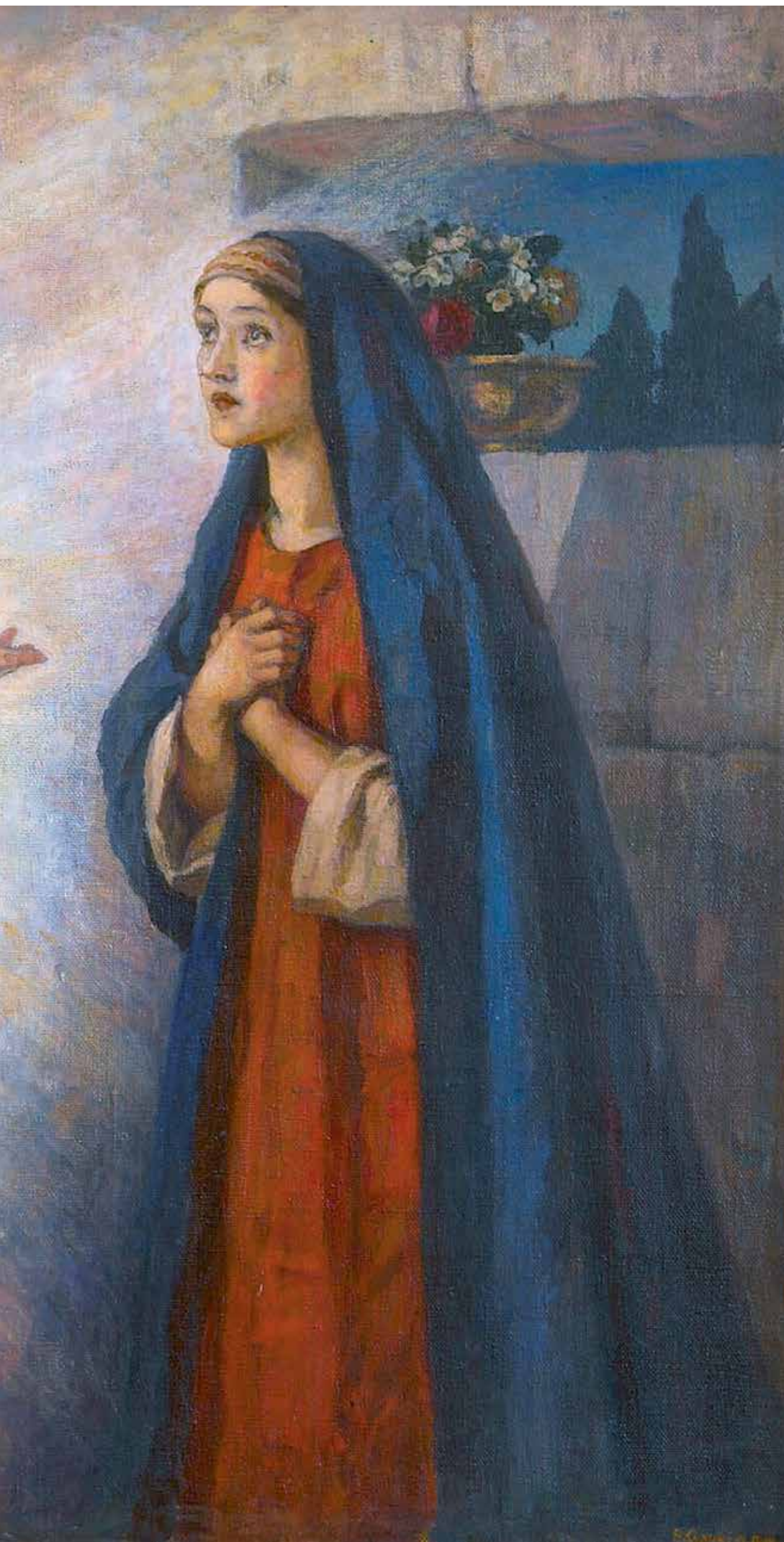
180.  
**Посещение царевны  
 женского монастыря**  
 В.И. Суриков  
 Холст, масло. 144×202. 1912 г.  
 Государственная Третьяковская галерея

**Царевна**  
 В. И. Суриков. 1911 г.  
 Таганрогский художественный музей

**Посещение царевны  
 женского монастыря**  
 В.И. Суриков. Фрагмент







Укрупняя композицию, Суриков приблизил героев к зрителю и в чём-то даже осовременил их. И всё же, ориентируясь на высокий идеал, Суриков невольно придал облику Марии оттенок сходства с казачками, сибирячками, а быть может, с царевной, посещающей монастырь.

Вероятно, отбирая натурщиков для архангела, художник стремился уподобить их стройным фигурам обнажённых юношей с плафона «Сикстинской капеллы», расписанной Микеланджело. Этюды с женскими изображениями для этого образа должны были сгладить излишний налёт атлетизма.

Пластическая энергия среброкрылого Вестника, отражаясь в исходящем от него пульсирующем сиянии, позволяла прозреть в нём не только божественное, но и возвышенно-человеческое начало. Ближе всех к пониманию авторского замысла Сурикова подошел М. Нестеров. Он сказал после выставки, что суриковское «Благовещение» (илл. 181) «не было обычным. Особенно сильно были задуманы фигуры и лицо Богоматери, такое доверчивое, естественное, живое; именно так Матерь Божия могла смотреть на дивное видение, посетившее её».

Последний раз Суриков изображает себя за год до кончины – в «Автопортрете» 1915 года (илл. 182). Это итоговый авторский образ, и программа его выражается не словами, а взглядом, позой и жестами. Непременный белый воротничок оттеняет лицо, в котором ощущается некоторое утомление и следы перенесённых болезней. Значительная роль отводится рукам: правая, протая за борт пиджака, утверждающе спокойна, а левой словно тесно в рамках холста, она упруго согнута, как бы преодолевая сопротивление. Монументальность достигается не только композиционным построением, но и той особой внутренней значительностью, когда и без кистей, палитры, бархатных курток или мягких атласных бантов ясно, что изображена творческая личность. Есть ещё силы и желание продолжать задуманное. Подводится итог жизненного пути, но не ставится точка.

Лето 1915 года Василий Иванович провел в Крыму. Он много загорал, ходил в горы. Больное сердце не выдержало нагрузки – 6 марта 1916 года Сурикова не стало. Последние слова великого художника были: «Я исчезаю...»

181.

**Благовещение**

В.И. Суриков

Холст, масло. 160×206. 1914 г.

Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Сурковъ  
1915





**Памятник В.И. Сурикову**  
Скульптор Ю.В. Злотя  
Красноярск

182.  
**Автопортрет**  
В.И. Суриков  
Холст, масло. 91×73. 1915 г.  
Государственный Русский музей



евральская страница революции 1917 года описана во всех подробностях в зарубежной мемуарной литературе, где каждый из авторов весь свой писательский талант направляет на то, чтобы снять с себя возможные обвинения за разрушение исторической России и переложить эту вину на кого-либо другого. Как правило, в них преобладал западнический взгляд: исходили из того, что Российская империя – это высшая, самая совершенная форма православно-монархической русской государственности, и её разрушение рассматривалось как финальная трагедия; об идеалах Святой Руси и о том, насколько они были сохранены в петербургский период, вспоминали мало.

Всё, что происходило в 1917-м, представляло собою почти точное повторение 1905 года, с той лишь разницей, что свобода внутренних манёвров у императора была ограничена ведением войны с сильным и могущественным врагом. Были ли в самом Петрограде использованы все возможности для подавления февральского бунта в столице? Вероятно, нет. Ещё тогда, согласно воспоминаниям генерала Дубенского, многие удивились, почему генерал Хабалов, главнокомандующий войсками Петроградского военного округа, которому 24 февраля 1917 года была передана вся полнота власти в столице, не воспользовался такими твёрдыми частями, как петроградские юнкерские училища, в которых в это время сосредоточивалось несколько тысяч юнкеров.

В дни своего пребывания в Могилёве, и особенно 27 февраля, Государь имел возможность почувствовать, что в кругу его высшего военного штаба существует тот же гражданский, секулярный взгляд на его Самодержавие, как и в среде столичной. И здесь от него ждали или уступок конституционного характера, или решительного применения военной силы, имея в виду верные гвардейские части, находившиеся на фронте. Так мыслило в то время большинство военных из высшего командного состава армии, быть может за очень малым исключением тех единичных старших начальников, которые ушли в отставку тотчас по отречении Государя от престола и переходе власти к Временному правительству. Государю предлагали ехать в особую гвардейскую армию, словно армейские командиры забыли слова присяги и не знали, как поступить, если бы группа заговорщиков подвергла аресту императора в его собственном салон-вагоне.

Бунты в войсках в 1905–1906 годах показали, как легко части, утомлённые войной или не удовлетворённые её ходом, поддаются агитации и из грозных и сильных, дисциплинированных полков превращаются в вооружённую бесчинствующую толпу. Правда, те же примеры показали, что столь же быстро с этих бунтарей сходит революционный угар и они снова возвращаются к своему первоначальному надёжному боевому состоянию. Однако, в отличие от 1905 года, когда театр военных действий находился на Дальнем Востоке, за многие тысячи километров от центра России, теперь войска были в тесном соприкосновении с искусным и наблюдательным врагом, который не упустил бы случая воспользоваться внутренним ослаблением армии и постарался бы сильным, решительным ударом рассеять русский фронт и вывести Россию из рядов своих противников. Такой возможный исход начавшихся в войсках беспорядков угрожал целостности России. Не понимать этого Государь не мог, и перед этой опасностью все остальные угрозы политического брожения, происходившего внутри страны, вплоть до угроз династических, отходили в глазах императора на второй план. Вероятно, поэтому Государь поначалу отказался от чрезвычайных мер для подавления петроградского революционного движения силами гвардии, так как это должно было неизбежно привести к внутренней вооружённой борьбе, к возможности возникновения гражданской войны и, как следствие этого, к ослаблению боеспособности фронта. Подобная мысль была противна его пониманию своего служения народу, а потому доводы окружающих о необходимости сразу прибегнуть к вооружённой силе, вызвать надёжные части с фронта не находили у него отклика. Это обстоятельство и послужило впоследствии причиной обвинения его в нерешительности и фатализме. Но это был не фатализм; это была глубокая вера в свой народ, в Промысел Божий, в благость и мудрость Спасителя. Это было следование высокому долгу служения народу и Нравственному закону.

Государь пытался удержать всех у последней черты грехопадения, измены и предательства, поэтому не прервал своих отношений с председателем Госдумы Родзянко и продолжал идти путями своей веры до тех пор, пока Родзянко сам не отказался приехать к нему на встречу. Этот отказ, в связи с определившейся к тому времени позицией, занятой высшим командным составом армий, подсказал духовному взору Николая II, что как лично ему, так и всему русскому народу предназначен тяж-



кий путь испытаний. Вот о чём он, вероятно, думал, когда заканчивал свою короткую записку императрице словами: «...надо быть готовыми в будущем всему покориться».

В Петрограде за это время революционные элементы уже успели организовать. В название «Совет рабочих депутатов» было вставлено – «и солдатских». Отдельные воинские части с красными флагами являлись в Таврический дворец: их приветствовали ораторы новоявленного Совета и думского революционного комитета. 1 марта в четыре часа дня туда прибыл и великий князь Кирилл Владимирович, заявивший, что он, как и его Гвардейский экипаж, призванный охранять императора, предоставляет себя в распоряжение комитета Государственной думы. Этот шаг, понятый всеми как присоединение великого князя к революции, произвёл в те дни немалое впечатление.

Наступил роковой день 2 марта 1917 года. Психоз, охвативший Россию и её доблестную армию, был практически поголовным. Все главнокомандующие фронтами, как известно, изменили воинской присяге и предали своего императора и Верховного главнокомандующего, хотя и попытались прикрыть свою измену патетическими фразами о спасении Отечества. Но, вероятно, наибольшее впечатление произвели на Николая II слова из телеграммы генерал-адъютанта Эверта: «...на армию в настоящем её составе при подавлении внутренних беспорядков рассчитывать нельзя». Будущее показало, что это была, увы, горькая правда. Телеграммы от главнокомандующих фронтами свидетельствовали о том, что клятва царю уже расторгнута. Ближайшее окружение Государя, его опора и защита, та ограда, которая охраняла его, оказалась сплошь из клятвопреступников. В этой ситуации отречение Николая II или его несогласие с требованием бунтовщиков отречься уже ни на что не могло повлиять, ибо его подданные уже сами отреклись от своего императора. Единственный, кто ответил по крайней мере молчанием, был командующий Черноморским флотом адмирал Колчак.

В новейшей литературе эту массовую измену часто называют «генеральским бунтом», так как в Ставке и в штабах главнокомандующих фронтами примеру своих начальников почти сразу последовали многие штабные генералы, занимавшие менее важные должности. Старшие военачальники, в том числе пять генеральских адъютантов, изменив долгу и присяге, оказались в одном лагере с петроградскими бунтарями. Расчёт тех, кто руководил этим заговором, был точен и коварен. Они прекрасно понимали, что Государь перед лицом грозного врага никогда не пойдёт на военное столкновение внутри русской армии и будет искать другие, невоенные формы восстановления единства страны. Перед ним, как Отцом нации, стояла задача сохранения единства народа, чтобы не допустить политического разделения и неизбежной за этим гражданской войны. Гражданскую войну, как известно, вызвало не отречение Государя от престола, её развязали те же генералы Алексеев, Корнилов, Рузский и другие военные, когда им стало очевидно, что их обманули их же политические кураторы, использовав как таран, как грубую разрушительную силу. Они и здесь ещё раз предали своего Государя, потому что уже тогда, отрекаясь от престола, он призывал к покорности Временному правительству всех, кто остался ему верен.

Отречение Николая II от престола не слабость и безволие, а поступок величайшей духовной силы. Это наивысшее проявление следования Нравственному закону и служения своему народу. Это сознательное, жертвенное предание себя в руки врагов, дабы не силой политической власти, а силой христианской жертвы победить их. Жертвенный подвиг Государя – величайшая на земле сила: христианское смирение, отречение от собственной воли и предание себя воле Божьей. Именно за этот подвиг он и вся его семья и причислена к лику святых страстотерпцев. Число убитых, замученных и утопленных в Гражданскую войну офицеров императорской армии не поддаётся никакой оценке. Гучков же, активист февральского переворота, вовремя перебрался в Париж и умер в доброй старости в 1936 году, обогретый и обласканный цивилизованной Европой. «Бездарный и глупый Родзянко, домогавшийся президентского кресла в Российской республике, примирился со скромной ролью псаломщика в Сербии, пользуясь своим зычным голосом не для громогласных речей с думской кафедры, а для чтения Апостола в Белградском соборе»<sup>1</sup>. Только горе-монархист Шульгин так и продолжал свои метания, сотрудничая то с Врангелем, то с ОГПУ. Уже после Великой Отечественной войны он был схвачен в городе Сремские Карловцы в Югославии и, отсидев десять лет во Владимирской тюрьме, писал очерки, мемуары и книги, но так до конца жизни не осознал своего предательства и не раскаялся.

<sup>1</sup> Кн. Жевахов. Воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 253.



# ЖИВОПИСЬ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ



Реалистическая живопись конца XIX и начала XX века – явление чрезвычайно яркое. Многообразие тем, творческих манер поразительно. В этом разнообразии и заключена специфика исторической живописи передвижников. Её лицо определяют ведущие мастера объединения, художники второго плана лишь повторяли то, что сказали более талантливые из их товарищей. Композиций с историческими сюжетами было много и на выставках противоположного передвижникам лагеря, находившегося под покровительством Академии художеств. Здесь по традиции, идущей издавна, поощряли именно исторический жанр. Для этого использовались и награды, и присуждение званий, и официальные заказы, особенно в связи с теми или иными юбилейными датами.

Русская интеллигенция мучительно искала выход, вконец запутавшись в социальных учениях, убедившись в несостоятельности народников революционных и политиков либеральных, наслушавшись идей Л. Толстого. Русскому обществу как никогда была нужна идейная опора.

В глобальном плане «тот поворот от тематики (христианской) к

#### Автопортрет

А.П. Рябушкин  
Холст, масло. 30×22,5  
Последняя четверть XIX в.

183.  
**Сидение царя Михаила Фёдоровича с боярами в его государевой комнате**  
А.П. Рябушкин  
Холст, масло. 146×233. 1893 г.  
Государственная Третьяковская галерея



184.  
**Московская улица XVII века  
 в праздничный день**  
 А.П. Рябушкин  
 Холст, масло. 204×390. 1895 г.  
 Государственный Русский музей

теме (христианских ценностей и русской христианской сакральной» истории), который лишь намечал Александр Иванов, продолжил Суриков, явив таким образом художественные откровения недостижимой высоты<sup>1</sup>. Вероятно, по этой причине не востребованные до сих пор в их исторически-пророческом содержании.

«Во второй половине XIX века, на гребне интереса к национальным истокам», благодаря пробуждению, вызванному ошеломляющими полотнами Сурикова, «выдвинутся те мастера, которые проявят чуткость к сущностным основам народной русской жизни – исторической и современной. Возвращая объекту искусства ту исключительность, которой он лишается вследствие шаблонности технических приёмов, возвращая красоте её главную способность: удивлять, потрясать и воодушевлять, художник обретает пути возвращения художественной форме её сакральной природы»<sup>2</sup>: её духовного содержания и смыслового наполнения.

К Сурикову примыкают три видных русских художника. Наиболее даровитый и интересный из них – рано ушедший из жизни А.П. Рябушкин, который нашёл особую тихую и удалённую от социальных конфликтов сферу. «...Не грандиозные трагедии интересовали его, а повседневный быт былого времени. Какой-либо поэзии впечатления он не добивался, но в его произведениях живёт тем не менее особая поэтическая прелесть. Это прелесть всего того, что вдруг и неожиданно приносит нам самый аромат давно минувших дней»<sup>3</sup>.

Рябушкин попытался передать душевное состояние людей, недоверчивое недоброжелательство одних, тревожное раздумье других. Но в целом психологический конфликт дан сдержанно; не он определяет содержание картины, там преобладает бытовая трактовка истории. У Рябушкина тот «бунтарский век», который терзали социальные бури, предстаёт мирным и патриархальным, хотя по-своему также исторически достоверным: «Сидение царя Михаила Фёдоровича с боярами в его государевой комнате» (илл. 183); «Московская улица XVII века в праздничный день» (илл. 184); «Семья купца в XVII веке» (илл. 185); «Русские женщины XVII столетия в церкви» (илл. 186); «Едут!» (илл. 187); «Свадебный поезд в Москве» (илл. 188) и др. Здесь прошлое показано с бытовой стороны, а сюжет сведён к описанию привычных будней людей XVII века. Соответственно, и герои произведений превращены в картины в рядовых обитателей Московии. По своему общественному положению это люди разных сословий, как бы случайно оказавшиеся в поле зрения художника.

<sup>1</sup> См.: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. СПб., 2011. С. 277.

<sup>2</sup> Там же. С. 279.

<sup>3</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М.: Арт-Родник, 1997.

Социальный контраст, столь любимый предшественниками Рябушкина, у него приглушён. На первый план вынесены сцены мирной жизни. Нищий помещён в глубине картины, а его лицо профессионального попрошайки не вызывает особых симпатий. Древняя архитектура здесь, как и в «Свадебном поезде», а также старинные костюмы придают всей сцене неповторимый налёт старины. В ещё большей степени он чувствуется в типаже лиц, но особенно – в манере вести себя, носить одежду, присущую людям именно того века, когда сам темп жизни был особым, неторопливым, когда покроем одежды исключал суетные и быстрые движения.

В размеренной, освящённой традициями жизни было своё очарование, непонятное мятущемуся человеку предреволюционной поры. Даже и неудобства той исчезнувшей жизни (вроде непролазной грязи на немощёных улицах Москвы) воспринимались легко, были чем-то сродни развлечению в небогатой зрелищами жизни москвитян («Московская улица XVII века»).

Герои исторических композиций Рябушкина обладают завидной цельностью, невозмутимостью нравственно здоровых людей и почти детской непосредственностью. Стоит лишь обратить внимание на то, как ведут они себя на улице. И лишь однажды, показав на полотне «Свадебный поезд в Москве» одинокую женщину, в задумчивости спешащую прочь, художник приблизился к какой-то драматической ситуации. Но и здесь психологический конфликт намечен столь слабо, что главным становится изображение свадебного поезда: множества спешащих людей, ликующей праздничности одежд, пленительной красоты зимнего городского пейзажа.

Как правило, женщины, изображённые Рябушкиным, красивы, но красивы не по-современному. Их насурмлённые и набелённые лица кукольно невозмутимы. Они почти все похожи друг на друга, преисполнены здоровьем, покоем, довольством. Нет в них и намёка на духовное самоедство, неуравновешенность. В характерах людей XVII века, как и в самом темпе их давно ушедшей жизни, отражён своеобразный этический идеал: нравственная цельность и душевное здоровье. Художник увидел его в прошлом и, вольно или невольно, противопоставил настоящему.



185.  
**Семья купца в XVII веке**  
А.П. Рябушкин  
Холст, масло. 143×213. 1896 г.  
Государственный Русский музей

186.  
**Русские женщины XVII столетия в церкви**  
А.П. Рябушкин  
Холст, масло. 53,5×68,8. 1899 г.  
Государственная Третьяковская галерея



Так, например, у Рябушкина «Семья купца в XVII веке» – это не позирующие натурщики, а люди из далёкого, ушедшего мира, с присущим им восприятием жизни и отношением друг к другу, с приличествующей манерой держать себя. В известном смысле герои Рябушкина – это действительно типичные люди своей эпохи, хотя сама эпоха показана лишь с одной бытовой, будничной и безрадостной стороны, хотя и аромат старины чувствуется в колорите его произведений. Рябушкин любил присущую XVII веку декоративность цвета, чистую и ясную локальную живопись, сочетание красных, зелёных, жёлтых и синих тонов.

В изобилии, с завидной щедростью праздничная красочность была во всём, чем пользовался, что надевал на себя, что видел вокруг, дома и на улице, в гостях и в церкви, русский человек XVII столетия. Иногда же (как, например, в работе «Русские женщины XVII столетия в церкви») декоративное узорочье древних одежд и росписей преобладает надо всем, и тогда в пёстром многоцветье (алого, пунцового, розового, малинового и множества оттенков красного, равно как и других цветов) всё кажется немного сказочным. Но для людей XVII века это не сказка, а привычный быт. Женщины чувствуют себя покойно, держатся торжественно, движутся неторопливо – всё им привычно. Так сливается воедино красота внешнего бытового уклада и гармония внутренней жизни.

Вера художника в духовную цельность, присущую людям допетровской Руси, была тем сильнее, что он слышал её отголоски в жизни современной деревни. Там, в контрасте к социальному расслоению, начинавшемуся в пореформенном крестьянстве, мы встречаем патриархальную простоту, цельные характеры, ещё сохранился древний, освящённый национальными традициями, обрядовый уклад жизни.

Аполлинарий Васнецов, начавший с сибирских пейзажей, «перешёл затем всецело к реконструкциям старой Москвы. Это его творчество имело большой успех среди москвичей, но, в сущности, Васнецов принялся за разработку лишь того, что уже дано было Суриковым в пейзажных фонах



187.  
«Едут!». Народ московский во время въезда  
иностранного посольства в Москву в конце XVII в.  
А.П. Рябушкин  
Холст, масло. 204×102. 1901 г.  
Государственный Русский музей



его картин»<sup>4</sup>. Не его одного занимала эта тематика, здесь же мы видим работы ряда самобытных художников: Поленова, Коровина, Малютина. Но прежде всего надо назвать имя его более знаменитого брата – Виктора Васнецова (1848–1926), «ибо без сомнения, что ему рядом с Суриковым принадлежит честь протеста против ограниченного реализма “передвижников” и первых шагов на пути раскрепощения национального художественного духа»<sup>5</sup>. У Васнецова много ярких работ, но наиболее замечательными, по мнению А.Н. Бенуа, являются «Каменный век» (илл. 189), «Иван Грозный», «Богатыри» и «Алёнушка» (илл. 190).

«В особенности “Алёнушка” рисует нам совершенно особого Васнецова. В этой картине есть музыка: тихий плач, какая-то нежная и печальная песня. В пейзаже передана таинственность уединения, вся прелесть лесной чащи, болотной воды, серого задумчивого дня. По этой картине видишь, что в Васнецове жила душа истинного художника»<sup>6</sup>.

Виктор Васнецов был понятнее и доступнее современному ему зрителю, нежели Суриков, и в то же время, обладая он столь же «железным характером и даром полного уединения», которые отличают Сурикова, это, быть может, позволило бы Васнецову ещё более ярко проявить свое самобытное дарование. Откровениями Васнецова восторгались его современники, увидев в нем вождя «истинно русского» национального художника, хотя искусство Васнецова может показаться лишённым социальной остроты и внутреннего огня, свойственного Сурикову.

Но В. Васнецов – истинный «поклонник родной старины и всего того, что принято называть чисто русской культурой. Он взялся с талантом и с трогательным, почти священным вниманием за свою задачу»<sup>7</sup>, ушёл от поверхностного взгляда и щегольства и обнаружил яркие самобытные начала древнерусской красоты и присущие ей, при внешней простоте, благородную красочность и одухотворённый покой. Прошлое, полу- или целиком легендарное, в основе своей реальное, но разукрашенное в поэтических вымыслах народного эпоса, увлекло его. Будучи человеком своего времени, он, как и все передвижники, считал, что искусство должно быть связано с народом, однако здесь он нашёл свой путь – через образы, сохранившиеся в памяти народной, через образы былинные и сказочные вёл этот путь в далёкое прошлое Руси, а выводил к самой живой современности.

«Каменный век» В. Васнецова (1882–1885), «его декоративные композиции, отчасти его сказочные картины свидетельствуют о самобытности, а главное, о живости и впечатлительности мастера. Заслуга Васнецова», по мнению А. Бенуа, как первого живописца, обратившегося к былинной древнерусской истории в то время, «когда все его товарищи ещё молились на Прудона и Чернышевского, очень велика».

188.

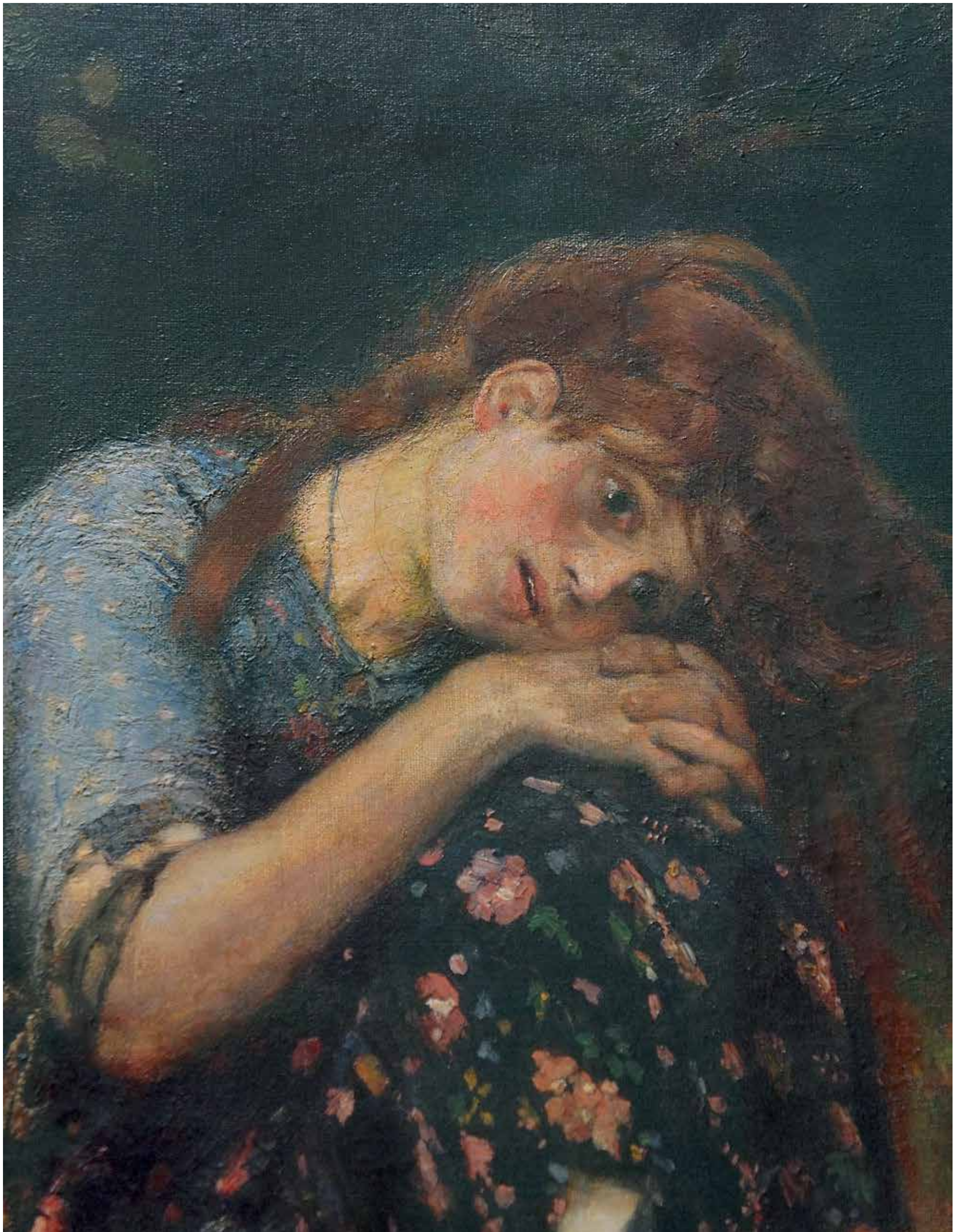
**Свадебный поезд в Москве**

А.П. Рябушкин

Холст, масло. 90×206,5. 1901 г.

Государственная Третьяковская галерея

<sup>4</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи.<sup>5</sup> Там же.<sup>6</sup> Там же.<sup>7</sup> Бенуа А.Н. История русской живописи. С. 106.







189.  
**Каменный век.** Деталь фриз  
В.М. Васнецов  
1882–1885 гг.  
Государственный исторический музей

190.  
**Алёнушка**  
В.М. Васнецов  
Холст, масло. 173×121. 1881 г.  
Государственная Третьяковская галерея



**Портрет В.М. Васнецова**  
В.А. Серов  
1900 г.

Художественно-религиозное творчество Васнецова очень кстати появилось в царствование Александра III, когда особенно остро почувствовалась опасность утраты своих национально-религиозных корней. В период официального славянофильства, в дни известного всем «возрождения» русского Православия, византийской иконописи его искусство очень вовремя приобрело художественную ценность, которая ещё недавно не признавалась почти всем русским образованным обществом, поэтому поворот Васнецова к этой тематике вызвал тогда много последователей и донныне сохраняет в истории искусства важное место. Герои картин Васнецова («После побоища Игоря Святославича с половцами», илл. 191; «Витязь на распутье», илл. 192, и др.) принадлежат не только истории, но и литературе – столь поэтичны они в своём содержании. Васнецов всегда изображает их в соответствии с текстами былин и песен: мужественными, удалыми, за землю свою готовыми голову сложить.

Сюжет одной из лучших картин Васнецова – «После побоища Игоря Святославича с половцами», как ясно из названия, связан со «Словом о полку Игореве», которое было найдено в ярославской монастырской библиотеке и приобретено в 1795 году любителем и собирателем древностей графом А.И. Мусиным-Пушкиным; содержание раскрывает эпическое величие и красоту подвига, совершённого древними воинами. Кровавая (в соответствии с исторической истиной) сеча показана Васнецовым без малейших натуральных подробностей боя, все они опущены. Кажется, что мёртвые богатыри спят в спокойном и скорбном сне. Их неподвижность, их суровые лица, само молчание поля боя – всё наполнено эпическим покоем.

Критиков того времени, и в частности Стасова, привыкших к реальному изображению военных сцен в батальной живописи, поразили в картинах Васнецова некоторая условность и очевидная «идеальность» образов. Однако постепенно все эти особенности стали восприниматься как достоинства художника. В самом деле, Васнецов нашёл ту меру условности, при которой изображение прошлого обретает видимость некой удалённости во времени. Это особенно заметно в колорите картины: ясные и чистые тона преобладают в одеждах витязей.

**Алёнушка.** Фрагмент  
В.М. Васнецов



191.  
**После побоища  
 Игоря Святославича с половцами**  
 В.М. Васнецов  
 Холст, масло. 205×390. 1880 г.  
 Государственная Третьяковская галерея

Декоративность локальных цветов близка воскрешённой Васнецовым традиции старого русского искусства. Наряду с Суриковым Васнецов стал первооткрывателем в русской живописи чудного, до того забытого мира русского искусства, его неповторимого национального колорита, самобытного народного творчества.

Вершиной «богатырской сюиты» Васнецова являются его «Богатыри». «Картина моя “Богатыри”, – пояснял художник, – Добрыня, Илья и Алёша Попович на богатырском выезде примечают в поле – нет ли где врага, не обижают ли где кого»<sup>8</sup>. По мысли Васнецова, богатыри показаны не только как могучие защитники земли Русской, но и как великодушные заступники за слабых и обиженных. Каждый из богатырей как бы персонифицирует в себе те высокие моральные качества, которыми, по народным представлениям, обладают герои. Илья Муромец – воплощение силы, добродушия, неторопливости; Алёша Попович – умница, сметливый человек «себе на уме»; Добрыня Никитич – нетерпеливый, горячий, весь охваченный ожиданием подвига.

Особенность данной, да и, в сущности, всех вышеназванных работ Васнецова, – в гармоничном сочетании сказочности и реальности. Неслучайно он писал своих героев с конкретных людей (для Ильи Муромца, например, позировал крестьянин Иван Петров). Вместе с тем Васнецов обычно идеализировал образ, подчеркивал самые главные качества изображаемых. Так, его богатыри – это живые люди, но гораздо более сильные, мужественные и добрые, чем обычные их современники.

Интересна композиция картины: она устойчива, уравновешенна, фронтальна. Она, несомненно, способствует впечатлению, что богатыри стоят на земле крепко, непоколебимо, что нет силы, могущей заставить их отступить.

Фигуры их помещены на первом плане и занимают почти всё пространство холста. Они кажутся огромными, вырастающими на фоне неба. Рядом с ними, как бы подчеркивая их богатырский рост, – маленькие сосенки и ёлочки. Большое значение для художественной выразительности полотна имеет пейзаж – бескрайние холмистые дали, по которым плывут тени облаков. Так в этой картине Васнецов показал себя и мастером исторического пейзажа.

У Васнецова, кроме былинно-сказочных, встречаются и чисто исторические сюжеты. Таков «Царь Иван Васильевич Грозный» (илл. 193) – своеобразный исторический портрет царя Ивана IV. Однако, соблюдая портретное сходство, Васнецов «реконструирует» личность портретируемого в соответствии с той

<sup>8</sup> Цит. по: Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. В. М. Васнецов. М., 1962. С. 342.



народной оценкой его, которая дошла до нас в исторических песнях. По сути дела, Васнецов и здесь не изменяет своему принципу показывать прошлое таким, каким мы видим его в фольклоре. В песнях же об Иване IV он всегда «наш прегрозный царь», суровый, но справедливый, бесконечно высоко вознесённый над подданными.

Изображением былинных и летописных героев занимались и до Васнецова. Однако ни Угрюмову, ни позднее Верещагину и никому другому не удалось прорваться сквозь условную идеализацию к подлинным образам национального эпоса. Васнецов сумел это сделать.

Новый подвид исторической картины, созданный Васнецовым, подразумевал следование историческим фактам исключительно в их литературном – фольклорном – переосмыслении, вследствие чего приоритетным становился не сам факт и его достоверное отображение, а максимальная поэтизация и героизация фактов, явлений и персонажей. Здесь нет обыденности, прозаизма, нет никакого критического отражения прошлого. Никаких социальных драм. Очевидный налёт идеальности – черта, характеризующая положительных героев древнего эпоса, – органически присущ большинству персонажей Васнецова. Да и сама живопись, с ярко выраженной тенденцией к нарядной локальности цвета, к декоративной праздничности, также лишена «будничной натуральности», также по-своему «идеализирует», «приукрашивает» мир.

На первый взгляд, все полотна Васнецова кажутся как бы выпадающими из общей массы передвижнических исторических картин. Однако если вдуматься, то творчество Васнецова – типичное явление определённого этапа живописи передвижников. В самом деле, его богатыри воплощают не только идеальное начало, каким издавна наградила их народная фантазия и народная мечта о прекрасном, – качества, заимствованные художником из литературного первоисточника; герои Васнецова одновременно озарены тем преклонением перед силой народной, перед положительным началом, от народа идущим, которое исповедовали русская интеллигенция и выразители её взглядов – передвижники 1870-х годов. Да и сама связь творчества Васнецова с традициями древнего народного искусства кажется не столь уж неожиданной, если вспомнить, какой огромный интерес к фольклору, к народному прикладному искусству, к росписям, тканям был в русском обществе, особенно начиная с середины XIX века. Вклад Васнецова в мир искусства особенный, настолько притягательными он сделал исторические формы и мотивы, настолько поэтизировал он русскую сказку.

192.

**Витязь на распутье**

В.М. Васнецов

Холст, масло. 167×308. 1882 г.

Государственный Русский музей





193.  
**Царь Иван Васильевич Грозный**  
 В.М. Васнецов  
 Холст, масло. 247×132. 1897 г.  
 Государственная Третьяковская галерея

**Царь Иван Васильевич Грозный. Фрагмент**  
 В.М. Васнецов

<sup>9</sup> Каталог первой выставки художников исторической живописи в Москве (с историческими справками А.В. Яворского). М., 1985.

<sup>10</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи.

<sup>11</sup> Там же.

В 1894 году художники образовали Общество художников исторической живописи. В состав его входили В.В. Беляев, К.Н. Горский, А.А. Карелин, А.Н. Новоокольцев, Н.С. Матвеев, А.П. Рябушкин, Г.И. Семирадский, и программа его была довольно разнообразная. Предполагалось показывать картины, этюды, акварели, рисунки и скульптуру, «исполненные на темы: всеобщей истории, исторического жанра, священной и церковной истории и мифологические, а также виды исторических мест и памятников»<sup>9</sup>. Выставки призваны были привлечь широкий круг зрителей, а для того, чтобы решить вопрос неосведомлённости, сюжеты картин подробно описывались в сопроводительных материалах.

Однако надо признать, что в целом Общество тогда «не оказало, да и не могло оказать заметного влияния на развитие исторической живописи. А.П. Рябушкин, работы которого стали украшением первой выставки 1895 года, – явление исключительное.

В стороне от них и тем более от В. Васнецова остался лишь один художник, которому для выражения своих душевных сказок не приходилось прибегать к узким формам древнерусского искусства, но который является истинно гениальным поэтом, черпающим свое вдохновение отовсюду и сообщаящим всему особое и яркое освещение, – это Врубель, который хотя и не создал никакой школы, так как искусство его было слишком своеобразно и сложно, но один Врубель как подлинный и прекрасный идеалист последнего периода русского искусства стоит целой школы»<sup>10</sup>.

Михаил Врубель (1856–1910) мог бы считаться мистиком, пытавшимся открыть новое прочтение Евангелия, который подошёл к этому «с той же жгучей страстностью и с тем же тончайшим проникновением в тайны красоты, которыми отличается творчество Иванова»<sup>11</sup>. Однако если ранний Врубель подвержен влиянию Иванова (в частности, его произведения на религиозную тематику), то «позже он совершенно обособился». Врубель в то же время увлекался выдающимися мастерами своего времени, виртуозностью знаменитой испанской школы; затем, в период создания своих икон для Кирилловского монастыря, погрузился в



изучение византийских мозаик, а «с самого же начала 1890-х годов Врубель избирает особый путь и уходит по нему в какое-то своеобразное царство, где всё – формы, краски, приёмы, образы – создано самим художником». Искусство Врубеля можно, по образному выражению А.Н. Бенуа, сравнить «с волшебным садом, в котором все цветы, живые и благоухающие, выдуманы, созданы и взрощены магом-садовником»<sup>12</sup>.

Бенуа подчёркивает удивительную универсальность Врубеля. «Рядом с самыми фантастическими сюжетами, – пишет он, – мы найдем в его творчестве простые этюды натуры, рядом с портретами – декоративные узоры, рядом с религиозными откровениями – мифологические “сновидения”. В то же время Врубель и скульптор, и архитектор, театральный декоратор и своеобразный композитор в прикладном искусстве. Слабых мест в художественной натуре Врубеля нет. Он всюду тот же великолепный виртуоз техники, тот же огненный темперамент, тот же фантаст и всегда истинный художник, не знающий никаких уступок робкому мещанству»<sup>13</sup>.

Может быть, поэтому Врубель не был по достоинству оценён не только современной ему публикой, но и в среде художников. Несмотря на это, Врубель не менялся в угоду моде и не подчинял ей своё творчество. Он был всегда изыскан и утончён; возможно, поэтому был слишком отдельно, вне общего круга. «В то же время, и это уже черта конца XIX века, его колоссальное мастерство полно непоследовательности, каких-то провалов, странностей. Многие видят в этих недочётах первые признаки его душевной болезни, но, возможно, напротив, его недуг в значительной степени вызван сознанием этих недочётов, исправить которые Врубель не был в силах и которые коренились во всём состоянии современного ему искусства. Борьба гениальной художественной души с немощью своего выражения» – вот трагедия жизни Врубеля. «В этой борьбе коренится тем больший ужас, что эта немощь как бы издевалась над Врубелем, что она не являлась органической чертой его творчества, а каким-то демоническим началом, которое вторгалось неожиданно в работу» – так описывает А.Н. Бенуа драматический внутренний конфликт художника<sup>14</sup>.

Однако «недуг Врубеля окончательно дискредитировал его в глазах “благоразумной” публики. Безжалостная жизнь, почти сплошная неудача, недомыслие общества – в значительной степени подорвали творческую способность Врубеля и сообщили ей какую-то странную “гримасу”, но сквозь гримасу светится подлинное художественное пламя, а в самой даже “гримасе” этой сказались столько технических знаний, такое колоссальное мастерство»<sup>15</sup>.



Автопортрет  
М.А. Врубель. 1904–1905 гг.

В 1890-е годы и в начале XX века достижения в исторической живописи связаны не с деятельностью того или иного союза, а с творчеством наиболее значительных художников, входивших в разные объединения. Так, Суриков, например, – член Товарищества передвижных художественных выставок, а потом выставлялся в Союзе русских художников. Серов до 1900 года передвижник, потом член «Мира искусства». Рябушкин в начале 1890-х годов экспонировал свои работы у передвижников, затем в Обществе художников исторической живописи, на выставках «Мира искусства» и «36 художников».

<sup>12</sup> Бенуа А.Н. Русская школа живописи.

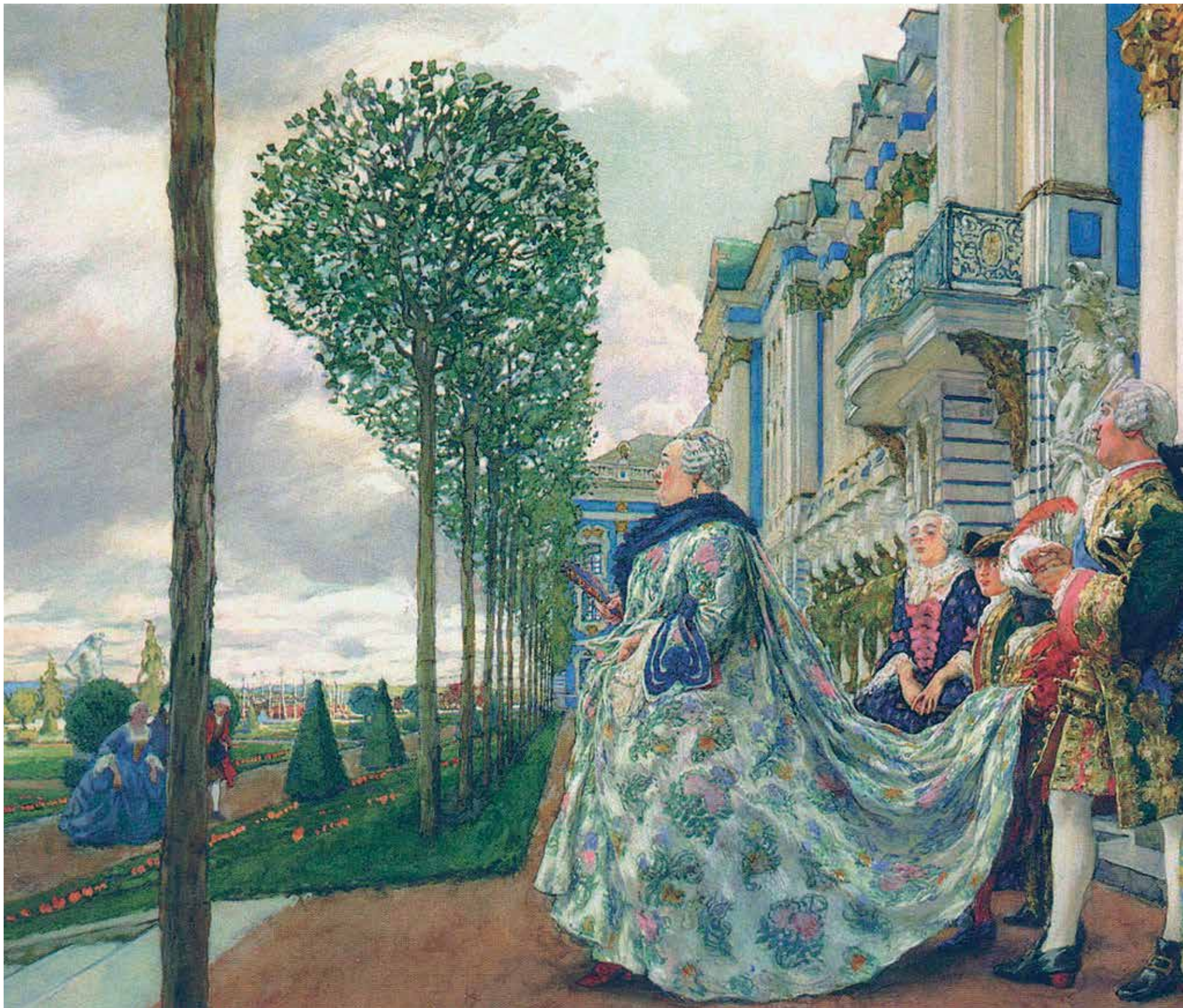
<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 104.

<sup>15</sup> Там же. С. 65.

#### Богатырь

М.А. Врубель  
Холст, масло. 321,5×222. 1899 г.  
Государственный Русский музей





# «МИР ИСКУССТВА»



На рубеже веков всех захватила идея, что русское искусство должно оставаться самоценным. Лишь самоценное, но обязательно объединённое для общей цели искусство, организованное школой и техникой, идеями и новыми технологиями, может обрести значение, сравнимое с великими школами прошлого.

Эта ориентация характерна главным образом для мирискусников\*. Почти все из них интересовались историей; кто-то писал архитектурные пейзажи, кто-то – историко-бытовые композиции с отсылкой к XVIII – началу XIX века, кто-то фантазировал на исторические темы. Эти люди обладали тонким вкусом, были великолепно образованными, прекрасно знали историю и ценили искусство прошлых веков. Они избегали остросоциальных тем, драматических коллизий и психологизма – им по душе были весёлые будни и красочные праздники.

«Живопись для Бенуа, – писал один из критиков начала XX века, – отчасти лишь повод, а не цель, повод воплотить влечение свое – не к прошлому и невозвратимому оттого, что оно прошло и не воскреснет, – а к тому великолепию прошлого, которое должно воскреснуть, которого так недостаёт настоящему, нашим русским, да и всеевропейским мещанским будням»<sup>1</sup>.

Ретроспективизм содержания у А.Н. Бенуа имел сугубо личный характер, нёс в себе лёгкую примесь грустной иронии. Особенно когда дело

\* «Мир искусства» – название выставок, существовавших при одноименном журнале с 1899 по 1903 год. Учредители и ведущие – творчески близкие художники: А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст. На выставках «Мира искусства» экспонировали свои работы В.А. Серов, А.Я. Головин, И.Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, М.В. Добужинский. Позднее, с 1910 по 1924 год, под тем же названием действовало художественное объединение, включавшее, помимо участников первого «Мира искусства», Б.М. Кустодиева, Б.И. Анисфельда, Н.Н. Сапунова, С.В. Судейкина, Г.И. Нарбута, Д.И. Митрохина, З.Е. Серебрякову и др.

194.  
**Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе**  
Е.Е. Лансере  
Бумага, гуашь. 43,5×62. 1905 г.  
Государственная Третьяковская галерея

<sup>1</sup> Маковский С. Силуэты русских художников. Прага, 1922. С. 91.

касало его героев. Сцены их жизни напоминают какой-то странный спектакль, поставленный в духе угасающего классицизма. Композиция почти любой из картин подчеркнута театральна, строго фронтальна. Всегда чётко обозначены кулисы – купы деревьев, задник и сценическая площадка. Всё, как и положено быть на сцене. В этой же очевидной театральности отразился и ретроспективизм Бенуа в выборе изобразительных средств. «Барельефность», «кулисность», чёткое деление в глубину на планы во многом напоминают художественные приёмы классицистов. Однако Бенуа никогда не позволял себе подражания искусству прошлого. Художник свободно обращался к нему и его изобразительной системе, но всегда оставался человеком своего времени, а не создателем живописного «макета».

В сущности, Бенуа в своих «ретроспективных мечтаниях» – исторический художник. Он только, как и многие его современники «послесуриковского» типа, заглянул в прошлое через узкую щель и увидел в нём одну, совсем не самую важную сторону. Перед ним открылся краткий в исторической перспективе период угасания просвещённого абсолютизма. Тускнели идеи; сходили со сцены их поклонники; искусство теряло высоту стиля классицизма. Но видимость старого ещё держалась, как призрак прошлого могущества, где правил ещё Людовик XIV. Только великое становилось мелким, величие – суетностью, сила – немощью; классицизм теснило гедонистическое искусство рококо. В странной смеси пристрастия к прошлому и трезвого взгляда на него таится специфика исторических композиций А.Н. Бенуа не только на версальские, но и на русские темы.

Любовь к русскому XVIII веку, главным образом к его искусству, обусловила многое в жизни Бенуа, его деятельность как художника, учёного, писателя, общественного деятеля. С детства пленённый красотой архитектуры петербургских пригородов, он, став взрослым, много сил положил на то, чтобы сохранить эту красоту, показать и объяснить тем, кто не замечал её. Он много писал, выступал как учёный, пропагандист и публицист. В начале века Бенуа написал несколько картин, отражавших жизнь Петербурга XVIII века: «Летний сад при Петре Великом» (1902), «Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга» (1903) и др.

При сравнении с версальскими сериями эти работы отличаются повествовательностью, занимательностью, множеством увлекательных историко-бытовых подробностей. В действующих лицах, как правило, есть трогательная неуклюжесть. Но никогда не чувствуется горечь художника, заметная в версальской серии. Здесь всё исторически конкретно, а сам Бенуа как-то добрее, снисходительнее к своим героям. По форме, по специфическим художественным приёмам эти работы относятся к



195.  
Парад при Павле I  
А.Н. Бенуа. 1907 г.  
Государственный Русский музей

станковой графике, так же как и следующая большая группа исторических композиций, сделанных по заказу издательства И.Н. Кнебеля.

К этой же серии относится картина Бенуа «Парад при Павле I» (илл. 195). Будучи иллюстрацией, «Парад» существует как самостоятельная станковая историческая композиция. Текст к ней, в сущности, не нужен, настолько образно и глубоко передана суть его восприятия «павловского времени». Здесь есть та мера исторического осмысления, которая позволяет зрителю, увлечшись отдельным историческим эпизодом, увидеть прошлое в его односложности и театральности одновременно. Надо признать, что Бенуа достиг здесь удивительной силы образной выразительности, такого обобщения, при котором отдельные детали, как и отдельные сцены, не могут добавить ничего существенно нового. Но они могут надолго приковать внимание зрителя. И художник использует эту возможность. Увлекаясь и увлекая зрителя, он раскрывает перед ним, как в исторической повести, всё новые и новые сюжетные линии.

Деятельный, энергичный, высокообразованный, Бенуа занимал в «Мире искусства» особое положение. Не будет преувеличением назвать его душой объединения. То же относится и к его историческим композициям. Условно их можно разделить на «документальные», которым свойственна историческая объективность, и «романтические». Других мирискусников также можно разбить на два «лагеря». Так, Е.Е. Лансере воспринял от Бенуа историзм, а Л.С. Баксту и К.А. Сомову ближе жанр «романтической баллады», их с Бенуа можно назвать «ретроспективными мечтателями».

Константин Андреевич Сомов (1869–1939) самими обстоятельствами своего рождения был обречён стать живописцем. Отец художника, А.И. Сомов, в течение многих лет был хранителем коллекций Эрмитажа. Со знанием дела он собирал картины и рисунки старых мастеров, которые наполняли дом. В этой семье все занималось искусством. Мать К.А. Сомова была хорошим музыкантом и развивала у детей интерес к пению, театру, живописи. В 1897 году, не окончив полного курса Академии художеств, Сомов отправился в Париж, где одновременно с ним учились и работали А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова и другие мирискусники. Особенно сблизился Сомов с Бенуа, который написал о нём первую статью, появившуюся в журнале «Мир искусства» за 1898 год.

Особое место занимают графические портреты Сомова. Выполненные карандашом с подцветкой акварелью, гуашью, цветными карандашами или белилами, они отличаются виртуозной техникой, лаконизмом композиции и тонкостью колористического решения. Таковы портреты поэтов В.И. Иванова (1906, ГТГ), А.А. Блока (1907, ГТГ), М.А. Кузмина (1909, ГТГ), художников Е.Е. Лансере (1907, ГТГ), М.В. Добужинского (1910, ГТГ) и др. Помимо портретной графики, Сомов работал и в области книжной иллюстрации. В начале XX века художники «Мира искусства», среди которых был и Сомов, возродили после долгого забвения этот вид искусства.

Любование и гротеск сопровождают настроение многих ретроспекций Сомова. Таковы картины «Эхо прошедшего времени» (1903, ГТГ), «Арлекин и смерть» (илл. 196), «Осмеянный поцелуй» (илл. 197), «Зима. Катоки» (илл. 198).



196.  
**Арлекин и смерть**  
К.А. Сомов  
Бумага, акварель, гуашь. 17×12. 1907 г.  
Государственная Третьяковская галерея

197.  
**Осмеянный поцелуй**  
К.А. Сомов  
Холст, масло. 49×58. 1908 г.  
Государственный Русский музей



Февральскую революцию 1917 года художник приветствовал, Октябрьскую – встретил прохладно, но лояльно. На свою антикварную коллекцию он получил охранную грамоту, в самые голодные месяцы получал продовольствие по карточкам, но перемены в стране тяготили его, ему было трудно работать. И когда его пригласили быть уполномоченным на Русской выставке в США, он воспользовался представившейся возможностью и в 1923 году покинул Россию навсегда.

Сомов и Бенуа, оба оказались в плену у прошедшего «галантного века». Но только Сомов не соотносил его ни с каким-либо королём, двором и даже страной. Придворно-усадебный дворянский быт сам по себе манил его. СобираТЕЛЬНЫЙ герой Сомова (особенно в работах XX века) живёт «в веке фижм, пудрёных париков, регулярных парков». Герои его картин всегда немного манерны, не столько чувствуют, сколько играют в чувства. По сути, Сомов никогда не писал подлинный XVIII век, а скорее создавал композиции по мотивам рококо. Всё это настолько субъективно, что Сомова, не в пример Бенуа, нельзя назвать историческим живописцем, хотя он и брался за сюжеты, близкие к историко-бытовому жанру.

Е.Е. Лансере – третий художник в списке мирискусников, часто обращавшийся к исторической теме, а в особенности к XVIII веку. Ему равно чужды и элегическая грусть Бенуа, и скептицизм Сомова. Лансере тоже субъективен в отношении к прошлому, но настроен более оптимистически. В отличие от старших коллег его интересует тематика героизма. Первая историческая композиция Лансере «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (илл. 194) связана с научным изданием, предпринятым А.Н. Бенуа, – «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны». Научная добротность книги, её художественный уровень не могли не повлиять на Лансере.

Если исторические работы Бенуа 1905–1906 годов были в большей или меньшей степени «фантазией на версальскую тему», то у Лансере нет ничего фантастического. Прекрасный дворец, партер перед ним, а главное, Елизавета со свитой вполне реальны. Плотные, упитанные, абсолютно «земные» придворные под стать самой царице, некрасивой и немолодой добродушной женщине. Нет здесь рафинированного изящества, присущего версальскому двору, всё проще, менее манерно, а потому более естественно. И суতোлка придворных, недопустимая в Версале, и некоторая пестрота их одежда вполне логичны при дворе Елизаветы.

Лансере, увлекаясь прошлым, избегает его идеализации и при этом ценит то хорошее, что в нём было. В данном случае – атмосферу жизнерадостия и бодрости, которая была при Елизавете. Весёлая, жизнерадостная царица не

только развлекалась, но и много строила, а также делала немало полезного, что особенно заметно при сравнении со временем Анны Иоанновны.

Преимущественно оптимистический взгляд на прошлое характеризует исторические работы Лансере – «Петербург начала XVIII века» (илл. 199) и «Корабли времён Петра I» (1909, ГТГ). Тематически они связаны с образом Петровской эпохи. Как для Бенуа, Серова, так и для Лансере – это время деятельное, энергичное, полное преобразований.

Люди у Лансере, в отличие от героев Бенуа и тем более Сомова, несколько не похожи на марионеток. Они никого не изображают, а действуют сообразно ритму своего деловитого и энергичного времени. Но, в сущности, не они, а именно их эпоха, самый аромат её – главное в картинах. Это характерно не только для Лансере. Многие мирискусники, обращаясь к историческому жанру, полностью игнорировали психологизм, не обращали внимания на индивидуальные черты изображаемых лич-

198.

Зима. Каток  
К.А. Сомов  
Холст, масло. 49×58. 1915 г.  
Государственный Русский музей





ностей. Человек для них часто деталь, и не всегда главная. Ни один из них не создал психологически глубокого образа Петра, хотя все им горячо восхищались. Отдельные попытки Бенуа показать царя-преобразователя крупным планом («Пётр на прогулке в Летнем саду», илл. 200) ограничились передачей лишь внешнего сходства.

Но при этом художники «Мира искусства» сумели показать неповторимое своеобразие прошлого. Это своеобразие проявляется внешне, но отражает характерные внутренние особенности. Архитектура, быт людей, их костюмы, манера держать себя и так далее – всё в высшей степени типично, исторически убедительно. Разумеется, сюжетные рамки нешироки. Чаще всего они ограничены эпизодами жизни верхов, фрагментами дворянского быта. Однако всё настолько характерно, национально, что картины приобретают черты подлинного историзма.

Среди исторических живописцев рубежа веков особо следует выделить В.А. Серова, крупнейшего реалиста конца XIX – начала XX века. В 1880-е годы Серов начал с портретной живописи. Из всех жанров он предпочитал портрет и меньше – пейзаж.

Художественная жизнь Серова (1865–1911) представляет собой одно ровное, спокойное развитие. Серов – ученик Репина, и именно в его творчестве сказалось всё то, что недоговорено в творчестве учителя. Серов – самый сильный устоя «чистого и свободного» реализма. Это человек необычайной искренности, противник позы, всякой предвзятости, тенденции. В этих чертах сказалась чисто художественная натура Серова, его природное «сибаритство», его эстетическое ко всему отношение, его глубокое чувство прекрасного, его художественный аристократизм, его поразительная способность оценивать художественную прелесть явлений. Но в то же время личность Серова обусловлена и той метаморфозой в духовном мире России, той зрелостью его, которая обнаружилась с середины 1880-х годов. Серову была тягостна узкая формула передвижничества. Серов глубоко чувствует жизнь своей родной страны, он истинно русский художник, познавший и передавший особую прелесть своей родины. Хорошо угадавший и психологическую сторону своих соотечественников, он далек от нарочитости и «литературного подхода» к живописи.

Портреты Серова, донельзя простые, непосредственные, но мастерски сделанные, являются подлинным памятником русской жизни конца XIX и начала XX века. Для России той сложной и сумрачной эпохи портретная галерея Серова имеет непреходящее значение художественной образной документалистики «предпотопного» состояния Российской империи.

199.

**Петербург начала XVIII века**

Е.Е. Лансере

Бумага, темпера. 58,5×111,5. 1906 г.

Государственный Русский музей

**Корабли времён Петра I**

Е.Е. Лансере

Бумага, темпера. 64×86. 1911 г.

Государственная Третьяковская галерея



200.  
**Петр на прогулке в Летнем саду**  
А.Н. Бенуа  
Бумага на холсте, гуашь,  
угольный карандаш. 68,3×101,2. 1910 г.  
Государственный Русский музей

201.  
**Пётр II и цесаревна Елизавета  
на псовой охоте**  
В.А. Серов  
Картон, темпера, гуашь. 43×40. 1900 г.  
Государственный Русский музей

202.  
**Портрет императора Николая II**  
В.А. Серов  
Холст, масло. 59,2×71,2. 1900 г.  
Государственная Третьяковская галерея



Приземистому, угрюмому, чрезмерно прямолинейному Серову удалось, несмотря на все свои несветские качества, переписать длинный ряд видных представителей современной ему России. Этот ряд начинается самим Государем Императором (илл. 202), великими князьями Михаилом Николаевичем (1900, ГТГ), Георгием Михайловичем (1901, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева) и Павлом Александровичем (1897, ГТГ) и кончается наиболее характерными представителями русской интеллигенции: миллионерами-купцами, художниками, музыкантами, писателями. Ценность всех этих изображений, помимо красоты их живописи и благородного блеска красок, заключается в той искренности и непринуждённости, с которыми Серов подходил к своим задачам.

В конце жизни Серов много работал над исторической тематикой. Он и прежде не был равнодушен к ней («Ифигения в Тавриде», 1893, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан; эскиз «После Куликовской битвы», 1894, частное собрание; «Слуги Авраама находят Исааку невесту Ревекку», 1895), однако большого успеха достиг лишь в самом конце XIX века.

Это были иллюстрации к историческому исследованию – многотомному изданию Н.И. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». «По-моему, – утверждал Серов, – только историю и можно иллюстрировать»<sup>2</sup>. Серов сделал три композиции: «Пётр II с цесаревною Елизаветою Петровной выезжают верхом из села Измайлова на псовую охоту» (илл. 201), «Царь Пётр I с кн. Ф.Ю. Ромодановским, Лефортом, И. Бутурлиным и Зотовым присутствуют под селом Коломенским на псовой охоте, устроенной боярами» (1902), «Императрица Екатерина II на соколиной охоте в одноколке, сопровождаемая Мамоновым, Потёмкиным и С.К. Нарышкиным» (1900–1902).

Серов с изумительной остротой и редким мастерством может передавать жизнь, поэтому глубокий смысл, который он заложил в свои работы, позволяет воспринимать их независимо от текста и превращает в самостоятельные станковые картины.

<sup>2</sup> Серов В.А. Переписка. Л.-М., 1937. С. 143.





203.  
Екатерина II на соколиной охоте  
В.А. Серов  
Картон, темпера. 23×40. 1902 г.  
Государственный Русский музей

щаяся, обернулась в сторону свиты и, кажется, ведёт себя с привычной придворной учтивостью, а в сущности, как опытная кокетка, поощряет молодого повесу разыгрывать роль нетерпеливого влюблённого.

Не менее мастерски показаны участники развлечений Петра («Пётр I на псовой охоте», илл. 204). Насмехаясь, почти открыто издеваются они над неловким, неуклюжим боярином. Близкая к наглости самоуверенность, какое-то варварское примитивное веселье характеризуют их, как, впрочем, и Петра, грубоватого, несдержанного, довольно нескладного, но дерзкого, напористого.

Настроение, которое создают картины Серова, во многом зависит от пейзажного фона. Он никогда не становится у Серова чем-то второстепенным, а скорее имеет партию солиста в великолепном ансамбле, именуемом картиною. Эмоциональная насыщенность пейзажной части картины сближает Серова с мастерами начала XX века. Сюжетно и тематически его работы примыкают к историко-бытовой живописи художников «Мира искусства». Однако психологизм и драматизм любой исторической композиции Серова выделяют его среди современников и дают основание увидеть в Серове лучшего из продолжателей классической психологической линии в исторической живописи.

204.  
Пётр I на псовой охоте  
В.А. Серов  
Бумага на картоне, темпера.  
29×50. 1902 г.  
Государственный Русский музей



В отличие от многих исторических живописцев конца века Серов всегда оставался блестящим психологом. Лицо, душа, характер человека, привлекавшие Серова-портретиста, интересуют его и в исторических композициях. Его прелестная, лукаво-кокетливая Елизавета и очарованный ею юный Пётр II – живые, легкомысленные создания. Вместе с тем их беспечность и веселье исторически точно характеризуют суть каждого: мальчика-царя и будущей «весёлой царицы» Елизаветы Петровны.

Столь же блистательно охарактеризована стареющая Екатерина II, увлечённая очередным фаворитом («Екатерина II на соколиной охоте», илл. 203). Царица, томная, слегка улыбаю-



Несомненно, здесь сказалось то, что Серов был художником-психологом, портретистом по призванию. Сказалось в какой-то степени то, что его учителем был Репин, в исторических композициях с особым вниманием относившийся к внутреннему миру исторической личности.

Серов, как и многие художники этого времени, был особенно чуток к художественной выразительности картины. Его виртуозно нарисованные, великолепно скомпонованные работы поражают смелыми композиционными решениями. Художник каждый раз предлагает зрителю новую точку зрения, позволяет увидеть каждую сцену в неожиданном ракурсе. Композиции Серова всегда очень и по-разному динамичны: мчатся верхом Елизавета и Пётр, едет в карете Екатерина. Прошлое – мгновение. Но это мгновение приковывает внимание, стоит перед мысленным взором. Этот приём – излюбленный во многих исторических работах художника.

Яркая отличительная черта Серова кроется в психологизме и глубокой заинтересованности в личности, подчеркивании её особых черт. «В истории, – писал Бенуа о Серове, – он остается “портретистом”, он весь захвачен личностями героев, к которым он подходит, он пытливо всматривается в них, хочет у прошлого вырвать тайну тех грандиозных фигур, которые прельстили его во время чтения мемуаров и дневников»<sup>3</sup>.

Серов, широко образованный художник-мыслитель, человек, многое переживший и передумавший в кровавые дни 1905 года, видел Петра без иллюзий, понимая, сколько жестокого было в нём, бесчеловечного – в его деятельности. «Был он страшный»<sup>4</sup>, – говорил Серов о внешности Петра, перенося этот эпитет и на отношении царя к людям.

Воля, энергия и ум Петра, не щадившего никого, равно как и самого себя, сталкиваются со стихийным безразличием обессиленных, обездоленных людей. Исторический в своей социальной безысходности конфликт! В исступлении Петра есть что-то жуткое, в перенапряжении страны – трагическое.

В исторических композициях, многие из которых остались неоконченными, Серов близок Сурикову. Ему также свойственно ощущение глубокой связи между прошлым и настоящим, понимание общеисторических закономерностей. Он также осознавал национальную трагедию народа.

Параллельно с работой над образом Петра I Серов создал несколько вариантов картин «Одиссей и Навзикая» (илл. 205) и «Похищение Европы» (илл. 206). Обе сюжетно восходят к античной мифологии, перекликаясь в этом с исторической живописью предшествующих веков. Но решены эти картины современно. В чем состоит их принципиальная новизна? Фабула сведена к минимуму. Рассказы о хитроумном Одиссее и дочери царя Алкиноя, о влюблённом Зевсе, похитившем красавицу Европу, существуют лишь в памяти зрителя. Художник лаконичен в сюжете и художественных средствах. Но зато всё предельно выразительно. Совершенно очевидно, что Серов искал новые приёмы художественной выразительности, сближающие его картины с монументальной живописью. Отсюда – появление лаконизма, эмоциональной сдержанности героинь, тенденция к обобщению объёмов, к уплощению пространства, декоративности локальной живописи. И как следствие этого – отказ от иллюзорности, от пленэрности, но внезапная смерть Серова оборвала его планы. Незавершённым остался поиск «большого стиля» в искусстве.

В 1903 году в Москве после прекращения деятельности старого состава петербургского объединения «Мир искусства» и соединения бывших мирискусников с группой молодых московских художников, образовавших выста-



205.

**Одиссей и Навзикая**

В.А. Серов

Картон, масло. 49×65. 1910 г.

Государственная Третьяковская галерея

<sup>3</sup> Цит. по: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. Л., 1971. С. 409.

<sup>4</sup> Цит. по: Грабарь И. В.А. Серов. М., 1965. С. 208.



206.  
**Похищение Европы**  
В.А. Серов  
Картон, темпера. 71×98. 1910 г.  
Государственная Третьяковская галерея

независимыми выставочными комитетами. Резкие «художественные письма» – статьи А.Н. Бенуа в газете «Речь» (февраль – март 1910 года) – с критикой московских художников, одних – за авангардизм, других – за «анахронизм», привели к окончательному расколу, после которого 17 «петербуржцев» во главе с Бенуа вышли из Союза и образовали новый «Мир искусства».

После этого Союз русских художников стал фактически союзом московских художников, достаточно консервативных по творческим взглядам. Их восьмая выставка, проходившая с 26 декабря 1910 года в Москве, была весьма успешной. Суриков и Васнецов приняли участие в выставке, хотя Суриков старался держаться независимо от разных творческих объединений.

С.В. Иванов (1864–1910), писавший допетровскую Русь, как и Рябушкин, подвергся сильному влиянию Сурикова. В «Смуте» (илл. 207) толпа расправляется с Лжедмитрием. Иванов, правда, по-своему решает тему народного бунта, и образ народа у него совсем иной. Озверевший народ показан у него как яростная всеразрушительная стихия. В анархическом разгуле толпы, в искажённых лицах мало общего с картинами Сурикова, где народ всегда был воплощением красоты подвига, облагорожен страданием и состраданием. Толпа у Иванова («рожи», по его словам) – это мятущаяся, разрушительная, яростная и слепая сила.



207.  
**Смута**  
С.В. Иванов  
Холст, масло. 1897 г.  
Музей-квартира И. Бродского

многие на лыжах, иные без них. Некоторые (видимо, бывалые охотники-звероловы) держатся твёрдо, неопытные смешно балансируют, падают. Есть в толпе и регулярные части – стрельцы. Но они теряются в пёстром многолюдном сборище. Неуклюжая громада, не очень поворотливая и скорая, – зато с превеликим шумом – неудержимо катится навстречу врагу.

Патриархальная простота воинов по-своему героична. В этом воинстве есть несомненное величие – величие общего ратного дела, общей готовности «живота своего не жалеть». Есть и большая внутренняя цельность –

вочную организацию «36 художников», возникло объединение «Союз русских художников». В него вошли практически все крупные мастера живописи Петербурга и Москвы: А.Е. Архипов, А.М. Васнецов, М.А. Врубель, С.А. Коровин, М.В. Нестеров, И.С. Остроухов. В течение 1903 года к ним примкнули Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, В.Э. Борисов-Мусатов, О.Э. Браз, А.Я. Головин, И.Э. Грабарь, К.А. Коровин, Е.Е. Лансере, С.В. Малютин, Ф.А. Малявин, Н.К. Рерих, К.А. Сомов и др. Союз русских художников с большим успехом проводил крупные художественные выставки в Петербурге и Москве, других городах России, а также собственные экспозиции на международных выставках в Дюссельдорфе (1904), Париже (1906), Венеции (1907), Мюнхене (1909) и Риме (1911). Однако различие художественных традиций московской и петербургской школ привело в 1910 году к расколу общества на «москвичей» и «петербуржцев». Шестая и седьмая выставки 1909–1910 годов в Москве и Петербурге подготавливались двумя

В предшествующие годы народ видели и изображали совсем иначе, но к концу XIX века стало очевидно, что нет единого понятия «народ», понятия, в которое свято верили интеллигенты второй половины века: социальное расслоение размыло его. Громилы и разбойники Смутного времени – это не народ, а вот «Поход москвитян. XVI век» (илл. 208), надо признать самая «суриковская» из картин Иванова, напоминающая работы Сурикова 1890-х годов, с присущим им героическим, хорovým началом, действительно живописует народ. По воле художника здесь перед зрителем разворачивается интересное зрелище. Сотни людей, одетых пестро, кто во что горазд, вооружённых чем попало, движутся по снежному склону. Одни верхом, другие пешие,

в сознании сопричастности общей судьбе. Есть, наконец, и грозная в XVI веке военная сила – сила могучего людского потока. Но наряду с этим чувствуется неуловимый налёт чего-то комического, почти трогательного. Так, впрочем, и бывало, когда сугубо мирные люди в военной обстановке пытались сохранить прежние повадки, прежнюю одежду. От людей не отстают и верные друзья их довоенной жизни – собаки.

Участники похода – охотники и землепашцы, посадский люд и холопы боярские – народ сугубо мирный. Крайняя нужда да царская воля сорвали их с обжитых мест. Зато теперь они с полной готовностью, серьёзно, «истово» навалятся на врага. Так всегда бывало на Руси. На том и стояла она. И не в одном XVI веке. Здесь проявилась глубокая историчность картины.

Менее характерен для Иванова интерес к батальному (хоть и очень мирно трактованному) сюжету. Главное для художника, подобно многим его современникам, историко-бытовой жанр. Как и у Рябушкина, жанр этот связан с неповторимыми по национальному своеобразию XVI и XVII веками. Сближает обоих художников стремление к новым выразительным средствам, присущим именно концу XIX века. Обоих увлекает смелое композиционное решение. Иногда это проявляется в своеобразной «кадровости», когда кусок ушедшей жизни как бы случайно попадает в «кадр», в поле зрения художника. Таковы «Едут!» Рябушкина (илл. 187), «Приезд иностранцев» Иванова (илл. 209) и др. В других случаях художник использует смелый ракурс, когда неожиданно точка зрения откуда-то сверху или сбоку придаёт картине особую остроту. При этом если Рябушкин предпочитал более статичную, то Иванов – более динамичную композицию.

Колорит произведений того и другого связан с увлечением искусством Древней Руси тех веков, которые они любили писать. Отсюда тяга к декоративному пониманию цвета, к насыщенной гамме красок.

Колористический строй работ Рябушкина и Иванова, будучи по видимости ориентирован на традиции искусства XVII века, на вкусы героев их картин, связан, разумеется, со вкусами современников, так как в конце XIX века декоративная сторона искусства, в том числе и живописи, занимала многих.



208.

**Поход москвитян. XVI век**

С.В. Иванов

Холст, масло. 151×303. 1903 г.

Государственная Третьяковская галерея



209.

**Приезд иностранцев в Москву XVII столетия**

С.В. Иванов

Холст, масло. 152×232. 1901 г.

Государственная Третьяковская галерея

210.

**Встреча воеводы**

С.В. Иванов

Холст, масло. 1907 г.





211.  
**Семья**  
 С.В. Иванов  
 Холст, масло. 152×239. 1907 г.  
 Государственная Третьяковская галерея

Некоторая общность сюжетов делает очевидным не только сходство, но и различие художественных индивидуальностей авторов этих картин. Рябушкин любит свою толпу, Иванов смотрит на неё со снисходительной полуулыбкой. Что-то неуклюжее, комичное есть в героях его картины. Непосредственность, присущая им, иного плана, чем у москвитян Рябушкина. Она связана с недоверчивостью, безотчётным страхом перед новым, непривычным, непохожим.

У Иванова прошлое лишилось ореола, который в той или иной степени был в работах его предшественников в этом жанре. Даже самые критические по содержанию произведения их несли в себе некий заряд этических ценностей, положительных примеров, которыми прошлое обогащало настоящее. В творчестве Иванова чувствуется другая тенденция, чувствуется привкус предреволюционной поры. В безмятежные годы между революциями С. Иванов пишет композиции («Встреча воеводы», илл. 210), «Семья», илл. 211). Художник перерабатывает их, делает психологически острее, насыщает большим внутренним драматизмом.

Иванов много работает над «Картинами из русской истории», заказанными ему издательством Кнебеля. По мысли заказчика, это должны были быть наглядные пособия по истории России. К созданию их тогда привлекли многих крупных живописцев (В. Серова, А. Васнецова, Б. Кустодиева, А. Бенуа, Е. Лансере и др.). Иванов принял на себя исполнение нескольких картин из прошлого Киевской и Суздальской Руси. Но главным образом привлекала его Московская Русь. Здесь он был великолепным специалистом, знающим всё до тонкостей.



Необычайно интересен исторический пейзаж раннего Н.К. Рериха (1874–1947), трактованный реалистически, поражающий иллюзией лунной ночи, который заставляет вспомнить, что его автор был учеником А.И. Куинджи. Сказались здесь и впечатления от работ Сурикова, но главным образом – А. Васнецова. Как у него, так и у Рериха природа как бы увиденна зоркими глазами людей, живущих бок о бок с нею, охотников и следопытов. Впоследствии Рерих отойдёт от подобной трактовки пейзажей, от иллюзорности – к большей условности и обобщению, от наблюдения реальной природы – к постижению того, как эту природу представляли себе, судя по их искусству, жители Древней Руси. Всё очевиднее станет ориентация художника на использование её традиций. Это отразилось в серии картин Рериха «Начало Руси. Славяне». «Гонец. Восстал род на род» (1897, ГТГ), за которыми по-

следовали «Сходятся старцы» (илл. 212), «Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь» (илл. 215), «Идолы» (илл. 213), «Заморские гости» (илл. 214) и др.

Например, картина «Заморские гости» весьма характерна для понимания специфики творчества Рериха. Сюжетно она построена как воспоминание о сказочных временах, о заморских гостях, о Садко, Гвидоне и о многом-многом с детства близком – картина восходит к народному устному творчеству. Образно, как поэма о сине-море, о сильных и смелых мореплавателях, – связана с тем же источником. Сама живопись, декоративная и насыщенная в цвете, с отчётливо видными крупными цветными плоскостями, большими мазками, обобщающими форму предметов, несёт в себе суровую простоту, лаконизм. Приподнятая активность цвета присуща древнему народному началу в искусстве, и в изобразительном, и в прикладном.

Отказавшись от иллюзии реальной жизни, Рерих использовал приём стилизации, как бы воскрешающий творческую систему древних мастеров. Сделал он это тонко, верно угадав, что подобный приём поможет ему передать неповторимый и уже исчезнувший в XIX веке аромат далекой языческой Руси.

У Рериха почти нет чистого пейзажа. Чаще всего он населён людьми, если же их не видно, то чувствуется присутствие, видны дела рук человеческих. Пример тому – великолепная картина «Идолы», одна из самых поэтических и подлинно исторических композиций Рериха, где по контрасту с капищем спокойна зелень лесов, ясна синь реки, безмятежно желты пески на берегах её. Чисты синие дали. Какими грозными кажутся идолы на фоне такой патриархальной тишины! В ранних работах Рерих всегда стремился передать главное – специфический уклад жизни древних славян: общность в труде и ратном подвиге, общность перед лицом природы. Оттого люди у него всегда действуют сообща, все вместе, не отдельный индивидуум, а коллектив, община или дружина – главные герои Рериха («Город строят», 1902, ГТГ; «Строят ладьи», 1903, Государственный музей Востока, Москва; «Славяне на Днепре», 1905, ГРМ, и др.). У Рериха почти нет крупнофигурных композиций с выраженными индивидуальными чертами, в ратных сценах люди образуют общую массу или почти сливаются с пейзажем. Это неудивительно – так он понимал историю.



**Сходятся старцы**

Н.К. Рерих  
Бумага, карандаш, тушь. 10,8×22,1. 1898 г.  
Частная коллекция



**Сходятся старцы**

Н.К. Рерих  
Холст, масло. 153,8×281. 1899 г.  
Частная коллекция



212.

**Сходятся старцы**

Н.К. Рерих  
Холст, масло. 40×71. 1899 г.  
Государственный Русский музей



213.  
**Идолы**  
Н.К. Рерих  
Картон, гуашь. 49×56. 1901 г.  
Государственный Русский музей



214.  
**Заморские гости**  
Н.К. Рерих  
Картон, масло. 79×100. 1902 г.  
Государственный Русский музей



215.  
**Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь**  
Н.К. Рерих  
Холст, масло. 27×52. 1900 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Элемент вымышленного всегда был велик у Рериха. Да иначе и быть не могло. Слишком скудными материалами по истории языческой Руси располагало его время. Но то, что было доступно художнику, он знал превосходно и использовал в своих работах.

При всём том уже в серии «Начало Руси. Славяне» заметны черты некоторой идеализации. Сказались они в откровенной сказочности «Заморских гостей». Чувствуя это, художник объяснил специфику своей, исторической по сюжету, композиции ссылкой на «народную картинку». Заметны черты былинно-сказочной трактовки и в военных сценах («Поход Владимира на Корсунь», илл. 215). Впоследствии эта тенденция ещё усилится. В древнем славянстве, в патриархальной простоте и цельности виделся Рериху минувший золотой век человечества. Общий мирный труд, гармоническое слияние с жизнью природы, поклонение ей и восхищение ею наполняли дни наших предков («Поморяне. Утро», 1906, Горловский художественный музей, г. Горловка, Украина; «Человечьи праротцы», 1911, Ashmolean Museum, Оксфорд, Великобритания, и др.). В ушедшем прекрасном мире, в «Державе Рериха» (по образному выражению Л. Андреева) было воплощено то, чего не хватало ему и его современникам в днях сегодняшних.

Рябушкин и Рерих, каждый по-своему, показали прошлое как бы очищенным от общественной борьбы, от дисгармонии и несправедливости. В этом смысле они подошли к нему так же, как и Васнецов к своему «былинному миру». Но, в отличие от Васнецова, а уж тем более от Сурикова, они противопоставляли прошлое настоящему.

Здесь нужно вспомнить и назвать также В.Э. Борисова-Мусатова (1870–1905). Этот прекрасный художник выбрал предметом своего нежного и тонкого искусства эпоху 1840-х и 1850-х годов и развивался совершенно обособленно, хотя А.Н. Бенуа, например, проводит в его творчестве некоторые параллели с Сомовым. Изысканно-утонченный, аристократичный Сомов, порой с ноткой насмешливости, плетёт драгоценное кружево. Мусатов тих и печален, благородство его скромно. Художник ушел безвременно, и русское искусство лишилось очень крупного мастера.

Константин Коровин (1861–1939) во всем московском кружке художников представляет собой типичный образ московской богемы. Этот «баловень Аполлона», большой и тонкий талант, но человек мятущийся, хватаящийся за многое и ничего не доводящий до конца. Однако надо признать, что, подобно Врубелю, К. Коровин не был как следует оценён русским обществом. Удивительно, что создание им его великолепных панно для Мамонтова и для Всемирной выставки осталось в его творчестве случайным исключением, что затем никто не пожелал воспользоваться его выдающимся и своеобразным декоративным талантом.

Его старший брат, Сергей Коровин (1858–1908), приближается по темам к школе 1860-х годов, но в отношении его к этим темам проглядывает культура последнего, более зрелого, времени. Точно так же и техника С. Коровина приближается по колориту и манере к выработанной в кружке В. Серова, К. Коровина и И. Левитана.



К ряду выдающихся русских художников XIX века следует отнести и творчество великого мариниста Ивана Константиновича Айвазовского, оно завораживает, удивляет, очаровывает. Борьба стихий манила его, и в их изображении, по словам Достоевского, Айвазовский не знает соперников.

Патетика образов кораблекрушений, бурь, взорванных кораблей, спокойного моря вдохновляла художника. Айвазовский гармонично сочетал разносторонние дарования, столь необходимые для художника-мариниста. Он был одарён феноменальной зрительной памятью, воображением, твёрдой рукой. Это позволяло ему работать импровизируя, с изумлявшей многих современников лёгкостью. Стасов писал: «Маринист Айвазовский по рождению и по натуре своей был художник совершенно исключительный, живо чувствующий и самостоятельно передающий, быть может, как никто в Европе, воду с её необычайными красотами».

Гуманистическое содержание его искусства было близко многим передвижникам, его высоко ценили Крамской, Репин, Стасов, Третьяков. В контексте настоящей работы следует заметить, что творчество Айвазовского удачным образом отражает «незаполненную нишу» представления морской державы, где прекрасно отображены морские баталии, портовые города, красивейшие морские пейзажи, наполненные глубоким философским содержанием мариниста с изображением бурь, морских катастроф с оптимистическим ожиданием.

Айвазовский пережил два поколения художников – шестьдесят лет творчества. Творчество его глубоко патриотично и в то же время общечеловечно. Он был избран членом пяти академий художеств, его адмиральский мундир украшали почётные ордена многих стран мира.



216.  
**Чесменский бой**  
И.К. Айвазовский  
Холст, масло. 193×183. 1848 г.  
Феодосийская картинная галерея  
им. И.К. Айвазовского

217.  
**Осада Севастополя**  
И.К. Айвазовский  
Холст, масло. 32×72. 1859 г.  
Феодосийская картинная галерея  
им. И.К. Айвазовского





218.  
**Синопский бой**  
 И.К. Айвазовский  
 Холст, масло. 220×400. 1853 г.  
 Центральный военно-морской музей

Ещё учась в Академии, Айвазовский выполнил большой правительственный заказ – изобразить прибалтийские укрепленные города. Его назначают художником Главного морского штаба, и он в разные годы создаёт замечательные полотна, повествующие о подвигах русского военно-морского флота. Картины «Бой в Хиосском проливе» (1848), «Чесменский бой» (илл. 216), «Осада Севастополя» (илл. 217), «Малахов курган» (1893), «Десант в Субаши» (1880-е) – все Феодосийская картинная галерея им. И.К. Айвазовского; «Синопский бой» (илл. 218) и многие другие восхищают достоверностью и мастерством передачи события, наполняют гордостью за славные страницы истории русского флота. Умер И.К. Айвазовский 19 апреля 1900 года 82 лет от роду.

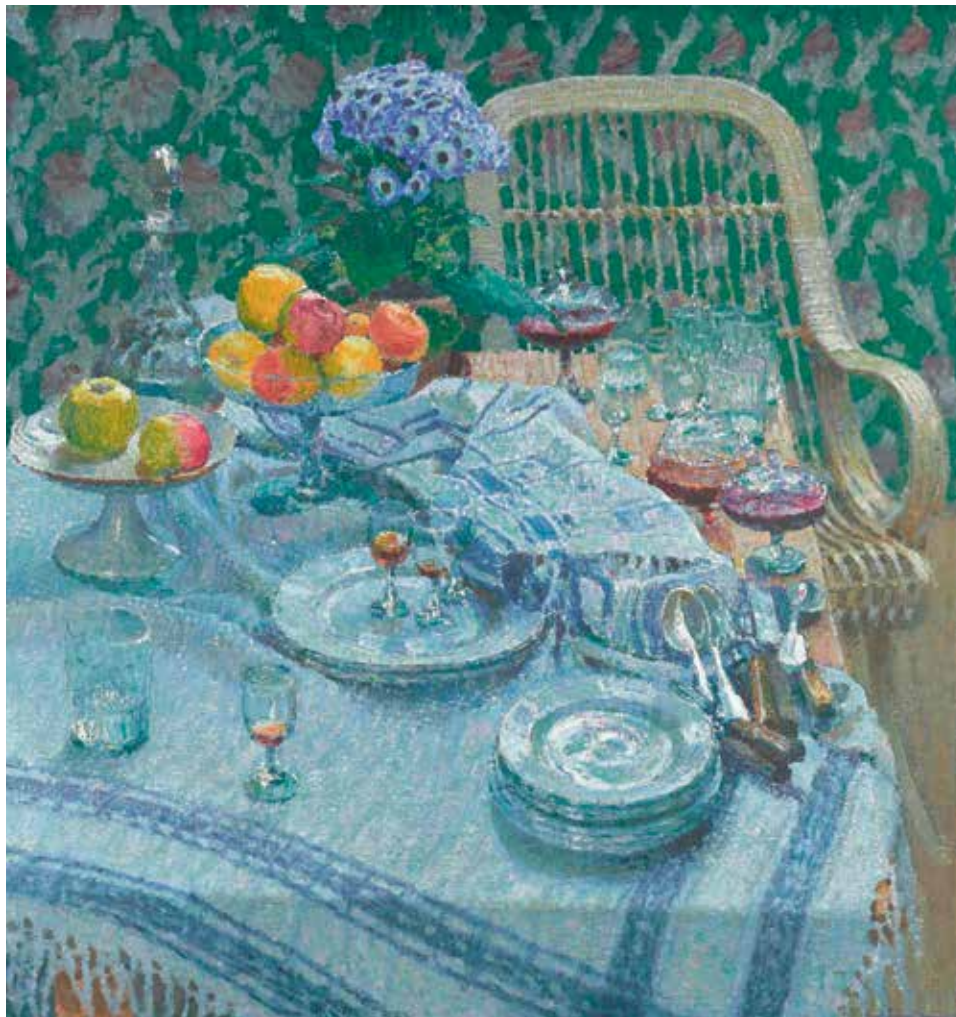


Игорь Эммануилович Грабарь – одно из самых известных имён в истории русской культуры XX века, человек искусства, науки, музейного и реставрационного дела.

Его происхождение и семейная история достаточно необычны. Он родился в 1871 году в Будапеште, в русской семье Угорской Руси. Этот карпатский район входил в состав Австро-Венгерской империи. Почти вся многочисленная родня Грабаря, прежде всего его дед по матери Адольф Иванович Добрянский, была причастна к европейскому славянофильскому движению, вовлечена в борьбу против «мадьяризации» славян Австро-Венгрии. С раннего возраста Грабарь почти постоянно жил в разлуке с родителями и при всём обилии родственников чаще всего оставался на попечении чужих людей, что воспитало те свойства характера, благодаря которым он создал свою жизнь именно такой.

Первым художником, встреченным им в жизни, стал учитель рисования в Егорьевской гимназии И.М. Шевченко, окончивший Московское учили-





ще живописи и ваяния. В 1889 году Грабарь поступил в Петербургский университет на юридический факультет. Уже с 1892 года начал заниматься в академической мастерской профессора Чистякова. Грабарь окончил университет в 1893 году, прослушав одновременно полный курс лекций на историко-филологическом факультете. Академия художеств в это время находилась в процессе реформирования, которое должно было в корне изменить систему преподавания. Собственно учебной структурой стало учрежденное при Академии художеств Высшее художественное училище, в которое пришли преподавать Владимир Маковский, Архип Куинджи, Илья Репин. Академия приняла Грабаря в свои классы в 1894 году. Он учился в мастерской у Репина, одновременно с Сомовым, Билибиным и Малявиным. На каникулах в 1895 году Грабарь объездил всю Европу, побывав в Берлине, Париже, Венеции, Флоренции, Риме и Неаполе. Больше всего художника поразили работы мастеров эпохи Возрождения, и ради них он принял решение путешествовать и дальше, вернувшись в Россию только в 1901 году.

Крупной экспозицией живописных работ Грабаря стала выставка Союза русских художников 1908–1909 годов. Здесь были показаны «Неприбранный стол» (илл. 219), «Иней» (илл. 220), «Дельфиниум» (1908, ГРМ), «Сказка инея и восходящего солнца» (1908, находится в Посольстве РФ в Великобритании, Лондон), «Берёзовая роща» и другие картины. После этого Грабарь вышел из Союза в связи с расколом, происшедшим в этом объединении. В это время его известность как художника была уже велика – в 1909 году в Италии вышла монография о нём, автором которой был известный искусствовед Витторио Пика.

С 1913 по 1925 год Грабарь возглавлял Третьяковскую галерею, где провёл огромную работу, проведя реэкспозицию и расположив работы в исторической последовательности. В 1918 году художник создал знаменитую ныне Центральную реставрационную мастерскую. Кроме реставрации произведений древнерусского искусства, она известна открытием икон и фресок Новгорода, Пскова, Владимира и других городов.

219.  
**Неприбранный стол**  
И.Э. Грабарь  
Холст, масло. 100×96. 1907 г.  
Государственная Третьяковская галерея

220.  
**Иней**  
И.Э. Грабарь  
Картон, масло, цветной карандаш  
67,7×78,3. 1904 г.  
Кировский областной художественный музей  
им. В.М. и А.М. Васнецовых



221.  
**Крестьянская девушка с чулком**  
Ф.А. Малявин  
Холст, масло. 141×81. 1895 г.  
Государственная Третьяковская галерея

222.  
**Старуха. Портрет  
Дарьи Ивановны Татаринцевой**  
Ф.А. Малявин  
Холст, масло. 142×85. 1898 г.  
Государственная Третьяковская галерея

223.  
**Баба в жёлтом**  
Ф.А. Малявин  
Холст, масло. 134×97,5. 1903 г.  
Нижегородский художественный музей

Ф.А. Малявин (1869–1940) родился в 1869 году в Самарской губернии, в многодетной крестьянской семье. С 16 до 22 лет юноша был послушником на Афоне, в Свято-Пантелеймоновом монастыре, работал в монастырской иконописной мастерской, где художника-самоучку заметил скульптор В.А. Беклемишев. Он пригласил Малявина в Петербург, поселил у себя, и в 1892 году бывший монастырский иконописец поступил вольнослушателем на живописное отделение Академии художеств.

После реформы Академии художеств в 1894 году, положившей начало новым её взаимоотношениям с передвижниками, Малявин стал учеником мастерской И.Е. Репина. Ранние работы Малявина – портреты крестьян («Крестьянская девушка с чулком», (илл. 221); «Старуха», илл. 222) сразу сделали его известным. Полотно молодого академика приобретал для своей галереи П.М. Третьяков, о них писали газеты.

Настоящий фурор произвела картина Малявина «Смех» (илл. 225). Яркий колорит, широкая, размашистая манера письма вызывали интерес и ожесточённые споры. Совет профессоров Академии художеств отверг эту картину, однако посланный в 1900 году на Всемирную выставку в Париже «Смех» был удостоен золотой медали, а через год приобретён Венецианским музеем современного искусства.

В зарубежном собрании оказалось и следующее большое полотно художника – «Три бабы» (илл. 224), его приобрёл Люксембургский музей в Париже.

1900-е годы стали периодом расцвета таланта Малявина, в это время он создаёт свои лучшие работы: «Баба в жёлтом» (илл. 223), «Девка» (илл. 226), «Две девки» (1910, ГРМ) и др.

В 1906 году 37-летний художник, не имевший даже общего образования, был избран академиком и отправился в трехлетнюю заграничную поездку, но без большого успеха. На выставке Союза русских художников в январе 1911 года он показал большой «Семейный портрет», который критика единодушно признала художественной неудачей. С тех пор художник редко выставлял свои картины. Однако он продолжал интенсивно работать. Писал заказные портреты, много трудился в области станковой графики, выполняя в основном все те же портреты или изображения крестьянок. Здесь особенно проявился его дар рисовальщика, превосходно владеющего живой и точной линией.

В 1920 году Малявин с семьей переехал в Москву, а в 1922-м выехал за границу для устройства там собственной выставки. Живописные и графические произведения Малявина тех лет неизменно посвящены русской теме, нередко приобретающей гротескную трактовку. В самом конце 1940 года Малявин скончался в Ницце.



224.  
**Три бабы**  
Ф.А. Малявин  
Холст, масло. 215×305. 1902 г.  
Люксембургский музей в Париже

225.  
**Смех**  
Ф.А. Малявин  
Холст, масло. 194×428. 1899 г.  
Венецианский музей  
современного искусства

226.  
**Девка**  
Ф.А. Малявин  
Холст, масло. 206×115. 1903 г.  
Государственная Третьяковская галерея



#### Царь колокол

Фото. Начало XIX в.

Надпись на колоколе:

Блаженные и вечностойные памяти  
великого государя царя и великого  
князя Алексея Михайловича,  
всёя Великая и Малыя и Белья России  
Самодержца повелением,  
в первособорной церкви  
Пресвятыя Богородицы  
честного и славного Её Успения,  
слит был великий колокол,  
восемь тысяч пуд меди  
в себе содержащий,  
в лето от создания мира 7162,  
с Рождества же по плоти  
Бога Слова 1654; из меди сего  
благовестит начали  
в лето мироздания 7176,  
Христово же Рождества 1668  
и благовестил  
до лета мироздания 7208,  
Рождества же Господня 1704 года,  
в которое месяца июня 19-го дня,  
от великого в Кремле бывшего  
пожара, поврежден;  
до 7239 лета от начала мира  
и Христа, в мир Рождества,  
прибыв безгласен

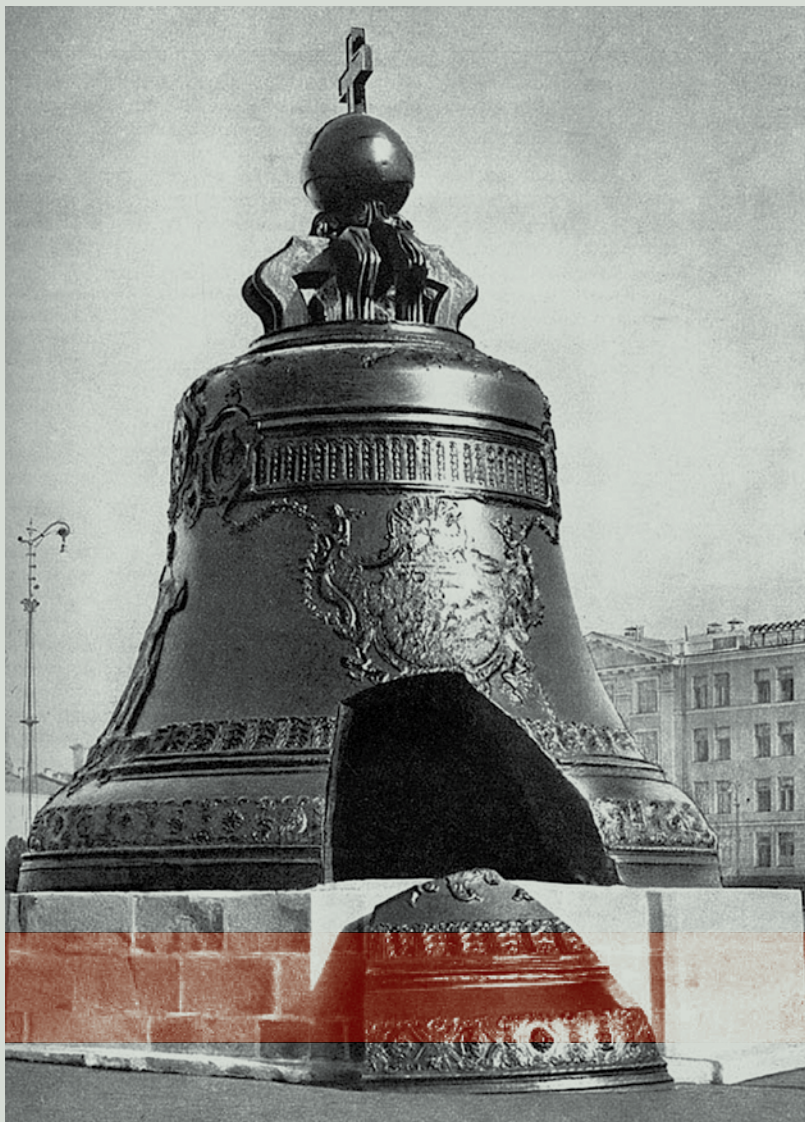
о, что в истории называется революцией, и то, что Маркс определил как неизбежный этап перехода от одной общественно-экономической формации к другой, есть не что иное, как цивилизационный, или качественный, надлом, являющийся результатом системного кризиса государственности, в результате чего, по мнению Арнольда Тойнби, британского историософа, происходит смена идеологии и духовно-нравственной основы, с другим набором ценностей, иным принципом верховной власти, иным социально-сословным строением общества.

Так уж случилось, что к тому времени, когда носителем Верховной власти Российской империи оказался Николай II, нужны были невыполнимые сверхусилия, чтобы предотвратить революцию. «Если бы у нас теперь оказалась подорванной монархическая власть – это был бы для государственной науки замечательнейший в истории образец того страшного зла, которое составляет для монархической власти её болезнь – переход в бюрократическое правление», – писал Лев Тихомиров. И действительно, обюрократившаяся Российская империя, поражавшая весь мир блеском и богатством привилегированных слоёв, в одночасье рухнула, причём глубину духовной трагедии русского народа помогает осознать тот страшный факт, что чужеземные политические вожди оказались простому люду ближе своих господ. Всё это настолько не укладывается до сих пор в умах, что вновь и вновь появляются работы, в которых делается попытка представить и февральский мятеж, и октябрьский переворот нагромождением роковых случайностей, которых можно было бы избежать, отдай вовремя Государь нужное распоряжение, заболей, умри или не родись вовсе какой-нибудь злодей, например Ульянов-Ленин или Бронштейн-Троцкий. На самом деле революция, как результат глубокого кризиса российской государственности императорского периода, нарастание которого происходило непрерывно в течение двух столетий, произошла потому, что она не могла не произойти.

В начале XX столетия уже не было силы, способной её предотвратить. В результате петровских реформ за 200 лет всевластия «петербургской бюрократии и проведения ею антинациональной политики скопились столь непримиримые социальные противоречия, общество было так поляризовано, что императорская Россия обречена была пройти» через кровавую революционную купель – иное очищение едва ли было возможно. Трагедия состояла лишь в том, что император Николай II менее всех своих предшественников был повинен в тяжёлом положении трудового народа, больше всех чувствовал и понимал народные чаяния, ближе всех стоял к простому люду, но, будучи сыном своей эпохи, не мог положить предел нещадной эксплуатации природных богатств России германскими промышленниками и французскими банкирами. И не вина, а беда русских людей, что, борясь с имперской бюрократией, они фактически боролись против благочестивейшего из царей и в итоге оказались в оковах самой жестокой и беспощадной на земле большевистской диктатуры.

Как писал Н. Жевахов в своей книге «Причины гибели России»: «Власть, по самой природе своей, должна быть железной, иначе она не власть, а источник произвола и беззакония, а царь был слишком добр и не умел пользоваться своею властью, – говорила толпа. Да, власть должна быть железной, и даже более того, она должна быть неумолимою и не доступною движениям сердца. Её сфера должна чуждаться гибкости и мягкости. Власть должна быть бездушная, как бездушен закон. Гибкость закона есть беззаконие, слабость власти – есть безвластие. Власть должна быть бездушной, строгой, неумолимой, внушающей только трепет и страх. Но не таковою должна быть власть царская. Царь – выше закона. Царь – помазанник Божий и как таковой воплощает собою образ Божий на земле. А Бог – Любовь. Царь, и только Царь является источником милостей, любви и всепрощения. Он, и только он один пользуется правом, ему одному Богом данным, одухотворять бездушный закон, склоняя его перед требованиями своей самодержавной воли, облагораживая, наполняя его своим милосердием. И потому в сфере действия закона только один Царь имеет право быть добрым, миловать и прощать. Все же прочие носители власти, облакаемые ею Царем, не имеют этого права, а если незаконно им пользуются, гонясь за личной популярностью, то они воры, предвосхищающие привилегии царской власти.

Доброта Царя есть его долг, его слава, его величие. Это ореол его Божественного помазанничества, это отражение лучей небесной славы Всеблагого Творца. Доброта подчиненных Царю органов власти – есть измена, воровство, преступление.



# ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ СМЫСЛ РУССКОЙ СМУТЫ XX ВЕКА

Кто осуждал Царя за его доброту, тот не понимал существа царской власти, кто требовал от Царя твёрдости, суровости и строгости, тот сваливал на Царя свои собственные обязанности и свидетельствовал о своей измене Царю, о непонимании своего служебного долга и о своей непригодности ни Царю, ни России.

А между тем среди тех, кому Царь вверял охрану закона, не было почти никого, кто бы не совершал этого преступления. Начиная от министров, кончая мелкими чиновниками, носителями ничтожных крупинок власти, все желали быть “добрыми” – кто по трусости, кто по недомыслию, кто по стремлению к популярности; но мало кто отваживался осуществлять неумолимые требования закона, существующего не для добрых, а для злых людей; все распоряжались законом по собственному усмотрению, обезличивали его, приспособлявая к своим вкусам, и убеждениям, и выгодам, точно его собственники, а не стражи его неприкосновенности, забывая, что таким собственником мог и должен быть только Самодержавный русский Царь»<sup>1</sup>.

Царствование императора Николая Александровича – один из самых загадочных и противоречивых периодов русской истории. Во всей тысячелетней христианской жизни Русского царства не было столь редкостного соответствия личных качеств Государа народному идеалу Царя-христианина, Царя православного. Все его помыслы были направлены к постоянному духовному очищению и материальному укреплению всех подданных империи, на создание тишины и покоя в Европе и во всём мире.

Но жизнь не прощает непротivления злу, которое, почувствовав бездействие власти, тем самым создаёт условия к поощрению преступности и торжеству власти беззакония. Любая власть, какая бы она ни была, никогда не должна забывать, что она существует для народа, иначе она обречена на гибель. Императорской власти была вверена защита прав граждан, «защита силы права против права силы». Власть в Российской империи оказалась неспособной защитить ни себя, ни Россию. Достоинно горестного замечания, что правящая династия – дом Романовых почти в полном составе оказался в роли предателя и разрушителя своего Отечества.

<sup>1</sup> Кн. Жевахов. Воспоминания. М., 1993. Т. 2. С. 4–5



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если взглянуть на русскую историческую живопись предреволюционного времени, картина открывается довольно сумбурная, но так мы можем сказать и о литературе, театре, художественной критике. Художественная жизнь тех лет поражает разнообразной безвкусицей и множеством выставок, обилием имён, лозунгов, программ. Интеллигенцию и народ разделяла пропасть.

В исторической живописи, в отличие от портрета, пейзажа или натюрморта, особенно заметно мировоззренческое опустошение. Работы Васнецова, Нестерова, Репина, Сурикова, Серова не меняют общей картины. Обращение к прошлому – возможность уйти от циничного, жестокого и пошлого настоящего, притягательная для человека, лишённого опоры в настоящем. Как точно сказал об этом Валерий Брюсов в стихотворении «Кинжал» в 1903 году: «Когда не видел я ни дерзости, ни сил, / Когда все под ярмом клонили молча выи, / Я уходил в страну молчанья и могил, / В века загадочно былые!»

Обращение к прошлому в литературе, поэзии, живописи вовсе не означало поиска исторической подлинности. Прошлое представало в искусстве исключительно опосредованно, в виде *образов* прошлого, в «милых призраках», наряженных в костюмы разных эпох. Это была игра, маскарад усталого пресыщенного интеллигента.

Пристрастие к прошлому вовсе не превращало автоматически художника в исторического живописца. Пример тому К.А. Сомов, который как раз в эти годы с видимым удовольствием и лёгкой грустью изображает дам и кавалеров, пьере и арлекинов.

В обострённо эмоциональном и сугубо личном восприятии прошлого художниками начала XX века таилась угроза превращения исторического жанра в «ретроспективные мечтания». И, вероятно, как реакция на неё возникло противоположное направление – крен в область «чистой истории», в иллюстративность.



Увлечение «ретроспективными мечтаниями», равно как и документальной точностью исторического рассказа, означало, что русская историческая живопись находится на распутье, в поисках специфики, отвечающей новому времени. Не облегчили эти поиски внешне благоприятные факты, которые, казалось, должны были активизировать и художников и публику. В начале 1910-х годов отмечалось несколько больших юбилеев. В 1911 году – пятидесятилетие отмены крепостного права, в 1912-м – столетие Отечественной войны, в 1913-м – пышное празднование трёхсотлетия царствующей династии. Ничего для преодоления кризиса исторической живописи эти юбилеи, увы, не принесли. И, вероятно, не могли принести.

Очень часто историческая картина предреволюционной поры как бы останавливается на уровне эскиза. Если станковую историческую картину (в суриковском значении этого слова), с одной стороны, вытесняет живописный эскиз, то с другой – её теснит графика. Это началось ещё в 1890-е годы, когда почти все крупнейшие живописцы занялись иллюстрациями к историческим исследованиям. У мирискусников эта тенденция ещё более усилилась. Если в 1890-е годы иллюстрации были как бы маленькими станковыми картинами, то в начале XX века всё более и более очевидным становится преобладание специфических графических изобразительных средств. Примечательный факт – почти все выдающиеся произведения с историческими сюжетами связаны в 1907–1917 годах со станковой графикой (работы для издательства Кнебеля). В том, что историческая картина всё более утрачивала специфику своего художественного языка, присущего станковой картине, проявился кризис самого жанра, его содержания и формы.

Не менее симптоматичен и такой факт – всё более сужающийся, по сравнению с предшествующим, круг исторических живописцев. В 1904 году умер Рябушкин, в 1910-м – С. Иванов, в 1911-м – В. Серов, в 1916-м – В. Суриков. Оставив исторические композиции, ушли в мир театра или книжной графики А. Бенуа, Лансере, Бакст. Современная талантливая молодёжь проходила мимо

исторической тематики, на них словно магически подействовали циничные слова Матисса, сказанные в 1909 году: «Не дело живописи изображать исторические события, об этом можно прочесть в книгах»<sup>1</sup>. В некоторой степени была подведена черта под целым периодом в истории русского искусства, периодом, связанным с развитием станковой исторической картины.

В декабре 1911 – январе 1912 года был проведен I Всероссийский съезд художников и ценителей искусства<sup>2</sup>. Однако, судя по программе и материалам съезда, изданным в трёх книгах, внимание художников было занято в основном текущими, хотя, возможно, требующими заинтересованного их участия вопросами. Съезд напоминал скорее заседание партхозактива советских времен, проведённого на высочайшем уровне, с участием царственных особ. Не было никаких острых обсуждений наболевших проблем, не поднимались никакие судьбоносные вопросы, ни о какой особой миссии художника в надвигающейся смуте не говорилось. А ведь шел 1912 год!!! Всего пять лет до октябрьского переворота. В такое беспокойное, критическое для России время – такое благодущие и ура-патриотизм?!

А ведь художник всё же по своей сути должен отражать и даже в какой-то мере предвосхищать события, происходящие в его Отечестве. Русские художники, мыслители, писатели всегда стремились выразить свой духовный мир, своё понимание добра и зла, своё видение идеи будущего России и идеи спасения, выраженной в Нагорной проповеди Спасителя. Соединяя образ картины

<sup>1</sup> Матисс А. Сборник статей о творчестве / под ред. и с предисл. Владимирского А. М., 1958. С. 25.

<sup>2</sup> Хотя первый съезд Общества любителей живописи состоялся в Москве еще в 1894 году, его, по сути, единственной задачей было рассмотрение вопроса о передаче в собственность города Московской Третьяковской картинной галереи. Всероссийский съезд состоялся благодаря высочайшему покровительству императора Николая Александровича. Почётным председателем этого съезда была Е. И. В., президент Императорской Академии художеств великая княгиня Мария Павловна. Устроительный комитет, под председательством графа Голенищева-Кутузова, был создан еще 29 апреля 1910 года. Его членами стали известные художники: А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, К.Е. Маковский, Н.К. Рерих, А.В. Щусев. В качестве учредителей выступили В.М. Васнецов, И.Е. Репин и др. Из Киева письменно поддержали проведение съезда М.В. Нестеров, В.Д. Поленов. Открытие съезда состоялось 27 декабря 1911 года.

с образом слова, они духовно воздействуют на зрителя и читателя и способны силой своего живописного образа пробудить спящее национальное самосознание. А на столь представительном собрании, вместо того чтобы соборно, в православном и национальном духе решать, что делать дальше в бурлящей страстями стране, принимать активное участие в разрешении назревших, грозящих перейти в социальный взрыв конфликтов, усилия участников съезда были в основном направлены на совершенствование школьного художественного образования, обсуждение организационных и правовых вопросов своей деятельности.

Центральной фигурой из числа живописцев, который осуществлял незримое идейное руководство съездом, был И.Е. Репин, чья гражданская позиция и живописные работы с точки зрения пробуждения национального самосознания, укрепления русской соборности до сих пор воспринимаются с иронией. В отличие от глубокого, спокойного и уравновешенного Сурикова вечно мятущийся, но яркий живописец Илья Ефимович Репин считал, что художник прежде всего должен быть «барометром» своего времени, постоянно помнящим о некоем «долге» перед народом и прогрессом.

Глубоко символично, что В.И. Суриков родился в год начала великих перемен в Европе – 1848-м, а ушёл из жизни накануне великих потрясений в России. Как истинный Художник и Гражданин России, Суриков не устранился от ответов на самые трудные вопросы современности, но все силы своего таланта, весь трепет своей чуткой души он направлял на осмысление переломных этапов истории русской жизни. Суриков необычайно мощно выплеснул на свои холсты всю глубину народной стихии, весь трагизм и величие народных характеров в нашей славной и такой драматической русской истории. Самые известные полотна художника: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Берёзове», «Боярыня Морозова» – воспринимались современниками не только как замечательные художественные произведения и проявление гражданской позиции В.И. Сурикова, но и как окна в толще исторического мрака, скрывающего от нас судьбоносные вехи в истории России.

В этих его произведениях чувствуется подлинное дыхание истории, бесстрашно показаны её противоречия. В них заключено трагическое содержание, в том смысле, как понимал его Пушкин, говоря: «Что развивается в трагедии? Судьба человеческая, судьба народная». Раскрытие истории России как истории трагических столкновений – черта, характерная для произведений Сурикова 1880-х годов; в это время мысль художника приводит его к образам, показывающим русский народ в его внутренних противоречиях. Эти картины относятся к высшим достижениям Сурикова. Создавая их на болезненные темы XVII–XVIII веков, художник не уходил и от окружающей его действительности. Напротив, он откликался образами исторической живописи на актуальнейшие проблемы жизни современной ему России, не занимаясь при этом «осовремениванием истории».

И в «Стрельцах», и в «Меншикове», и в «Морозовой» по-своему «развивается событийная линия, по-своему выявляется борьба страстей, но в своём образном ряду каждая из трёх картин начинается с самой высокой точки их накала: с крушения идеалов, которыми жили и которым поклонялись его герои. Возможно, что эти идеалы несоизмеримы между собой, точно так же, как несоизмеримы эпохи, сформировавшие их, но для каждой эпохи её идеалы были не только смыслом, но и образом жизни народа. Суриков, сохраняя художественный такт, не берет на себя роль судьбы, скорее наоборот, – именно здесь источник его авторского сочувствия к своим «историческим типам»<sup>3</sup>, трагедия которых персонифицирована в том или ином герое.

В картине «Меншиков в Берёзове» художника «меньше всего интересуют исторические обстоятельства жизни бывшего временщика, которого накрыло, погребя всё без остатка, мощной волной житейского моря. Власть земного начала, абсолютизируясь в человеке, в поклонении его разуму, обусловила самовыявление, самореализацию и в конечном счёте самоутверждение человека, положившего эту самость в основу»<sup>4</sup> своего понимания «духа». Это служило раскрытию эпохи, сокровенной сущности исторического события, в чём выразилась воля Божья, Высший Разум и религиозное чувство. Только теперь, наполненные гением Сурикова, его герои обретали реальный смысл, получая новое содержание: воля, разум, чувство человека, которые ранее заменяли собою понятие «дух» в попытке низвергнуть его навсегда.

Реалистическое правило следовать «правде жизни» может объяснить и ещё одно качество живописи Сурикова, в своё время чрезвычайно поразившее некоторых из современников. Речь идёт о некоей «иллюзии исторического перевоплощения», особом состоянии, которое испытывали зрители, стоя перед картиной Сурикова: исчезает преграда времени, отделяющая семнадцатый век от девятнадцатого. «Кажется, вы стоите среди этих людей и чувствуете их дыхание», – писал В.М. Гаршин<sup>5</sup>.

Откуда такая удивительная иллюзия реальности давно ушедшей жизни? Она таится в каждом персонаже картины. Каждый фрагмент (например, в «Боярыне Морозовой») – это сложный сплав из того живого, настоящего, что подметил художник в современниках, послуживших прообразами для героев картины, и иного, древнего, уже исчезающего, самобытно национального, что виделось внутреннему взору мастера в далёком XVII веке. Это особый склад лиц, преимущественно девичьих, особая манера держать себя, носить одежду, наконец – сами эти одежды, предметы быта и т. п. Пригодились здесь, разумеется, и сибирские впечатления детства, и знакомство с московскими древностями, сохранившимися в XIX веке. Но более всего ощущение иллюзии жизни передавалось великим талантом и титаническим трудом художника.

Он показал, насколько интересна и значительна красота самых ужасных событий истории и дал чисто русские образы, действительно достойные изучения, восхищения и подражания. «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц без народа, без толпы, мне нужно вытащить их на улицу», – говорил Суриков<sup>6</sup>. Реализм, народность и национальность, составляющие, по словам В.В. Стасова, самую суть искусства реалистов второй половины века, раскрылись в творчестве Сурикова с предельной силой художественной выразительности. Будучи кровно связанным с передвижниками, Суриков оказался далеко впереди них, став, по существу, первооткрывателем огромного пласта высоких художественных ценностей.

Воскрешая драматические события русской истории, Суриков умел разглядеть в далёком прошлом такие черты национального русского характера, напоминание о которых было особенно важно для современной художнику эпохи, да и сегодня нам они крайне необходимы. Наперекор внушениям пропаганды об «извечном смирении» русского народа, а также вопреки проповедуемой выродившимся народничеством теории малых дел суриковские картины показывают мощные, бунтарские русские характеры, поражающие своим размахом, самоотверженностью и отвагой в борьбе. Суриков, как историк и психолог, как поэт и живописец, любит их стойкостью и свободолобием, их удалью и красотой. Искусство Сурикова проникнуто любовью к героическому началу в русском народе и верой в его неисчерпаемые творческие силы.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Гаршин В.М. Сочинения. Петрозаводск, 1954. С. 369.

<sup>6</sup> Цит. по: Никольский В. В.И. Суриков. М., 1918. С. 52.

<sup>3</sup> Петрова М. «Водительное служение» В.И. Сурикова // Наш современник. 2005. № 9.



На этом основана и неослабевающая любовь Сурикова к тому идеалу прекрасного, который на протяжении веков выработал русский народ и с таким совершенством воплотил в народном искусстве, в созданных с тонким художественным чутьём древнерусских одеждах, в архитектуре, утвари, оружии, резьбе, вышивках, узорных орнаментах и т. д. Всеми этими глубоко своеобразными по своим формам и национальному колориту предметами, созданными руками народа в соответствии с его эстетическими вкусами, Суриков восхищался так же горячо, как и яркими вольнолюбивыми характеристиками русских людей XVI–XVII веков, потому что в чудесах народного творчества, в красоте русского декоративно-прикладного искусства он видел и ценил выражение «духа народа», результат народной самодетельности, свидетельство созидательной силы народа.

Суриков смог создать такие захватывающие, исторически правдивые образы потому, что он был убеждённым, истинным реалистом. В какую бы глубь веков ни влекло художника его могучее воображение, Сурикову необходимо было найти в жизни, увидеть своими глазами каждое лицо, каждый предмет, подтверждающие его образное представление. Суриков не терпел никакой «отсебятины» и говорил: «Если б я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял»<sup>7</sup>. И этому можно поверить: заставил же художник, работая над образом юродивого, позировать натурщика на снегу...

Суриков требовал от этюда с натуры предельной точности; он говорил: этюд должен быть настолько точен, «чтобы в глазах двоилось»<sup>8</sup>. Но этюды служили художнику лишь фундаментом, надёжной опорой для вдохновенного творчества. При всём огромном внимании к природе и художественной влюблённости в неё, Суриков никогда не был рабом природы. Он настойчиво, подолгу, иногда годами, искал ту необходимую ему для образа модель, которую «никто другой не может заменить», но и в этих поисках и в создании этюдов подходил к природе уже озарённый идеей создаваемого произведения. Поэтому в суриковских этюдах всегда есть целеустремлённость, обусловленная замыслом картины, всегда есть нацеленность на решение создаваемых образов. И в дальнейшей переработке Суриков необычайно бережно сохранял мельчайшие штрихи, подсказанные ему природой, если только они помогали раскрытию образа. Вместе с тем он решительно отбрасывал и изменял черты природы, когда это было нужно, когда они противоречили жизненной правде образа, являвшейся для Сурикова высшим критерием отбора.

С такой же самостоятельностью относился художник и к историческим подробностям изображаемых событий. Суриков обладал огромными знаниями исторической эпохи, её фактов и материалов. Но всё это было для него средством, а не самоцелью, и, когда было нужно, Суриков смело жертвовал фактологическим правдоподобием ради зримой правды искусства. Так, например, из всех казней стрельцов, описания которых Суриков прочёл у Корба, нет ни одной такой, которая в точности соответствовала бы суриковскому «Утру стрелецкой казни» (изображение Петра на лошади; Красная площадь; число казнимых; виселицы); художник объединил в своей картине подробности, которые относятся к разному времени и к разным местам казней.

И Меншиков и его дети в ссылке в Берёзове выглядели иначе, чем они изображены у Сурикова: Меншиков был с бородой; драгоценности были отняты и у него не было алмазного перстня, дети были не в бархатных и парчовых платьях. Но у Сурикова по замыслу его картины остатки прежней роскоши должны были контрастировать с крестьянским бытом.

Критика, желая ослабить могучее впечатление от картин Сурикова, упрекала его в нарушении исторических подробностей. Но какое значение имеют все эти частности по сравнению с главным, решающим, чего достиг Суриков, и достиг путём сознательного отступления от фактологических деталей ради высшей художественной правды, ради поиска исторической истины? Критика, не понимавшая гениального новаторства суриковской живописи, открытой им красоты народного искусства, национального колорита Древней Руси и её мощных характеров, упрекала художника в «грубости письма» и «технических погрешностях». Но эти невежественные нарекания блекнут перед покоряющей художественной силой суриковских полотен. По воспоминаниям современников, посетителям передвижных выставок «казалось, что эти стрельцы, ведомые на казнь, эта боярыня-раскольница, эта окружающая её старомосковская толпа, этот вельможа с семьёй, тоскующий в ссылке, – все эти образы Сурикова как будто говорят: худо ли, хорошо ли мы написаны, но это мы, мы – подлинные, настоящие, не подделка, не измышление, а то самое, чего ты ждёшь, когда хочешь увидеть казнь стрельцов, Меншикова в ссылке и боярыню Морозову...»<sup>9</sup>.

И в самом деле, всякий, кто хоть раз увидел суриковских стрельцов, Меншикова, Морозову, уже не сможет себе представить их иначе. Ибо образы, почерпнутые Суриковым из жизни и поднятые до высот художественного обобщения, стали ярче и убедительнее самой жизни в её непосредственно-бытийной данности. Таков закон художественного отражения жизни в искусстве, такова сила подлинного реализма, величайшим представителем которого был великий Суриков.

В неповторимом национальном колорите всех полотен Сурикова, в многоцветье и насыщенности цвета в каждом предмете оживала древняя, исконно русская, почти утраченная в XIX веке самобытная русская красота. Воскрешённое художником ликующее узорочье древнерусского колорита захватывало воображение зрителя, влекло его в далёкий XVII век... Суриков показал его без малейшей стилизации под старину. Напротив, он очень стремился к реальному изображению ушедшего века. Как живописца, его всегда увлекала возможность показать цвета каждого из предметов в зависимости от световоздушной среды, от условий реального освещения, от влияния друг на друга и т. п. Подобные чисто пленэрные задачи встали только перед художниками XIX века и были понятны людям того времени. Соблюдая законы современной пленэрной живописи, Суриков придавал своим полотнам убедительность, весомость живой реальности. Тем грандиознее кажется то, что сделал Суриков, та высота, на которую он сумел поставить историческую живопись. Поражает сила исторического прозрения Сурикова, его вера в творческую энергию России, в её историческую миссию, определяющие содержание любой из картин, от самых трагических полотен 1880-х годов до самых героико-оптимистических в 1890-е годы. В этой области творчество Сурикова – явление, не превзойдённое никем из его современников и последователей.

Суриков приходит к пониманию важности колорита, «непосредственно, горячо переданного с природы», оказываясь «на передовых рубежах в движении искусства к живописно-пластической форме, приходящей на смену форме объёмно-пластической. Более того, – основывая именно на колористической разработке силу содержательного воздействия исторической картины. Однажды Суриков признался: «Я люблю Бетховена. У него величественное страдание»<sup>10</sup>. И действительно, как «близка, как созвучна эта бетховенская мощь историзму суриковской трилогии. Её образный строй лишён той житейской, мирской суетности, в которой тонет, растворяется человек, замкнутый на самом себе, на факте собственной биографии»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Волошин М. Суриков // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 62.

<sup>8</sup> Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М., 1934. С. 113

<sup>9</sup> Михеев В.М. Галерея русских художников. В.И. Суриков // Артист. 1891. № 16. С. 61.

<sup>10</sup> Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1977. С. 262.

<sup>11</sup> Петрова М. «Водительное служение» В.И. Сурикова.

О французском художнике Лорансе Суриков говорил: «Нет в его картинах эпохи. Это иллюстрации на исторические темы»<sup>12</sup>. И хотя эти слова чётко передают позицию самого художника, тем не менее «воссоздание эпохи никогда не было для него самоцелью, а лишь необходимым условием»<sup>13</sup>, позволяющим пробиться к её идеалам, выразителями, точнее «носителями которых и становятся суриковские персонажи»<sup>14</sup>.

Отсюда и выбор их, и авторское отношение к ним как к «собираемому образу, в котором максимально концентрируется данная эпоха»<sup>15</sup>. Это позволяет рассматривать каждого такого героя не только и даже не столько как историческую личность, но как исторический тип. И формула Сурикова – «идеалы исторических типов»<sup>16</sup> – тоже отсюда. Но формула эта не отвлечённое понятие, схематизирующее смысл его полотен. Преломленная в образе конкретного человека, она обретает ту жизненную силу, энергию и убедительность, которые сближают нас с прошлым, позволяя установить связь между современностью и вечным, но забытым прошлым.

Обладая удивительно цельной натурой, Суриков всего себя без остатка посвятил любимому искусству; его жизнь – это непрерывное рождение замыслов и последовательное осуществление картин – одной за другой. Судя по эскизным датировкам, он придерживался метода предварительных заготовок – заканчивая одно полотно, думал и размышлял о следующем. Этим давалась интенсивная работа подсознанию, что способствовало более глубокому визуальному постижению будущих образов. Суриков сумел показать во всей пластической прелести, материально и одновременно поэтически утварь и одежды в Древней Руси. Никому из его современников, да и тем более предшественников, такое было не под силу, хотя в области изучения древнерусского быта были большие знатоки. Неповторимость и уникальность Сурикова в том, что он первый превратил толпу в народ, а в народе увидел яркие, самобытные характеры. «История смотрит не на человека, а на общество», – заметил В. Ключевский. Суриковская история посмотрела на общество через человека: ведь личность тоже творит историю. Фресковая монументальность дополнилась сотнями ярко выраженных индивидуальностей. Такой уникальный подход позволил дерзкому стрельцу на равных соперничать с царём, в семейной драме Меншикова провидеть сложность всей эпохи, в воинах Ермака ощутить казацкое братство.

Всё творчество Сурикова – это пристальное и страстное вглядывание в природу человека: «Каждого лица хотел смысл постичь». Его поздние произведения, с уменьшенным числом персонажей, предстают перед зрителем как большие исторические портреты, где самоценная личность творит историю.

Важнейшей жизненной задачей художник считал отыскание гармонии, которую любой творец должен был увидеть по-своему и открыть заново. «Знаете, что значит симпатичное лицо? – вопрошал Суриков поэта М. Волошина. – Это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы – а всё сгармонировано. Это и есть то, что греки дали – сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти».

Обогащая искусство новыми гранями красоты, возрождая в лицах современников отблеск античной гармонии, художник являл миру собственные идеалы. Самоощущение нации как представительницы особого индоевропейского мира проявлялось в поисках русского склада лиц, и особенно в его сибирском своеобразии.

Суриковские идеалы формировали отечественную культуру и способствовали осознанию национального характера.

По количеству автопортретов (шесть живописных и восемь графических) Суриков сопоставим с О. Кипренским в русском искусстве и с Ван Гогом и Сезанном – в зарубежном. По истории его автопортретов можно судить о многом: о творческом самочувствии, о событиях жизни и вехах художественной биографии. Их простота и лаконизм были доступны лишь углублённому взгляду, а многочисленность раскрывала жизненную насыщенность. Обычно сдержанный в общении, Суриков многое доверял своим автопортретам, вероятно ведя с ними долгие и откровенные беседы, как с самыми близкими друзьями. Экспрессия ранних изображений сменяется простотой и уверенностью поздних. Пройдя большой и трудный путь, художник всегда был творцом собственной жизни. Перефразируя Монтеня: «Я сделал мою книгу в той мере, в какой книга сделала меня», – можно заключить и о Сурикове: собственная жизнь выстраивала его в той же мере, в какой он творчески, через свои живописные произведения созидал её.

Яркие живописцы, такие как О.А. Кипренский, А.А. Иванов, П.А. Федотов, В.И. Суриков, М.А. Врубель, своих школ не создали. «Искусство их оказало влияние на художественный процесс опосредованно», но «личность каждого из них» утверждает русскую традицию, поскольку «воплощает в себе лучшие и сущностные качества русского художественного гения»<sup>17</sup>.

Непохожий на своих предшественников, молодой сибиряк обладал бесценными свойствами – историческим прозрением и могучим бунтарским живописным даром. Запечатлённые им трагические сюжеты оживлялись суровой правдой вымысла. Вызывала доверие старинная атмосфера и убеждали глубокие душевные, самобытные и неповторимые образы героев. Его произведения тревожили память больше, чем документальные свидетельства и раритеты.

«Он производит для веков, – писал некогда А. Иванов, пытаюсь сформулировать, в чём своеобразие гения в отличие от просто талантливой человека. – У него некоторые части неправильны, но целое превосходно. В сем случае можно его уподобить божеству. Правила для него нет – он сам себе оно»<sup>18</sup>. Эти слова на редкость подходят для характеристики того, что сделал Суриков. Современников удивляла смелость его живописных исканий. Однако и сегодня его живопись кажется единственно возможной, полностью отражающей живописную красоту и своеобразие национального колорита, отвечающей существу реалистического русского искусства.

Всё, что в мире красок открыл Суриков: насыщенность, чистоту и выразительность цвета, богатство оттенков и декоративную цельность в каждом цвете, неповторимое своеобразие национального колорита в сочетании со свободной живописной манерой, – всё это отразилось в его работах.

С какой точки зрения ни смотреть на творчество Сурикова, оно означает вершину в развитии реалистической исторической живописи и вместе с тем является эталоном исторически правдивого, объективного и глубоко философского отражения отечественной истории. Немногим и только великим живописцам доступна философская глубина и историческая объективность, которой достиг Суриков, только великим колористам доступна вершина, на которую поднялся он.

Исследователи творчества Сурикова уделяют много внимания изучению того, как он приближался к окончательному варианту

<sup>12</sup> Суриков В.И. Письма. С. 244.

<sup>13</sup> Петрова М. «Водительное служение» В.И. Сурикова.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Суриков В.И. Письма. С. 132.

<sup>17</sup> Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. СПб., 2011. С. 4.

<sup>18</sup> Цит. по: Алпатов М.В. А.А. Иванов. Жизнь и творчество. М., 1956. Т. I. С. 178.

картины. Но надо признать, что, даже если мы будем знать всё до мельчайших подробностей о каждом образе и его деталях, как они видоизменялись от первого эскиза к окончательному виду в картине, эти сведения не станут для нас ключом к подготовке новых Суриковых. У Василия Ивановича настолько яркий и самобытный талант художника и мыслителя, что его способность «сочинять» картины невозможно повторить, поэтому важнее задаться другим вопросом: что именно он хотел сказать нам, оттачивая до неповторимого блеска своё мастерство?

Суриковым руководила идея обострённого до предела образного выражения Смутного времени с целью вскрыть подлинные причины социальных процессов в критические моменты русской истории. «...Мы, русские, всего более преследуем осмысленность. По сюжету и приёму; идея подчиняет себе технику», – писал Сурикову П.П. Чистяков, по-своему сформулировав свойство осмысленной гибкости, присущей подлинному таланту<sup>19</sup>. Вот почему реалистическая сила картин Сурикова столь велика. Они производят такое впечатление на зрителя, будто бы художник сам присутствовал в качестве очевидца и участника событий, им изображаемых, а потому и смог воссоздать их на холсте с такой покоряющей убедительностью. Эта убедительность заставляет зрителей верить, что и они воочию видят ход прошлой жизни и через это ощущают свою связь с историческим процессом. По отзывам современников Сурикова, эта особенность его картин производила особенно сильное впечатление и отвечала насущной общественной потребности. Она восстанавливала разорванную неистовыми модернистами-реформаторами первозданную ткань русской жизни, восстанавливала разрушенные, утраченные или просто позабытые звенья русской истории и избавляла нас от щемящего чувства оторванности от собственной истории, от своих корней.

Русская история вмещала как героические страницы, так и мрачные злодеяния, перемежаемые тусклыми периодами бездействия. И не всегда она вызывала гордость за людей, творивших её. Перед историческим живописцем постоянно возникала труднейшая задача выбора сюжетов, дающих возможность освещать тёмные времена высокими стремлениями и осмысливать прошлое в сопоставлении с настоящим. Не стеснённый условными правилами, вольно и романтично трактуя героев, Суриков объединял русское общество цельным миропониманием и давал соотечественникам возможность обретения общенациональной русской идеи. Своим творчеством Суриков подвёл своеобразный итог в развитии реалистической исторической живописи. На его живописных полотнах история была показана через судьбы выдающихся личностей, в силу обстоятельств поставленных в центре событий своего времени. Движение истории зависело от ума и воли этих личностей как выразителей Промысла Божия и народной психологии, со всеми своими особенностями, которые были порождением своей эпохи.

Мастера конца века основной акцент в своём художественном творчестве делали не столько на научно-просветительской социальной функции искусства, сколько на его эстетической, чисто художественной ценности, но истоки их творчества восходят к открытиям, сделанным Василием Суриковым. В этом смысле живопись конца XIX века подхватила традиции Сурикова. Но у Сурикова эти проблемы, неизменно актуальные, всегда были глубоко историческими. Он не идеализировал прошлое, хотя и восхищался тем героическим и великим, что было в нём.

Младшее поколение художников избрало иные пути: история обрела для них другую ценность; их не интересовали социальные и психологические конфликты. И они нашли, точнее уверовали, что

нашли, то, чего не хватало окружающему их настоящему: утонувшую в безвкусице на закате Российской империи красоту. Именно эта красота, как им казалось, освещала жизнь людей прошлого.

И если художники 1870-х и 1880-х годов стремились к достижению ощущения реальности прошлого, то мастера конца века поставили другую задачу: прошлое для них ушло, оно оказалось навсегда отделено от настоящего вуалью памяти. И сквозь эту вуаль творческий взор художника высвечивал отдельные мгновенья прошлого. Прекрасные сами по себе, они волнуют, доставляют наслаждение; они будят ум, заставляют напрягать память, вспоминать, но... отвлекают от насущных проблем.

Уровень знаний в области истории, общий уровень образования у этих художников был выше, чем у их предшественников, но во многом они уступали, и прежде всего в понимании сути исторического процесса, его Промыслительного значения. «Для русского художника, – писал Иван Ильин, – в искусстве существенно не удовольствие, не развлечение и даже не просто украшение жизни, но постижение сущности, проникновение в мудрость и водительное служение... Служение – не имеющее непосредственно никого в виду, но обращённое к своему народу уже в силу одного того, что оно творится духовно-нравственным актом русского национально-го строения»<sup>20</sup>. «Национальное строение» и «определяет самый смысл, природу и стихию искусства Сурикова. Уже его современники отмечали в нём талант поэтического постижения духа времени, идущее не столько от изучения, сколько от «ощущения эпохи» (Врангель), их поражило умение мастера «в непостоянстве текущей жизни видеть образы, отстоявшиеся веками», а главное – его способность творчески выразить глубочайшую красоту народной души»<sup>21</sup>.

Суриков, несмотря на критический образ изображённого им Петра, в своих картинах утверждал незыблемость православно-патриотического взгляда на государственное устройство. В искусстве идеи почвенничества и национальных начал жизни поддерживались работами и других национально мыслящих художников: Иванова, Васнецова, Нестерова. Однако, как ни пытались все они достучаться до своих современников, живопису им красоту русской жизни, общественная жизнь «просвещённой» России отвергла идеи почвенничества и «пошла другим путём», приведшим её к катастрофе вселенского масштаба. Основная причина кризиса российской имперской государственности начала XX века состояла в не востребованности идей просвещённого консерватизма, в обесценивании идеи русской соборности, природы Самодержавия и сущности царской власти – вот в чём выразилось главное преступление русской мысли, не изжитое до сих пор.

Духовный взгляд на историю позволяет не только её понять, но и прозреть из неё грядущее. В процессе анализа исторической живописи Сурикова 70–80-х годов XIX века его картины чаще всего рассматриваются в контексте сопоставления с переломной эпохой пореформенной, но дореволюционной России, в условиях которой сформировался и развился талант Сурикова. Однако это весьма распространённое клише: «пореформенная», «дореволюционная» – воспринимается каждым по-своему. Прошло уже полторы сотни лет со времени Великих реформ Александра II, но до сих пор не дана им оценка с точки зрения основ и целей развития Русской цивилизации. Одни безмерно их восхваляют, другие ругают, но чаще всего чисто эмоционально, опираясь на чуждые исторической России основания.

Ещё больше неясностей с «русской революцией». Казалось, уже всем понятно, какие силы стояли за этой кровавой трагедией

<sup>19</sup> См.: Письмо П.П. Чистякова Сурикову, конец апреля 1891, Петербург // Суриков В.И. Письма. С. 148.

<sup>20</sup> Ильин И.А. Одинокий художник. М., 1993. С. 36.

<sup>21</sup> Суриков В.И. Письма. С. 191–192.

России, унесшей десятки миллионов жизней лучших её сынов, но до сих пор есть немало людей, по-прежнему оправдывающих эти жертвы. И в то же время остаётся вопрос: почему Всеблагий Господь попустил разразиться этому чудовищному кровопролитию на Святой Руси?

В основе духовного разложения, экономической разрухи и политической нестабильности Российской империи лежал кризис государственности России, который явился следствием кризиса русского национального и религиозного самосознания. Кто мог ожидать в 1917 году такого дружного предательства либеральной интеллигенцией, военной и политической элитой своей государственной традиции и её Верховной власти? Именно поэтому красной нитью через всё творчество Сурикова прошла тема Русской смуты. Стоя на позиции просвещённого консерватизма, сегодня можно видеть, как неоднократно в истории России развивались эпидемии национального духа, выражавшиеся в упадке нравственности и утрате православного мироощущения, разрушении семьи, десакрализации Верховной власти и бунтах против неё, что приводило к превращению страны в арену столкновений бандитских группировок и развязыванию гражданской войны, размыванию национальных нравственных идеалов, попыткам пересадить на русскую почву иные государственные идеи и социально-политические институты и, как следствие, к экономическому и политическому закабалению страны внешним или внутренним врагом.

Преодолевались системные кризисы только через восстановление духовно-нравственных основ народной жизни и православных традиций российской государственности, прекращение партийно-политического противостояния, возврат к подлинной законности и восстановлению соответствующего народному религиозно-нравственному идеалу, пронизанному духом русской соборности национального института подлинного народовластия – Земского собора как «гласа всея земли Русской».

Эта главная в славянофильстве, выношенная русскими мыслителями, писателями, композиторами, художниками идея особого духовного и исторического пути России и сейчас жива, пока живо наше Отечество. Но конкретное раскрытие русского своеобразия в истории и культуре требует сегодня духовного творческого труда. Нам сегодня, стоя перед гениальными полотнами в Русской галерее исторической живописи, надо переосмыслить нашу историю, чтобы отделить зёрна от плевел, чтобы воздать должное тем мученикам, тем святым, тем подвижникам – всем тем, кто смог в трудное и судьбоносное для развития русской государственности время защитить идеалы Святой Руси от мнимых героев, которые, даже прикрываясь святыми лозунгами, тем не менее разрушали русскую душу, русскую соборную традицию. Сегодня это главная проблема на пути нашего возрождения – пока мы её не решим, пока каждый человек нашей великой России не осознает, в чём были наши беды и как нам от них избавиться, мы не преодолеем великую смуту XX столетия. Наша сегодняшняя задача, сохранив высокий духовный порыв, пафос славянофильской мысли, в то же время приблизить её к социальной действительности, соотнести её выводы с опытом отечественной истории последних полутора столетий.

Восприняв тысячу лет назад христианскую веру от Византийской империи, Русь не только смогла обогатить её красочными народными традициями древнего язычества, но и создала форму государственной власти, во многом превосходящую византийский имперский институт восточнохристианской государственности.

И после 1917 года, в самые трагические годы и десятилетия, Россия смогла выстоять только в силу инерции своих державных традиций, которые внешние и внутренние враги так и не смогли уничтожить.

Жажда наживы, которая охватила сегодня всех людей, безропотное поклонение даже не золотому тельцу, а зелёному бумажному идолу лишь заслоняют от нас ту великую историческую миссию, которая уготована России, – быть образцом христианского благочестия, нести в мир спасительные идеи Любви Христовой, освещать неугасимой лампадой Нравственного закона всё человечество. Не диавольская безудержная жажда потребления и стремление поработить другие народы, а разумная достаточность, приоритет духовных, нравственных ценностей и христианское добротолубие могут вернуть России покой и благоденствие, благополучие и процветание и этим спасти мир от новой Вселенской катастрофы.

Сложность сегодняшней задачи состоит не только в преодолении большевистского тоталитарного наследия и западнической беспочвенности, но и в очищении здоровых начал русской державной и политической традиции, искажённых петербургским периодом императорской России, и потому сегодня для нас жизненно важно раскрыть глаза на бессмертное творение Сурикова, живописующего красоту и гармонию русского быта, «вернуться к идеям, которые развивали Хомяков, Киреевский, Аксаковы, Самарин и другие славянофилы, понять, почему они оказались не востребованными в императорской России; переработать их на современный лад и освещать ими наш путь выхода из нынешнего кризисного состояния».

На рубеже XIX–XX столетий славянофильский идеал России как особого культурно-исторического типа, который мог бы создать самобытные социально-культурные институты, сопоставимые с формами европейской цивилизации, не был понят и востребован просвещённой императорской Россией. Во многом это было следствием реформ Петра I и вообще «петербургского периода» русской истории. Обер-прокурор Священного синода князь Жевахов так охарактеризовал состояние умов России начала XX века: «...с 1905 года Россия превратилась в сумасшедший дом, где не было больных, а были только сумасшедшие доктора, забрасывавшие её своими безумными рецептами и универсальными средствами от воображаемых болезней». Эти слова сказаны более ста лет назад, но как актуально они звучат сегодня. Включите вечером телевизор, и вы увидите тьму этих «сумасшедших докторов», предлагающих свои снадобья на всякий развращённый вкус. Воистину путей погибели множество, а путь спасения один.

Василий Иванович не дожил года до великих катастроф XX столетия. Всем своим творчеством, своей гражданской позицией, своей тонкой и чувствительной душой он пытался достучаться до своих соотечественников, но, увы, не был услышан не только широкими народными массами, но и художественной критикой. Ни Сурикову, ни воспевшему былинную мощь древних русичей Васнецову, ни Нестерову, напомнившим своим современникам забытые ими образы Святой Руси, не удалось пробудить дремлющее национальное самосознание. «Прогрессивная общественность» не слышала их предостережения и, не чувствуя надвигающуюся катастрофу, смело пошла на штурм ненавистного ей Самодержавия. В итоге Россия рухнула в погибельную пропасть 1917 года, увлекая туда всю духовную, военную, хозяйственную и творческую элиту.

# БЛАГОДАРЕНИЕ

РУССКИЙ МЕЦЕНАТ НАШЕГО ВРЕМЕНИ – С.П. КОЗУБЕНКО

Если расцвет эпохи Возрождения был обеспечен семействами Медичи, Боргезе, Мазарини и возможностью созерцания божественной красоты росписей Сикстинской капеллы мы обязаны не только гению и трудам Микеланджело Буонарроти, но и усилиям папы римского Юлия II, то расцветом русского реалистического искусства и исторической живописи мы обязаны гражданскому подвигу людей купеческого сословия России.

В середине XIX – начале XX века меценаты открывали музеи и театры, возрождали старинные ремесла и народные промыслы. Их имения превращались в культурные центры, куда съезжались известные художники, актёры, режиссёры, писатели. Здесь при поддержке благотворителей они создавали свои знаменитые картины, писали романы, разрабатывали проекты зданий.

В развитии отечественной культуры значительную роль сыграли меценаты и собиратели: братья Третьяковы, Савва Мамонтов, Алексей Бахрушин, Рябушинские, Морозовы. Усадьба Саввы Мамонтова в Абрамцево стала центром культурной жизни России в 1870–90-х годах. Театральный музей Бахрушина существует и сегодня. Княгиня Мария Тенишева в своём имении Талашкино создала художественную студию. П.М. Третьяков в 1860 году составляет своё духовное завещание, выразив в нём идею создания художественного музея или картинной галереи, началом которой стал пейзаж А.К. Саврасова «Вид в окрестностях Ораниенбаума». Уже через 11 лет после приобретения первых полотен в галерею купца было более тысячи картин. Сегодня в Третьяковской галерее находится одна из самых крупных в мире коллекций русского изобразительного искусства. Общественную значимость своего культурного начинания Павел Михайлович видел не только в содействии воспитанию в обществе эстетического чувства, но и в стремлении пробудить чувство национального самосознания.

Особые отношения у П.М. Третьякова были с гением русской живописи – В.И. Суриковым. Благодаря Третьякову Суриков получил возможности для создания своих лучших картин: «Меншиков в Берёзове», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком».

Сегодня, когда в тогу меценатов пытаются рядиться люди, разграбившие достояние всех народов СССР, отраднo, что есть и другие примеры. Среди них особое место занимает Сергей Павлович Козубенко. На таких людях держится Россия, её культура, литература и искусство, всё то, что составляет духовную основу русского народа, его фундамент, без которого невозможно развитие Русской цивилизации. От общения с ним прибавляются силы духовные и нравственные, появляется уверенность в правильности, необходимости и востребованности работы, желание продолжать и развивать творческую деятельность.

Сергей Павлович – человек большой внутренней культуры, знающий литературу и искусство, хорошо ориентирующийся во многих областях научных знаний. Он много делает для того, чтобы общество менялось в лучшую сторону, чтобы не забывали о том, что мы наследники и продолжатели богатейшей русской культуры.

Напомним читателям лишь о некоторых его благих делах: Сергей Павлович Козубенко был председателем Попечительского совета Международного Фонда славянской письменности и культуры. Совместно с выдающимся русским скульптором В.М. Клыковым они создали памятники: великой княгине Ольге (Псков, 2003), в селе Сростки – В.М. Шукшину (2004). Этот величественный монумент органично вписался в культурный ландшафт Алтая и сейчас является символом русской культуры. Бийску Сергеем Павловичем был подарен бюст А.С. Пушкина.

Сергей Павлович принимал активное участие в строительстве, реконструкции и

восстановлении более 15 храмов, часовен и монастырей. На Алтае, кроме памятника В.М. Шукшину, построил церковь в селе Луговом Тальменского района. Его попечением создано несколько документальных фильмов, в том числе о В.М. Шукшине.

Как признаётся сам Сергей Павлович: «Любовь к книгам положила начало ещё одному делу жизни – книгоиздательству». При его поддержке выпущены в свет книги: «Возьмите мой меч» В. Клыкова; «Преступление и покаяние. Судьба Русской цивилизации» В. Большакова; книги Ф. Конюхова «Суворов», «Оборона Севастополя», «Нахимов»; книга, написанная монахами Свято-Троицкой Сергиевой Лавры «Кавказский крест»; ряд детских книг Василия Попова. Сергей Павлович оказывает помощь в издании журнала на родине В.М. Шукшина «Бийский Вестник».

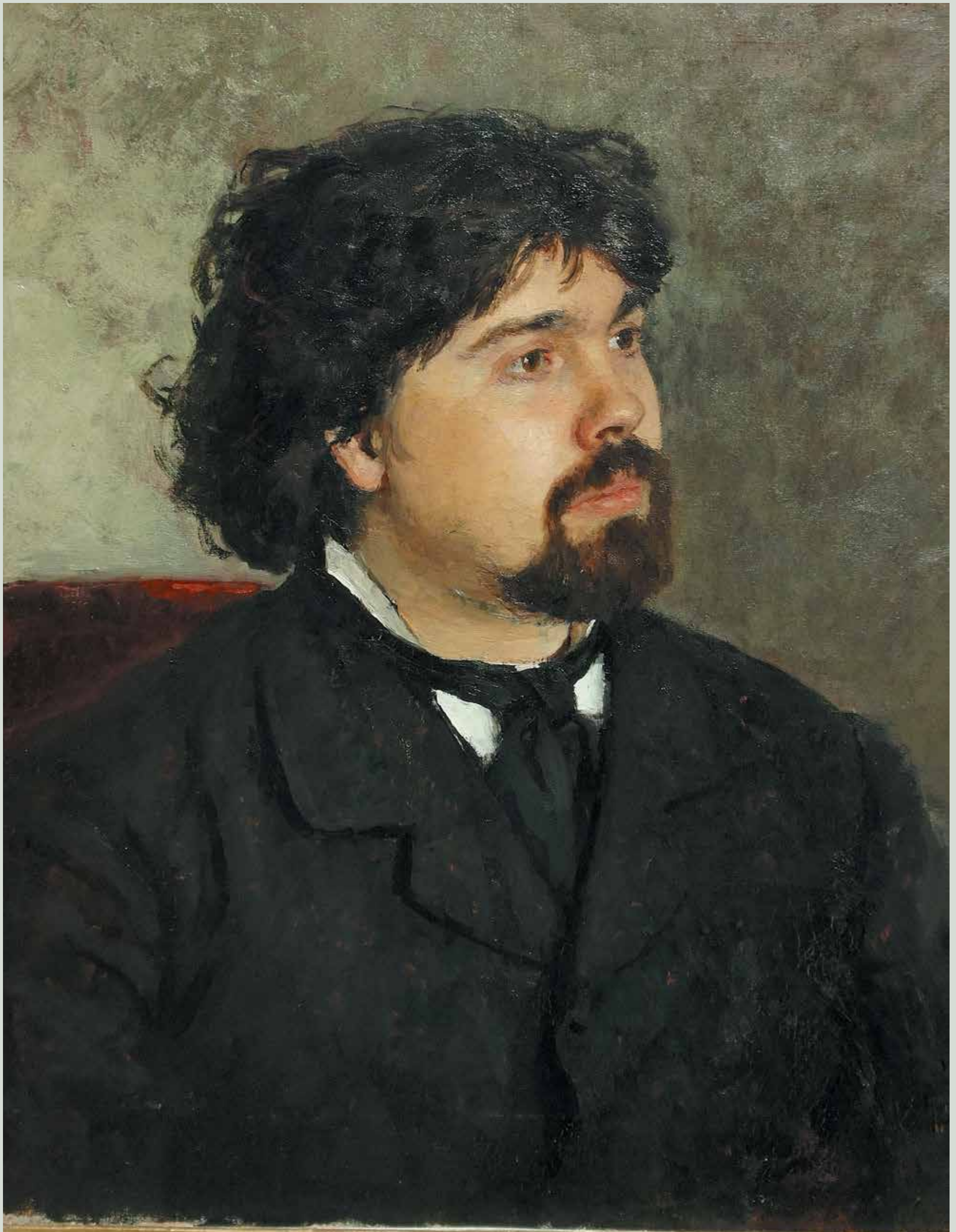
Козубенко – учредитель и попечитель ежегодной Международной литературной премии имени П.П. Ершова за лучшее произведение для детей и юношества. В церемонии вручения премий в селе Ершово, на родине великого русского сказочника, участвуют многие именитые писатели и поэты. С.П. Козубенко совместно с Союзом писателей России учредил Всероссийскую литературную премию «Слово».

Козубенко активно помогает развитию спорта в стране и отдельным спортсменам, но его главная забота – сохранение и приумножение русской культуры.

Приносим сердечную благодарность Козубенко Сергею Павловичу за финансовую помощь, благодаря которой это издание выходит в свет.

А. Елфимов  
Председатель президиума, основатель общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска», почетный академик РАН

В. Большаков  
Доктор философских наук, президент Международного художественного фонда, член Союза писателей и Союза журналистов России, член Общественного совета Министерства культуры РФ



«Пути развития того или иного направления в русском искусстве, как в Северной, так и Древней столице Руси, далеко не всегда шли последовательно и сохраняли преемственность»<sup>1</sup>. Однако «в индивидуальном творческом опыте разных художников легко обнаруживается созвучность живописных интерпретаций, проявляются приметы «московского направления», которое наиболее полно выразилось в начале XX столетия в творчестве мастеров Союза русских художников с их широким, жизнеутверждающим чувством духа России, стремлением к «почвенности» и целостному осмыслению жизни русского народа. Можно сказать, что славянофильская этико-культурная традиция 1840-х годов, содержащая идею возврата образованного российского сословия к народным основам, нашла своё художественное воплощение в крестьянских жанрах и пейзажах «союзников». В искусстве художников-реалистов – от Тропинина до участников объединения «Союз русских художников» – проявились наиболее привлекательные черты московской живописи: любовь к натуре в её осязаемой конкретности, эмоционально-образное восприятие действительности и чуткое отношение к внутреннему потаённому дыханию русской жизни.

В.И. Суриков хоть и окончил Императорскую академию, однако по духу ему была близка древняя столица и круг московских художников: Васнецов, Polenov, Нестеров. Как раз когда Василий Иванович стал маститым художником, способным создать свою школу, – в 1905 году последовало Высочайшее распоряжение за подписью Николая II о предоставлении Московской художественной школе прав высшего учебного заведения с полной самостоятельностью по учебной части, а ещё ранее, с 1865 года, в связи с присоединением Московской архитектурной школы, училище стало называться Училищем живописи, ваяния и зодчества. Однако Сурикову важна была творческая свобода. Предложения делали ему не раз – и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, и в Академии художеств, но он всегда отказывался.

Василий Иванович не создал и своей школы. Учеников и последователей он не имел, да и не мог иметь, так как то очень нужное, чему можно было выучиться из его картин, не укладывалось в какие-либо рамки и теории. Его картины действовали непосредственно на всех, но ни на кого в отдельности... Суриков и дружеским кругом не обзавёлся. Периодически сближался то с Репиным, то с Нестеровым, дружил некоторое время со Львом Толстым – но потребности в постоянном общении не испытывал. Для него на первом месте всегда была работа, картина, которую он писал в данный момент, – и семья. С близкими он всегда был внимателен, нежен и добр.

<sup>1</sup> Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб., 2005. С. 199.

**Портрет В.И. Сурикова**  
И.Е. Репин  
Холст, масло. 1877 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Суриков создавал свои картины в тиши своей сокрытой от внешнего взора и доступной лишь единицам творческой лаборатории, чтобы потом открыть своим соотечественникам глаза на забытую ими русскую древность и на реальные, а не воображаемые социальные язвы общества.

Силой русского живописного искусства, словно ярким факелом, высветил Суриков озаряющую сокровенным божественным светом духовную составляющую мрачных, но судьбоносных уголков русской истории. Его талант вспыхнул яркой звездой перед закатом русского, да и мирового, реалистического искусства, чтобы предвосхитить его будущее незримое возрождение в зримом тогда умирании. Но свет его живописных произведений оказался столь ослепителен, что разглядеть всю глубину его образного прозрения и предвидения оказалось возможным лишь сегодня.

В итоге массового ослепления и усыпления вековые устои академической школы резко пошатнулись. Мировые войны, революции, ломка традиций, разгул вседозволенности, заносчивое самоутверждение павшего в своей гордыне «человека, как меры всех вещей» – всё это не могло не сказаться на состоянии культуры. На удивление единодушно художники передовых стран отказались от прежних академических принципов и забыли о своём прямом назначении – отображать красоту Божиего мира и человека как образа Божиего, хранить и передавать своим ученикам секреты мастерства, основы бесценных знаний национальных школ. Утасало трепетное отношение к наследию великих предков, торжествовало новаторство и оригинальность в поиске собственного художественного языка, заигрывание с лукавой формой. Школа стала для значительной части талантливых людей чем-то формальным, далёким от «подлинной свободы творчества».

На фоне общего упадка в России произошла подлинная катастрофа: кого-то уничтожил вихрь революционных бурь, кто-то погиб в лагерях, кто-то пропал на войне, а иные, спасаясь в эмиграции и оторвавшись от Родины, заболели ностальгией и утратили способность к творчеству. Те, кто остались дома, не вынесли разрушительного смерча и, придавленные догмами соцреализма, измельчали духом. Так мы практически утратили традиции нашей некогда великой школы русской живописи.

Надежды организаторов московской школы тогда, на рубеже XX столетия, создать вторую Академию художеств не оправдались. Это произойдет лишь через сто лет, с новыми героями своего времени и...

Но это уже тема другой книги.

ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ОСНОВАНА В 1757 ГОДУ

# ГАЛЕРЕЯ РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

ВЛАДИМИР БОЛЬШАКОВ

НЕКОММЕРЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

## СИБИРСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

КНИГА 12

Художник книги:  
**И.Е. Лукьянов**  
/идея оформления,  
дизайн, фотосъемка,  
отбор картин, препресс/

Корректор:  
**Е.З. Абоева**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ОТДЕЛЕНИЕ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

В КНИГЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ КАРТИНЫ И ДРУГИЕ ЭКСПОНАТЫ ИЗ СОБРАНИЙ:

Берлинского этнологического музея  
Венецианского музея современного искусства  
Вятского художественного музея им. В.М. и А.М. Васнецовых  
Государственной Третьяковской галереи  
Государственного Русского музея  
Государственного Эрмитажа  
Государственного исторического музея  
Государственного литературного музея  
Государственного музея истории религии  
Государственного историко-художественного и литературного музей-заповедника Абрамцево  
Екатеринбургского музея изобразительных искусств  
Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова  
Кировского областного художественного музея им. В.М. и А.М. Васнецовых  
Калужского областного художественного музея  
Киевского музея исторических драгоценностей Украины  
Киевского музея русского искусства  
Лувра  
Люксембургского музея в Париже  
Музея армии в Стокгольме  
Музея Российской академии художеств  
Музея-квартиры И. Бродского  
Музея-усадьбы В.И. Сурикова  
Муромского историко-художественного музея  
Музеев Московского Кремля, Грановитой палаты, собрания Оружейной палаты  
Музея изобразительных искусств им. Шалвы Амираншвили  
Музея Орсе  
Нижегородского государственного художественного музея  
Новгородского государственного объединенного музея-заповедника  
Нарвского музея  
Ростовского краеведческого музея  
Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина  
Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева  
Самарского областного художественного музея  
Смоленского государственного музея-заповедника  
Таганрогской картинной галереи  
Тверской областной картинной галереи  
Таганрогской картинной галереи  
Тверской областной картинной галереи  
Харьковского художественного музея  
Феодосийской картинной галереи им. И.К. Айвазовского  
Центрального военно-морского музея  
Из частных собраний: семьи художника, В.С. Кеменова и др.



Этюдник В.И. Сурикова

ТРОБФ «ВОЗРОЖДЕНИЕ ТОБОЛЬСКА»  
626152, Россия, Тюменская область,  
Тобольск, ул. Свердлова, дом 34/1  
Тел./факс: (3456)24-67-50  
E-mail: elfimov\_fond@mail.ru  
www.tobolsk.org

Гарнитура: Humanist 531 BT, Garamond premier pro  
Бумага Ханна арт 130 гр./м<sup>2</sup>  
Отпечатано по технологии микроточки  
Подписано к печати 01.10.2021  
Формат издания 70×108 /8  
Тираж: 999 экз.

ОТПЕЧАТАНО В РОССИИ  
ООО «Новые решения»  
127090, г. Москва, ул. Щепкина, 8  
Тел. +7 (495) 923-45-67  
E-mail: asnit@inbox.ru