Несколько штрихов из истории создания картины «Степан Разин»

Василий Иванович Суриков представил публике свою картину «Степан Разин», последнюю из завершенных «больших» исторических работ, на XXXV выставке Товарищества передвижных художественных выставок в Москве, в здании Исторического музея, 30 декабря 1906 года.

Однако, вопреки ожиданиям самого Василия Ивановича, картина не произвела на публику положительного впечатления. Напротив, московская критика упрекала его в бедности композиции картины, в ее «иллюстративности» и отсутствии содержания. Образ Разина, по мнению публики, был «бледен» и совершенно оторван автором от стихии «народной темы» (Кончаловская Н. Дар бесценный. М.: Детская литература, 1969, с. 291).

Соответственно, никто не высказал и пожелания приобрести картину. Василий Иванович возложил свои надежды на петербургскую публику. 13 февраля 1907 года он писал своему брату Александру:

«...Картину выставлю в Питере с марта 2-го. Уже упаковали ее на Передвижную выставку. О покупке покуда ничего не знаю. Как Питер скажет. Времена то нынче настали не художественные» (Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Искусство, 1977, с. 126).

После закрытия выставки в Москве 4 февраля 1907 года Суриков отправил картину в Петербург, где Передвижная выставка была открыта со 2 марта в здании Общества поощрения художеств. Однако и после закрытия петербургской передвижной выставки картина так и не была никем приобретена. 4 апреля 1907 года Суриков в письме с изрядной долей пессимизма сообщил брату, что *«картина находится во владении ее автора Василия Ивановича и, должно быть, перейдет в собственность его дальнейшего потомства»*.

Так же как и в Москве, публика в Петербурге более чем прохладно приняла его работу и выставку в целом. Вот что писала «Петербургская газета» от 4 марта 1907 года (№ 62):

«Скукой веет от открывшейся вчера в Обществе Поощрения Художников передвижной выставки. Старая шарманка, в тысячу первый раз повторяющая одни и те же мотивы, с той разницей, что с каждым годом инструмент звучит все хуже и хуже...

Совсем не оправдала ожиданий огромная картина В.И. Сурикова «Разин». На большом полотне грубо намалеваны мужские фигуры, плывущие в лодке... Ни одного сколько-нибудь типичного лица, ни малейших признаков того, что это не простые гребцы, а «удалая шайка» Стеньки Разина.

Сам Разин ничем не отличается от своих товарищей, и в его физиономии нет ничего характерного. Догадаться, что это главарь шайки, можно лишь по тому, что его фигура центральнее других.

Живопись картины грубая и сухая, и много погрешностей на рисунке: фигура Разина, находясь на втором плане, является одинаковой с первоплановыми фигурами.

В.И. Суриков, судя по этой неудачной картине, пошел назад».

Газета «Новое время» от 3 марта 1907 года (№ 11126) в разделе «Художественные новости» также уделила несколько строчек картине:

«Первое место по величине занимает колоссальная картина В. Сурикова «Разин», не уступающая по своим размерам его «Ермаку», но гораздо слабее последней по замыслу и трактовке...»

Однако наиболее интересным и неожиданным комментарием показалась заметка в разделе «Эскизы и Кроки» «Петербургской газеты» от 20 марта (№ 77). Вот о чем писалось в заметке:

«Отсутствие И.Е. Репина на передвижной выставке объясняют тем, что художник не успел окончить начатых картин. Зато в будущем году Репин выставит у передвижников огромную вещь, как говорят, очень похожую на картину В.И.Сурикова «Стенька Разин», фигурирующую на нынешней передвижной выставке. Картина изображает запорожцев, плывущих на лодке по реке. Сходство с Суриковым заключается не только в одинаковом мотиве, но и в самой композиции картины. У Репина тоже на первом плане угол лодки. Видевшие картину говорят, что она является повторением известных репинских запорожцев, с той разницей, что художник посадил теперь своих запорожцев в лодку».

Действительно, критики переживали по поводу отсутствия работ И.Е. Репина на XXXV передвижной выставке, считая его «единственным живым художником у передвижников», и говорили о том, что его отсутствие «делает

1. И.Е. Репин. «Конец черноморской вольницы». 1900-е гг. Холст, масло. 103,5х151 см. Частное собрание.

нынешнюю выставку передвижников особенно убогой». Возможно, именно из-за такого приема и заочного проигрыша «с треском» своему главному «конкуренту», который даже не выставил своих работ, В.И. Суриков в том же году решил выйти из членства в Товариществе передвижных художественных выставок, списав отчасти свою неудачу с «Разиным» на упавшую популярность передвижников.

Однако какую картину И.Е. Репина имел в виду автор заметки?

В России известна его картина «Конец черноморской вольницы», находящаяся в частном собрании. Но ее размеры не столь велики, как указывалось в заметке: 103,5 на 151 см. И казаки изображены не в лодке, а подле нее, в раздумье на берегу моря (илл. 1).

Научный руководитель музея «Пенаты» Е.В. Кириллина в своей статье «У Репина в Пенатах» («Наука и жизнь», №2, 2002) приводит информацию о другой картине с названием «Черноморская вольница», которая действительно имела высоту в три с половиной метра и изображала группу казаков в лодке во время бури на море. Картина писалась в Пенатах.

В 1907 году Репин еще называл картину «Запорожцы на Днепре», о чем сообщал в письме от 12 ноября 1907 года художник Василий Матэ Валентину Серову: *«<Репин> Показал нам свою большую картину «Запорожцы на Днепре». Тонко написана картина, уже идет к концу. Пейзаж — вода превосходная. Из фигур не рассмотрел, очень уж было темно, и при лампе не видно было».*

На представленной фотографии (илл. 2) виден вариант картины с гребцами, немного отличающийся от представленного этюда (илл. 3).

После первого представления публике на XXXVII передвижной выставке в 1908 году картина неоднократно переписывалась из-за нелицеприятной критики. Репин жаловался, что картину поняли и оценили только немногие его товарищи. На первом варианте картины были

2. И.Е. Репин в Пенатах перед картиной «Черноморская вольница». Фотография. 1908 г.

3. И.Е. Репин. «Черноморская вольница». Этюд. Холст, масло. 1900-е гг.

изображены гребцы, борющиеся с волнами. Однако существует еще и акварель И.Е. Репина с вариантом картины, где запорожский струг-чайка скользит по спокойной реке. Моделью для образа кормчего послужил знакомый Репина – актер первой профессиональной украинской труппы и драматург Марк Лукич Кропивницкий. Этот вариант был создан до 1910 года, так как в этом году, в апреле, Кропивницкий скончался в возрасте 70 лет. Известно, что для большой картины Репину в качестве гребцов позировал К.И. Чуковский, сосед-садовник по прозвищу Василий Щеголёк, «статный чернобородый красавец», художник Николай Струнников и поэт Владимир Маяковский (1915) (илл. 3—4).

Однако впоследствии Репин убрал гребцов с веслами и написал поднятый на лодке парус. Вероятно, произошло это отчасти из-за композиционной схожести с картиной «Разин» Сурикова. Как известно, начиная с 1890-х годов

4. И.Е. Репин. «Казацкая вольница». Бумага, акварель. 1900-е гг.

Суриков и Репин «играли в прятки», скрывая друг от друга свои картины «в работе». Репин работал над этой картиной по 1919 год. В конце концов, многократно переписанное полотно было продано в Швецию, где экспонировалось в музее истории мореходства в Стокгольме, а затем продано в частную коллекцию. В России в музее «Пенаты» сохранился лишь небольшой эскиз к «Черноморской вольнице». Автору удалось разыскать репродукцию картины, которая ныне фигурирует под названием «Казаки на Черном море» (илл. 5).

5. И.Е. Репин. «Казаки на Черном море». 1919 г.

6. Сопоставление картины А.Е. Архипова «По реке Оке» (вверху) и картины В.И. Сурикова «Степан Разин».

На репродукции представлен последний вариант картины «с парусом». Ее композиция лишь отдаленно напоминает композицию «Разина». Лодка изображена немного в другом ракурсе. Первый вариант с гребцами, безусловно, имел большее сходство с картиной Сурикова. Возможно, такое сходство картин и побудило Репина уйти в дальнейшем от варианта с гребцами. Интересно, что картина содержит те же ошибки в размерах изображения лиц и фигур персонажей разных планов, что и картина Сурикова «Разин».

Самой интересной находкой в процессе поиска картины Репина, схожей с «Разиным» Сурикова, было обнаружение картины современника Сурикова с практически идентичным содержанием. Оказалось, что работа Сурикова воспроизводит ее композицию фактически до деталей. Речь идет о небольшом полотне художника-передвижника Абрама Ефимовича Архипова под названием «По реке Оке».

На иллюстрации 6 приводится сопоставление двух картин в едином масштабе изображения.

7. В.И. Суриков. «Степан Разин». Эскиз картины. 1887 г.

Как видно из сопоставления двух картин, очертания двух лодок практически повторяют друг друга. Даже поза центральных персонажей (Старуха и Разин) практически идентичны, с разницей лишь в том, что Старуха на картине Архипова повернута боком к зрителю. С другой стороны, картина повторяет композицию «Боярыни Морозовой» — многократно упоминаемую в критических статьях «суриковскую диагональ». Известно, что персонажи, их лица и фигуры — «цельность» была крепче в эскизах к «Стеньке», чем в самой картине.

Картину свою Абрам Ефимович написал в 1889 году. Она экспонировалась на XVIII выставке Товарищества передвижных художественных выставок в 1890 году, где принесла автору подлинный успех. Мог ли ее видеть В.И. Суриков? В Москве выставка проходила в Училище живописи, ваяния и зодчества с 31 марта по 22 апреля 1890 года. Оценить картину на выставке Суриков, безусловно, не мог, так как находился в Сибири, откуда он вернулся в Москву только осенью. Однако позже он мог ее видеть беспрепятственно: картина «По реке Оке» была приобретена П.М. Третьяковым для своей галереи.

Известно, что первый эскиз «Разина» был сделан Суриковым раньше 1890 года — в 1887 году, еще до смерти его супруги Елизаветы Августовны (1888). Я.А. Тепин так описывал этот эскиз в своих «Воспоминаниях о художнике»:

«В эскизе 1887 года Разин изображался в обществе персидской княжны во главе целой флотилии судов, выступающих в поход. В картине, писанной с 1900 по 1908 год, сюжет разработан проще, тише, без буйства. Одна большая ладья, точно крылья, поднятыми веслами рассекает волны и воздух».

На иллюстрации 7 представлена репродукция первого эскиза «Разина».

Из эскиза очевиден песенно-былинный строй первой композиции «Разина». Здесь сразу бросается в глаза центральная фигура княжны, которая отсутствует на дальнейших вариантах эскизов и в самой картине. Глядя на фигуру и черты лица княжны, нетрудно догадаться, кто служил прообразом молодой персиянки.

Сравним черты лица княжны с этюда с чертами супруги В.И. Сурикова — Елизаветы Августовны, послужившей моделью для Марии Меншиковой на картине «Меншиков в Березове» (илл. 8). Дальнейшее изменение композиции картины и ее содержания вполне объяснимо с точки зрения психологии. Художник вольно или невольно (бессознательно) переносит на картину символически-образный ряд, отражающий особенности его текущих и долговременных переживаний, равно как и старается избежать травмирующих переживаний, которые и в жизни старается заглушить новыми знакомствами и алкоголем. Естественно, что из картины исчезает образ персидской княжны. Для Сурикова, который так или иначе идентифицирует себя с основным персонажем картины — Разиным, контекст, в котором Разин топит свою жену, становится невозможным.

8. Сопоставление черт лица модели Марии Меншиковой (В.И. Суриков. Этюд. 1882 г.) и персидской княжны с эскиза картины «Степан Разин» (В.И. Суриков. 1887 г.).

В 1901 году вместо бравурного былинного, наполненного энергией первого эскиза появляется совершенно другой вариант, где основное внимание переносится с внешнего антуража событий на персонаж Разина, находящегося в состоянии тягостных печальных раздумий (илл. 9).

Картина выступает для художника и как механизм обратной связи, позволяющий оценить свое психологическое состояние. Особенно сильным «терапевтическим» эффектом обладают автопортреты. Не случайно художники так любят их писать — вовсе не из нарциссических побуждений, как можно было бы подумать. Автопортрет играет важную роль в самоидентификации художника, то есть в процессе осознания человеком важнейшего жизненного вопроса: «кто я есть на данном этапе», и приведением себя в соответствие с «текущим настоящим» (Назлоян Г.М. Портретный метод психотерапии. М.: ПЕР СЭ, 2001, с. 144). Самоидентификация — важнейший момент духовной жизни, диалога человека с самим собой (точнее,

9. В.И. Суриков. «Степан Разин». Эскиз картины. 1901 г.

общения сознательной части себя с бессознательной частью, посредством восприятия знаков и символов от своего зеркального двойника), когда в одной точке – в настоящем – сливается проанализированное и оцененное прошлое и конструируется личное будущее.

Автопортрет позволяет художнику сформировать личное пространство, находясь в котором он всегда может опереться на свой образ, отражающий стабильную самооценку и определенное устойчивое эмоциональное состояние. Контакт с автопортретом может вызвать неожиданные озарения – инсайты, при которых на уровень сознания «прорываются» вытесненные болезненные переживания. Автопортрет может формировать для художника реальную или труднодостижимую цель в собственном развитии, служить компенсацией собственных болезненных переживаний. Так, красноречив пример с автопортретами В.И. Сурикова: в 1897 году он изобразил себя моложе, чем в 1894-м, равно как и после 1900 года намеренно омолаживал себя.

Определенно, динамика изменений построения картины «Степан Разин» отражает эмоциональное состояние самого Сурикова. Понятно, почему после смерти жены, в которой Василий Иванович винил себя и переживал очень сильно в течение длительного времени, из композиции исчезла княжна. Наиболее важным элементом картины для самого Сурикова стало лицо Разина. На его личность Суриков проецировал себя и свои чувства. Известно, что он сшил костюм и сапоги Степана Разина и надевал их, чтобы «лучше прочувствовать характер своего героя». Согласитесь, такой прием не характерен для художника – он скорее должен был бы облачить в одеяния разбойника натурщика. На автопортрете 1902 года он также изобразил себя в халате, похожем по покрою на «разинский». Постепенно из первых эскизов, действительно изображавших шайку разбойников с главарем и княжной, картина превратилась в гигантское обрамление вокруг автопортрета Василия Сурикова в образе Степана Разина (илл. 10, 11).

Ранее Суриков уже помещал свое изображение в историческое полотно. Исследователь творчества Василия Ивановича В.С. Кеменов отметил, что образ Странника в картине «Боярыня Морозова» представляет собой слегка измененный автопортрет художника.

10. В.И. Суриков в одеянии Степана Разина. Фотография 1900-е гг.

11. Сопоставление черт лица В.И. Сурикова с автопортрета 1902 г. (слева), эскизного изображения Разина 1901 г. (в центре) и фотографии В.И. Сурикова в одеянии Разина.

12. В.И. Суриков. «Автопортрет» (набросок для рисунка Странника). ГТГ.
13. В.И. Суриков. «Голова Странника». Этюд. ГТГ.
14. В.И. Суриков. «Голова Странника». Этюд. ГТГ.

В облике Странника явно проступают черты лица самого Сурикова. На различных этапах работы, на разных эскизах этот персонаж то появлялся, то исчезал, словно художник сомневался, стоит ли помещать свое изображение на полотно. На иллюстрациях 12—14 приведены репродукции автопортрета Сурикова и набросков образа Странника.

Из представленных репродукций видно, что на автопортрете наклон головы и положение рук практически повторяют позу Странника на картине «Боярыня Морозова». Суриков тщательно проработал линию контура лба, брови, глаза, нос и форму уха. Как видно, в эскиз и этюд головы Странника эти основные анатомические формы перекочевали с минимальными изменениями. Форма глаза воспроизведена без изменений. На этюде добавлена бородка и более пышные усы.

Возможно, что сознательно или бессознательно он стремился придать Разину свои собственные черты, искажая исходные портреты натурщиков. Поиск лица Разина для Сурикова стал самым важным опорным моментом в картине. Все остальные элементы — фон, второстепенные персонажи, даже фигура Разина, стали для Сурикова лишь обрамлением для этого своеобразного автопортрета. Возможно, именно поэтому он не уделил должного внимания качеству рисунка и письма для всей картины. Однако при поиске лица Разина возникла одна существенная трудность: Суриков никак не мог подобрать адекватный своему текущему состоянию образ. После смерти жены в 1888 году Василий Иванович написал свой автопортрет в 1889 году, в 1894-м — еще один на фоне Ермака, затем графический монохромный автопортрет в 1897-м, а в 1900-м — с подписью *«Ва...ка С...въ»*. После начала работы над «Разиным» в 1901 году, еще один автопортрет был написан в 1902-м (в кафтане Разина?), но, судя по тому, что Суриков продолжил поиск натуры для лица Разина и далее, он не удовлетворил художника, так как не отражал тех чувств, которых так требовалось увидеть Василию Ивановичу. Следующий графический автопортрет художник написал в 1910 году, и в тот же год был найден верный образ для лица Степана Разина в эскизе тушью. Правда, перенести эмоциональный настрой с этюда тушью в картину маслом Сурикову так и не удалось.

На иллюстрациях 15 и 16 сопоставлены автопортрет Сурикова, этюд головы Степана Разина тушью и окончательный вариант лица Разина на картине.

15. Сопоставление черт лица В.И. Сурикова с автопортрета 1910 г. (слева), этюдного изображения Разина 1910 г. (в центре) и окончательного варианта лица Разина на картине.

Что же касается копирования композиции картины в окончательном варианте с произведения А.Е. Архипова «По реке Оке», то здесь необходимо вспомнить об особом психологическом механизме, называемом криптомнезией. Криптомнезия означает, что человек забывает источник когда-то воспринятой информации или, как в случае с Суриковым, воспринятого зрительного образа. Такой образ, вероятно, имел для Василия Ивановича чрезвычайную значимость, причем связанную с неприятными травмирующими воспоминаниями. Именно поэтому он был вытеснен из сознательной сферы психики художника в бессознательную, откуда и проявился в виде конечного образа, который мы видим на картине «Степан Разин». Чем же так трагически важен был для Сурикова образ печально-задумчивого человека, плывущего вниз по Оке? Документальных свидетельств, которые помогли бы найти ответ на этот вопрос, нет. На Оке Суриков провел начало лета 1903 года. Он писал своему брату:

«Май 1903 года.

Здравствуй, дорогой наш Саша!

Мы теперь живем в г. Елатьме на Оке. Я тут пишу этюды. Ты пиши так к нам: г. Елатьма Тамбовской губернии, Подгорная улица, дом М.В. Булычева. Тут пробуду до 15 июня, а потом съезжу на Волгу. Мы здоровы. От тебя писем давно не получали. Здоров ли ты?

Написал здесь уже несколько этюдов для картины. Местность очень красивая, и очень тихо тут. Шума никакого. Все фруктовые сады. Хозяин, у которого квартируем, вятский. Ходил на пароходах капитаном по Волге и Каме. Напиши, Сашонок, по получении моего письма, чтобы мне успеть его здесь получить. Кланяйся Гоголевым. Будь здоров. Целую тебя. Оля с мужем у родственников в имении живут. Наташа, говорят, растет, здорова.

Твой Вася».

Вероятно, В.И. Суриков находился в Елатьме со своей гражданской супругой – Марией Зелениной, дочерью священника Александра Хованского. Имение Хованских находилось относительно недалеко, в двухстах верстах, в селе Семеново (около Арзамаса) Нижегородской губернии. Почему в Елатьме Суриков был не с младшей дочерью Еленой, а с Марией Зелениной? В вышеприведенном письме Василия к брату Александру он пишет от множественного лица «мы». Между тем в следующем письме, написанном брату из имения Райки в июле 1903 года, он пишет о том, что *«мы теперь с Леной живем там же, где и два года... имение Райки Некрасова... Я раньше в июне ездил на Волгу; жил в Самаре — Симбирске. Писал этюды. Потом заехал к Оле в имение, где она с Петей жила; взял оттуда Лену и нанял дачу...»*. Скорее всего, перед заездом к дочерям, Суриков оставил свою гражданскую жену с дочерью Лидией в их деревне Семеново. А уже начавшиеся отношения Сурикова с другой своей сердечной привязанностью (Александрой Ивановной Емельяновой) еще не вступили в должный расцвет, чтобы вместе ездить на дачу. Однако новые привязанности Сурикова были лишь средством компенсации тяжелых переживаний о смерти любимой супруги, которые навсегда изменили его жизнь и надломили восходящую его художественного творчества.

Между тем автор считает, что значимость для художника образа одинокого мужчины в струге посреди Оки лежит

16. Сопоставление черт лица В.И. Сурикова с автопортрета 1910 г. (справа) и этюда головы Разина 1910 г. (слева).

в совершенно иной сфере, чем сердечные переживания по отношению к возлюбленным. Если внимательно присмотреться к большим историческим картинам Сурикова, то можно заметить несколько явных тенденций построения сюжета и композиций, которые могут привести к намеку на ответ для этого сложного вопроса. Что, впрочем, составляет обширную тему для отдельного исследования, с которым автор лелеет надежду вскоре познакомить читателя.

В завершении статьи хочется упомянуть еще об одном ироничном совпадении, связанном с образом Степана Разина, которое, вероятно, также повлияло на оценку картины Сурикова публикой. В 1908 году на экраны кинематографа вышел самый первый российский художественный фильм — «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), снятый на озере Разлив под Петербургом. В отличие от картины Сурикова, фильм, снятый по исторической

Рекламная афиша фильма «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Художник Поль Ассатуров. 1908 г.

былине В. Гончарова, был практически подстрочной иллюстрацией к песне Д. Садовникова «Из-за острова на стрежень», чем снискал любовь и признание публики.

«Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге» (№ 1, 1908) писал: *«Из новинок за прошлую неделю отметим картину «Стенька Разин». В техническом отношении она исполнена прекрасно. Видно, что г. Дранков в совершенстве постиг дело фотографирования; жаль только, что лента коротка, — сюжета хватило бы на несколько сот метров. Прекрасно снят вид на Волгу и флотилию лодок с разбойниками; очень интересна картина в лесу, а также и последний момент, когда Стенька бросает княжну в Волгу».*

Андрей ДЕМКИН