



Научная статья  
УДК 75.044  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.006

## Итальянская тема в творчестве Василия Сурикова



Королёва Анастасия Юрьевна <sup>a</sup>  
Яйленко Евгений Валерьевич <sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация

<sup>a</sup> korolevaanastasia@rambler.ru

<sup>b</sup> eiailenko@rambler.ru



**Аннотация.** В статье впервые в отечественной научной литературе ставится вопрос о значении впечатлений, полученных В.И. Суриковым во время путешествия по Италии в 1884 году, для его искусства, в первую очередь — для развития замысла картины «Боярыня Морозова». Актуальность постановки исследовательской задачи объясняется слабой изученностью творческой деятельности Сурикова времени заграничной поездки, хотя тогда им был выполнен ряд важных произведений, преимущественно в технике акварели. Между тем данные работы представляют значительный интерес уже с точки зрения их высокого художественного совершенства, поэтому они составляют основной объект исследования в данной статье. В то же время ее главная задача состоит в том, чтобы показать, что в итальянских произведениях Сурикова были впервые опробованы изобразительные приемы, впоследствии использованные при работе над «Боярыней Морозовой». Одновременно на основе текстового анализа сохранившихся письменных источников, в первую очередь писем художника, показано, что распространенное мнение о решающем значении впечатлений от картин старых мастеров для формирования ее колористического ансамбля представляется малообоснованным.

Стилистический анализ изобразительного строя итальянских акварелей Сурикова дает основание говорить о том, что с их помощью мастеру удалось окончательно уяснить для себя основополагающую проблему художественной концепции исторической картины, какой она в итоге сложилась в его творчестве к середине 80-х годов. Суть проблемы заключалась в необходимости примирения методики подбора историко-археологического антуража в виде костюмно-бытовых подробностей с принципами его живописного отображения, осуществлявшегося с помощью приемов пленэрного письма. На изобразительном материале помпейских акварелей Сурикову удалось впервые в его творческой практике сообщить приметам далекого прошлого вид редкого визуального правдоподобия, достигнутого за счет умелой передачи солнечного света. Свое развитие эта практика получила в серии его архитектурных листов с изображениями сооружений древности и Возрождения, а также в единственной станковой картине, написанной в Италии, — «Сцена из римского карнавала». Во время работы над ней окончательно оформились творческие принципы показа изображаемого события, позднее определившие художественную стратегию Сурикова при написании «Боярыни Морозовой».

**Ключевые слова:** Суриков, «Боярыня Морозова», Италия, путешествие, акварель, Помпеи, Колизей, Флоренция, Рим, «Сцена из римского карнавала»

**Для цитирования:** Королёва А.Ю., Яйленко Е.В. Итальянская тема в творчестве Василия Сурикова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 66–85.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/969>

Original article

## The theme of Italy in the works by Vasily Surikov

Anastasia Yu. Koroleva <sup>a</sup>

Evgeniy V. Yaylenko <sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> *The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation*

<sup>a</sup> *korolevaanastasia@rambler.ru*

<sup>b</sup> *eiailenko@rambler.ru*

**Abstract.** For the first time in the historiography of the Russian art, this article deals with the problem of the Italian voyage undertaken by Vasily Surikov in 1884. It poses the question of how the impressions of this voyage reflected in his art, first of all in the development of the basic idea of Surikov's masterpiece, the large picture "Boyarynya Morozova". It's also important to point out that in the course of his voyage Surikov created some very interesting art works, mostly — landscapes in the form of watercolour. For incomprehensible reasons, art historians didn't pay any attention to these works, although at least some of them are very interesting from the point of view of their high artistic quality. Therefore, these watercolours constitute the principal thing to study in this paper. At the same time, its goal consists in demonstrating that Surikov for the first time applied in these works some very characteristic artistic devices he would use later while executing his masterpiece "Boyarynya Morozova". At the same time, it's essential to study in detail the content of some Surikov's letters written abroad. Such analysis allows us to make a conclusion that there are no grounds to consider the influence of pictures by the Old Masters the main factor in the formation of "Boyarynya Morozova's" colouristic system. The profound investigation of the watercolours by Surikov leads to the conclusion that on their base the Russian painter could understand what is the concept of the historical picture which had developed in his art by the mid-80s. From that time on, his main goal consisted in finding appropriate way to combine two things. On the one hand, the painter had to show historical attributes (i.e., costumes, household items, etc.) while, on the other, he tried to represent them using the means of outdoor painting. In Italy, for the first time in his artistic career, Surikov could give to the historical objects highly realistic appearance depicting them in the full daylight. This practice was later developed in his watercolours representing the historical monuments of the Ancient and Renaissance architecture as well as in his only easel painting created in Italy, "The Scene in the course of the Roman Carnival". While working on this picture, Surikov came to the conclusions helping him to understand better the ways how to depict the historical events. This was the main result of his Italian voyage which was developed later in the painterly ensemble of "Boyarynya Morozova".

**Keywords:** Surikov, "Boyarynya Morozova", Italy, voyage, watercolour, Pompei, Colosseum, Florence, Rome, "The Scene from Roman Carnival"

**For citation:** Koroleva, A.Yu. and Yaylenko, E.V. (2023) 'The theme of Italy in the works by Vasily Surikov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 66–85. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.006.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/969> (In Russ.)



1. В.И. Суриков.

**Боярыня Морозова.**

1884–1887.

Холст, масло.

304 x 587,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: ГТГ ([my.tretyakov.ru](http://my.tretyakov.ru))

### **Постановка задачи: роль итальянских впечатлений в искусстве Сурикова**

Тема «Суриков и Италия» включает в себя два взаимосвязанных вопроса. *Первый* — о роли местных впечатлений, как жизненных, так и эстетических, в оформлении творческого метода русского художника, для кого соприкосновение с итальянским бытом, природой и искусством в известном отношении послужило прологом работы над самым совершенным произведением, «Боярыней Морозовой» (рис. 1). *Второй* — о том, как соотносятся с нею его собственные итальянские работы. Разрешение обоих вопросов способно принести результат уже хотя бы оттого, что до сих пор такая задача отчего-то не привлекала внимания историков русского искусства. Это выглядит по меньшей мере странным, поскольку речь идет не просто о крупнейшем живописце XIX века, но об одном из корифеев в ареопаге отечественного искусства, помещающемся там наряду с Рублёвым, Ивановым и Врубелем. Причины столь странного на первый взгляд пренебрежения, вероятнее всего, состоят в следующем. *Во-первых*, немногие суриковские работы, возникшие в пору путешествия по Италии, были произведениями камерного характера, преимущественно — акварелями, которые как-то теряются, скромно уходя в тень на фоне куда более значимых исторических картин (впрочем, так же как и его портреты или жанровые сцены). Оттого в неоглядной Вселенной суриковского искусства его итальянские произведения кажутся какой-то

отдаленной, всеми забытой планетой, траектория движения которой давно просчитана и более не представляет загадки для пытливого ума.

*Во-вторых*, часто повторяемая максима о решающем значении впечатлений от картин старых венецианцев для формирования колористического ансамбля «Морозовой» представляется столь бесспорной, что дальнейшее изучение вопроса о роли итальянского путешествия выглядит чуть ли не излишней тратой драгоценного времени. Ее послушное повторение как-то заставляет забыть об отсутствии конкретного эстетического прототипа кисти Тициана или Тинторетто, цветовой строй которого обладал бы несомненным сходством с суриковским шедевром, не говоря уже о том, что само по себе ренессансное искусство Венеции было крайне разноплановым, внутренне слишком сложным, чтобы можно было вывести из него некую условную формулу «венецианского колорита». В самом деле, где в «Морозовой» можно увидеть гладкое сплавленное письмо и локальные цвета «Венеры Урбинской» или же нарядную радугу тинтореттовых полотен из Палаццо дождей, не говоря уже о колористических откровениях поздней манеры Тициана или замогильно-сумрачной гамме живописного оформления Скуола ди Сан Рокко? И даже сам Веронезе, любимейший наставник из плеяды старых венецианцев, едва ли когда-то написал нечто такое, что способно было бы вызвать откликом в художественном сознании образ московской улицы XVII века: диапазон ярких красок в любом

из «Пиров» значительно обширнее, чем цветовой ряд в картине из Третьяковской галереи, а его добродушное бытописание едва ли сродни тому мрачному ощущению фатальной непрочности жизненных устоев, которое, судя по всему, всегда носил в себе Суриков.

### Историография вопроса

Нетрудно заметить некую неопределенность в оценке значения «итальянского эпизода» в биографии Сурикова, которое по-разному представлялось историкам искусства в зависимости от их собственного видения суриковского творчества? В качестве примеров противоположных мнений возьмем авторитетные суждения, заимствованные из работ Владимира Кеменова и Михаила Алленова, которые ныне представляются полными антиподами в том, что касается эстетических воззрений, методологических установок и даже свойств характера, что не так уж и немаловажно в профессии, где личностный элемент всегда играет огромную роль. Для Кеменова заграничная поездка Сурикова 1883–1884 годов означала период окончательного сложения его «символа веры», каким маститому историку искусства представлялся суриковский колоризм. Он рассматривался им — и, надо признать, вполне справедливо — в качестве универсального творческого метода построения живописной формы, целиком определяющего не только цветовой строй каждой отдельной картины, но и все прочие выразительные приемы — рисунок, светотеневую лепку объемов, композицию, также влияя на трактовку световоздушной среды и фактурных эффектов. Оттого столь же несомненным выглядит вывод, что при подобном подходе верно взятый цветовой тон становится не просто главным, но, по сути, единственным критерием для оценки степени жизнеспособности в картинах старых художников, чьи имена мелькают на страницах суриковских писем, — Тициана, Веронезе, Веласкеса: «Колорит живописи не является результатом личного произвола художника, но является таким качеством, которое органически связывает живописца с цветом природы, с колоритом родной его “окружающей природы”» [1, с. 266].

Однако утверждение за колоритом свойств некоего эстетического эталона, его абсолютизация в качестве главного носителя идеи миметизма имела исключительно важные последствия, едва ли в полной мере осознанные самим Кеменовым. Они состояли в фактическом признании существования некоей условной «объективной природы», воспроизведение которой, чем более точным и близким к прототипу оно являлось, тем менее сохраняло отпечаток творческой индивидуальности создателя, того, кто выполнил

картину. Видимая в подобном ракурсе, она оказывалась лишенной даже малейших признаков оригинального художнического стиля, не упоминая уже об артистизме, броской эффектности авторского почерка. Ввиду того что изобразительная задача при таком подходе должна была состоять исключительно в живописном повторении «цвета природы», ее выполнение, по сути, вводило к тому пункту, где стилевая манера, скажем, Веласкеса, оказывалась совершенно неотличимой от манеры любого другого великого колориста, главной целью которого должно было стать добровольное уничтожение собственной самобытности, полный отказ от нее во имя точной фиксации цветовой стихии.

Впрочем, уже сам Суриков заложил основания для подобных суждений, обмолвившись однажды, рассуждая о всемогуществе живописного колорита, о неотличимости индивидуальных манер перед лицом верного повторения цвета, обретающегося в природе: «Есть же истина в колорите. Заставить, например, Вандика и Веласкеса в одно время написать, положим, сухое белое лицо; они одинаково бы написали, потому что тона их — сама натура. Оттого их портреты так вековечно интересны. Можно потому только узнать их, что Вандик не писал испанцев, а Веласкез — голландцев и англичан» [2, с. 63].

Следовательно, по Кеменову, «истина колорита» парадоксально оборачивается нивелирующим началом, стирающим границы не только между индивидуальными манерами, но даже и национальными школами, что *a priori* снимает вопрос о возможных влияниях одной из них на другую. Весьма разумная предосторожность в те пронизанные ксенофобией и недоверием времена, когда косо взирали на любое заимствование с «загнивающего Запада»! В этом смысле шедевром кеменовской словесной эквилибристики выглядит следующий пассаж, где понятие колорита — причем в катастрофическом противоречии с вышеописанным его универсальным характером — обретает вдруг национальное измерение: «По совершенству передачи природы во всем ее пластическом и живописном богатстве, по благородству серебристого тона “Морозова” воскрешает лучшие колористические традиции венецианской школы, обогащая их новым содержанием и пленэром. Конечно, Суриков не заимствовал колорит “Боярыни Морозовой” с картин венецианцев. Сама натура, с которой писал Суриков, была иная, чем та, которая была у Тинторетто, Тициана и Веронезе, изображавших пиры и празднества венецианских патрициев под мраморными портиками на берегах Адриатики». Но! «Важно глубоко индивидуальное своеобразие колористического таланта самого Сурикова, воспитанное всеми условиями его жизни, природой,

русским народным искусством и т.д. Сияющий колорит “Боярыни Морозовой” возник органически (!!!), благодаря тому, что Суриков, наделенный даром колориста, с горячим воодушевлением, с восторженным упованием (здесь стиль Кеменова начинает напоминать язык передовиц «Правды». — Прим. А. К., Е. Я.) передал чудными тонами эту русскую натуру, передал для своей эпохи с таким же живописным совершенством, с каким венецианские колористы XVI века передавали в своих картинах итальянскую натуру» [1, с. 321].

Дело, стало быть, в натуре, а не способах ее изображения: всемогущий колорит сам определяет, как его передавать! Ясно, что и собственные произведения Сурикова при таком методологическом подходе, в сущности, обречены на то, чтобы рассматриваться исключительно с точки зрения колористической экспрессии. Так вице-президент Академии художеств невольно оказывается в объятиях формализма, против которого сам столь рьяно восставал в ходе теоретических дискуссий 30-х годов (в просторечии более верно определяемых как «погромы»), но который словно бы отомстил ему, рельефно выступая в монотонных описаниях цветового ряда любой итальянской акварели Сурикова. («В акварели “Помпея” тень, падающая на дорогу от красной стены дома — светло-зеленая; листва кипарисов, темно-зеленая, доходящая в тенях до сине-черной, красиво выделяется на светлом, чуть голубом небе» [1, с. 272]).

Эмпиризму кеменовских наблюдений противопоставит у Алленова удивительная «мистика цвета», суть которой раскрывается в признании за ним качеств *содержательной* стихии, имманентно обладающей смыслами, оживающими в драматургии цветового строя лучших суриковских картин. Такой подход сосредотачивает исследовательское внимание исключительно на эстетически-музейном сегменте итальянских впечатлений художника. Не случайно, что вдумчивые размышления Алленова открываются пространной цитатой из «Эстетики» Гегеля о сущности и задачах колорита в живописи. Главным объектом внимания тут снова послужила «Морозова», которая видится нашему историку искусства буквально в виде «драмы красок» в том смысле, что ее краски — это актеры, задействованные в увлекательном историческом спектакле, где выступают на картинной сцене, если так можно выразиться, облаченными «в венецианские костюмы»: «Венецианизмы колорита, составляя и у Иванова, и у Сурикова интегральную часть сюжета, выступают в качестве явлений цветового символизма. Воинственность религиозного пафоса Морозовой сращена с аккордом черного в центре, поставленного в отрицательное отношение к многоцветному окружению. Внутри такого противостояния колористический образ,

пронизанный венецианскими ассоциациями, оказывается олицетворением абсолютной противоположности самой идеи религиозной аскезы, выступая, следовательно, новым подобием язычества, осуждаемого христианскими аскетами, в числе прочего, за преданность обольщениями чувственной, земной природы и красоты. Таким образом, “случай на московской улице” попадает в контекст коллизий “ренессансного типа”, где Федосья Морозова — это русский вариант Савонаролы» [3, с. 92] (см. также [4, с. 87–88]).

### **Суриков и Италия: по материалам переписки художника**

Приведенных выше примеров, вероятно, вполне достаточно, чтобы понять, сколь разным мог быть подход к избранной нами теме, что заставляет снова обратиться к рассмотрению хотя бы отдельных ее аспектов. Для начала отметим, что встреча с Италией состоялась у Сурикова еще до того, как он пересек итальянскую границу. В Дрездене его ожидала «Сикстинская Мадонна», свидание с которой составляло обязательный пункт программы всякого вояжирующего академика, а также работы Веронезе, в том числе «Поклонение волхвов», которое его «с ума свело», по собственному признанию, сделанному, кстати сказать, уже после осмотра художественных сокровищ Лувра и знаменитого «Брака в Кане» [2, с. 57]. В другой раз он более подробно остановился на описании недостатков колоссальной парижской картины, отметив в ней несколько тяжелый общий коричневый тон (взамен ожидаемого пленэрного серебристого) и навязчивое повторение в разных местах красных, коричневых и зеленых акцентов. Суриковской похвалы удостоилась только перспектива, в которой он увидел ее главную прелесть, да еще автопортрет Веронезе в составе «квартета художников» на переднем плане, тогда как пассивность Христа, который «в этом пире никакой роли не играет», вызвала, скорее, недоумение [2, с. 61–62].

В приведенном наборе суждений обращает на себя внимание перечисление суммы признаков, как будто бы подобранных по принципу «от противного» по отношению к «Морозовой»: активное развитие в глубину перспективного пространства, общий коричневатый тон (впрочем, в большей степени он был следствием потемнения лака на картинной поверхности), помещение в композиционном центре второстепенного персонажа, в то время как главный герой отчего-то сдвинут на второй план. В самом ли деле живописно-колористический образ полотна из русской истории зародился в тот миг, когда Суриков рассматривал картину Веронезе в зале парижского музея? Впрочем, далее следуют не менее

любопытные признания. Исповедуясь в своей любви к еще одному великому колористу, Петеру Паулю Рубенсу («не особенно люблю Рубенса за его склизкое письмо, а тут он мне опротивел» [2, с. 62]), художник хвалит за «душевное выражение» болонского академика Гверчино, блестящего рисовальщика, попутно отмечая отсутствие осмысленного выражения лиц в картинах старых венецианцев, «Веронеза и Тициана», и прибегая к довольно рискованному сравнению: «Заботясь об одной внешности, красоте, они сильно напоминают греческую школу диалектиков до Демосфена. Эта школа тоже мало заботилась о мысли, а только блеском речи поражала слушателей. Итальянское искусство — искусство чисто ораторское, если можно так выразиться про живопись» [2, с. 62].

Еще немного — и представителям венецианской школы останется переместиться в ряд поборников идеи «искусства для искусства»! Но нет: следом идет восторженный отзыв о колористическом мастерстве всё тех же венецианцев, а также ван Дейка и Веласкеса, как бы устраняющем индивидуальные отличия стиля (мы приводили его выше), а завершает письмо характерный пассаж, возвращающий к основополагающим установкам реалистического искусства XIX века, но уже как бы перемещенным в историческую ретроспективу: «Я хочу сказать теперь о той картине Веронезе в Дрездене, пред которой его “Брак в Кане” меркнет, исчезает по своей искусственности. Я говорю про “Поклонение волхвов”. Боже мой, какая невероятная сила, какая нечеловеческая мощь могла создать эту картину! Ведь это живая натура, задвинутая за раму... Видно, Веронез работал эту картину экспромтом, без всякой предвзятой манеры, в упоении восторженном; в нормальном спокойном духе нельзя написать такую дивную по колориту вещь. Хватал, рвал с палитры это дивное мешаво, это бесподобное колоритное тесто красок. Не знаю, есть ли на свете его еще такая дивная вещь» [2, с. 63].

Самобытный суриковский стиль речи с его яркой образностью сравнений и колоритными словечками («мешаво») сближают это письмо, адресованное П.П. Чистякову, с не менее характерными чистяковскими сентенциями, столь же перенасыщенными замысловатыми словцами и жаргонизмами из области профессионального словоупотребления, будто в мысленном собеседовании Суриков невольно копирует манеру речи своего академического наставника. Однако есть ли тут хотя бы один отдаленный намек на *собственный* творческий опыт, выводящий за рамки рассуждений о технических приемах живописания, того, что принято обычно называть «художественной кухней», и обращенный куда-то дальше, в заповедную

сферу работы фантазии? Вопрос риторический, поскольку ни тут, ни где бы то ни было еще у него, обычно столь чуткого к эстетическим наваждениям от мимолетных зрительных впечатлений, ни разу не проскользнуло даже отдаленного намека на какое-либо творческое озарение, наитие, навеянное случайными встречами в музейной зале, либо среди уличной суеты европейских городов. Подлинный Суриков, каким он виделся уже младшим своим современникам, — исторический визионер, провидец, способный к поразительным творческим открытиям, возникающим из неожиданных сближений несопоставимых величин, когда вослед мимоходом подмеченной детали распахивается захватывающая историческая мизансцена, — этот Суриков, пожалуй, лишь однажды смутно проступил в другом письме тому же корреспонденту (от 17–29 мая 1889 года из Вены), отосланном уже по возвращении из Италии с целью рассказать о пребывании в Венеции. Там в нарядном облике Сан-Марко с его византийскими мозаиками и обширной площадью ему однажды почудилось сходство с Успенским собором, внушительный и торжественный образ которого на мгновение заслонил веселую суету туристической столицы Адриатики, навеяв ликующую радость: «Я всегда себя необыкновенно хорошо чувствую, когда бываю у нас в соборах и на мощеной площади их, — там как-то празднично на душе; так и здесь в Венеции» [2, с. 65].

Так впервые за время путешествия более-менее внятно проступило ключевое свойство суриковского таланта, обозначаемое нами как исключительно развитая эстетическая интуиция, что, мгновенно и мощно пробуждаясь к жизни по сигналу извне, немедленно живописует в художественном воображении яркие образы национальной истории, изначально, уже на стадии зарождения, обладающие отчетливо картинным характером. Попутно отметим, что интуитивизм Сурикова как явление, совершенно уникальное для отечественной школы, имеет, однако же, свой прообраз в Карле Брюллове, чье умение послушно воспламенять воображение зрелищем давно минувших событий, как бы по наитию открывающихся мысленному взору, также было воспитано на итальянской почве. Разница состояла лишь в том, что в глазах корифея позднего академического классицизма, каким был Брюллов, особой притягательностью обладали сцены из классической истории, словно бы сами по себе, подобно массам облаков, сгущавшиеся из воздуха в музейной атмосфере Неаполя и Рима, тогда как воображению Сурикова представляли исключительно картины отечественного прошлого.

Однако венецианское озарение не принесло творческого результата, и образ Успенского

собора вскоре заслонили работы местной школы, осмотренные в Палаццо дождей и галерее венецианской Академии. Их пространное описание в послании Чистякову в целом не добавляет ничего нового в суриковскую систему эстетических приоритетов. Портреты Тинторетто удостоились похвалы за сходство и энергичную скоропись линий в передаче лиц «краснобархатных дождей», тогда как в «холодноватом рефлексе» картин Веронезе Сурикову почудилось сходство с пленэрной живописью. Он восторгался натуральностью тонов в изображении тела в «Венере Урбинской» и попутно отметил жизненную правду идеальных женских типов Рафаэля («у Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и нещеголеватых чертах»), а также естественность группировок в «Страшном суде» Микеланджело. Послание завершает очередное провозглашение суриковского символа веры — реалистического письма, способного стирать границы между жизнью и искусством, роль полномочного представителя коего на сей раз была отдана знаменитому портрету Иннокентия X кисти Веласкеса: «Здесь все стороны совершенства есть: творчество, форма, колорит, так что каждую сторону можно отдельно рассматривать и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галереи Рима — это Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться. Я с ним перед отъездом из Рима прощался, как с живым человеком» [2, с. 68].

Но расхожий образ портрета, магически оживающего на глазах, оказывается на поверку бесцеремонным заимствованием из арсенала художественных стереотипов романтизма, так что и это письмо не содержит ничего полезного для разрешения вопроса об итальянском эпизоде и его значении для творческого роста Сурикова. Поэтому общий итог выглядит таким: ни одно из переживаний заграничной поездки, зафиксированных в переписке художника (в личных беседах, записи которых были опубликованы уже после его смерти, он вообще об этом не распространялся), будь то житейские или эстетические впечатления, не дает прямого выхода в сферу творческой работы. Поэтому необходимо непосредственно обратиться к ее рассмотрению, чтобы получить ответы на вопросы, поставленные в начале.

### **Итальянские произведения Василия Сурикова и их роль в сложении концепции исторической картины**

Как известно со слов самого Сурикова, зафиксированных Волошиным, замысел «Боярыни Морозовой» возник еще до заграничной поездки «сейчас после “Стрельцов”», то есть в 1881 году.

Именно тогда был выполнен первый композиционный эскиз картины (ГТГ), характеризующийся заметным развитием жанрово-повествовательного начала наряду с несомненной тенденциозностью в трактовке образов персонажей в духе исторической живописи 60-х годов. Последующее оформление композиционного сценария картины осуществлялось уже во время путешествия на страницах дорожного альбома, а затем получило продолжение в многочисленных эскизах, вышедших из рук Сурикова в 1884–1885 годах [1, с. 351–385]. Как нам представляется, важную роль в описанном процессе сыграл опыт работы над итальянскими произведениями, преимущественно акварелями, которые художник выполнил в 1884 году в Риме, Неаполе и Флоренции, причем их появление совпало с окончательным сложением его представления о художественной задаче исторической картины. Поэтому, прежде чем обратиться к их рассмотрению, имеет смысл напомнить, в чем оно заключалось и какими факторами суриковской биографии было обусловлено.

Основополагающее качество, полностью определившее собой весь жизненный и творческий обиход Сурикова, в представлении его современников, да и его самого, состояло в удивительном совпадении, более того — полном слиянии его личности и художественной индивидуальности. Так бывает, когда за каждым произведением рельефно проступают неповторимые человеческие свойства и особенности биографии создателя, отчего оно, в свою очередь, заставляет невольно угадывать в нем автобиографический подтекст. Имеется в виду, разумеется, нечто большее, чем выражение художественного темперамента, демонстративно выставляемого напоказ в особенностях исполнительского почерка, как у Брюллова, или утвержденной в качестве эстетического кредо позиции очевидца изображаемых событий, что было типичным, скажем, для искусства Верещагина. Более уместной выглядит аналогия с миром сцены, где маска порой до того плотно, до неразличимости, соединяется с образом актера, что и сам он вне подмостков начинает восприниматься каким-то пришлецом, сошедшим с книжных страниц, подобно тому как и Сурикова устоявшееся мнение представляло чуть ли не в качестве полномочного представителя исторической эпохи, которую он живописал. Более того: способность казаться конгениальным своим собственным творческим результатам — тем более удивительная, что речь идет об историческом живописце — определенно являлась чем-то таким, что содержалось в самой сути суриковской личности, на редкость самобытной, ни на кого не похожей. Разумеется, у некоторых из его коллег-передвижников (к примеру, у Репина) присутствовало то, что можно

было бы обозначить как проекцию личностных свойств в сферу творческой работы, где улавливаются иногда проявления жизненного опыта, склада характера, темперамента или, предположим, политические предпочтения того, кто берет в руки кисть или карандаш. Но ни у кого из них в такой степени не обозначилось тождество между сюжетной тематикой и жизненным миром ее создателя, как это было у Сурикова, не просто магически прозревавшего прошлое, но как бы среди этого прошлого обитавшего, причем с самых ранних лет.

Об этом качестве его дарования определеннее всего высказался Максимилиан Волошин, интервьюировавший Сурикова в последние месяцы его жизни и оттого имевший возможность основательно изучить удивительного собеседника: «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 XVII веке (sic) русской истории. <...> Один из секретов Сурикова — цельного и подлинного художника-реалиста, посвятившего жизнь самому неверному из видов (sic) искусства, исторической живописи, — в том, что он никогда не восстанавливал археологически формы жизни минувших столетий, а добросовестно писал то, что сам видел собственными глазами, потому что он был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра» [2, с. 170].

Трескучая волошинская сентенция, легкомысленно рисующая образ художника как мастодонтующего реликта древних времен, «подобья чудовищ ископаемо-хвостатых», неверна по самой своей сути, поскольку огромное большинство населения николаевской России в ту пору, когда Суриков появился на свет (1848), обитало в условиях, принципиально ничем не отличавшихся от жизненного уклада минувших столетий. Чтобы воочию узреть диковинный мир русского Средневековья, вовсе не нужно было родиться в Красноярске: достаточно было отъехать от столицы на несколько верст в деревенскую глушь, где царили жестокий произвол крепостного права и вековая нищета. Однако критик «Аполлона» верно отметил по крайней мере одну важную черту суриковского гения, которому в самом деле совершенно не свойственен был интерес к археологическому, музейно-бесстрастному исследованию прошлого, ограничивающийся изучением подробностей житейского обихода. Ему был чужд культ исторической предметности, составлявший основу историко-бытовой живописи второй половины века, а единственный и вдобавок сильно запоздавший опыт такого рода, картину

«Посещение царевны женского монастыря» (1912, ГТГ), едва ли можно считать значительной творческой удачей. (Более ранний замысел композиции о юной Ксении Годуновой так и остановился на стадии эскиза, находящегося ныне в ГТГ.)

В отличие от Шварца, в зрелые свои годы Суриков не выполнял в немалом количестве зарисовок старинного оружия, мебели или утвари из фондов Оружейной палаты (одно из немногих исключений — акварельный этюд кареты 1879 года в ГТГ для «Стрельцов»). Тем более чуждой складу его дарования была педантичная скрупулезность, с которой воссозданы мелочи бытового уклада в произведениях Адольфа Менцеля, германского корифея историко-бытовой живописи, хорошо известного в России: его невозможно представить себе подготавливающим к печати альбом с изображениями, скажем, униформы петровской эпохи. И сам он оставил свидетельство собственного нелицеприятного отношения к Мейссонье, еще одному мэтру исторического жанра, чья кропотливая передача едва уловимых взглядам подробностей исторического облачения, «филигранная отделка деталей», удостоилась нелестного сравнения с «малохудожественными фламандцами»: «Невыносимо фотографией отдает. Кружево на одном миниатюрном портрете, я думаю, он года полтора отделявал» [2, с. 61].

Сказанное, разумеется, отнюдь не означает равнодушия по отношению к историческому антуражу, важность которого как документального свидетельства о прошлом представлялась Сурикову совершенно очевидной: чтобы понять это, достаточно вспомнить костюмные этюды к «Боярыне Морозовой» (современники вообще отмечали его особое пристрастие к текстилю, заставлявшее бережно хранить в сундуке старинные ткани и платки) [2, с. 173]. Но именно они-то и выглядят совершенно по-особенному на фоне, к примеру, менцелевых зарисовок прусских мундиров эпохи Фридриха Великого, где не упущена, кажется, ни одна деталь покроя или нарядной отделки офицерских камзолов и треуголок. Художественные интересы Сурикова лежали в иной плоскости. Уводя в сторону от фотографически точной фиксации внешнего вида древних костюмов, рассматриваемых как бы под увеличительным стеклом на витрине музейного зала, они побуждали с самого начала видеть их в качестве составной части будущего *картинного ансамбля*, где они фигурируют в сложном взаимодействии со световоздушной средой как итог живописного синтеза формы, цвета и света.

Начатки такого подхода впервые обнаруживаются у Сурикова еще в пору написания «Стрельцов», когда возникли костюмные студии («Жена стрельца, уводимого на казнь», 1879, ГТГ,



2. **В.И. Суриков.**  
**Деревенская божница.**  
1883.  
Бумага, акварель.  
23,8 x 33,8.  
Государственная  
Третьяковская галерея.  
Фото: [5, с. 263]

и другие), по своему колористическому строю и узору на одеждах стрельцких жен тонко соотношенные с окружающей обстановкой и архитектурным фоном [1, с. 191]. Однако в целом доля предметно-бытового антуража в живописном комплексе «Стрельцов» выглядит пока еще не слишком заметной по сравнению с картинами историко-бытового жанра, буквально перенасыщенными приметами старого быта, ограничиваясь по большей части показом исторических костюмов и мундиров. Вдобавок их тщательному живописному воссозданию во всех подробностях фасона мешало заметное потемнение палитры, тот «грязный оттенок» в общем цветовом тоне, о котором впоследствии сокрушался сам Суриков, вероятно, осознававший, что в противном случае «Стрельцы» могут легко превратиться в подобие «живой картины». В таких инсценировках исторических событий картинные группы открывались взору в мертвенном освещении сильных электрических ламп, когда потоками направленного холодного света форсировалось осязательно-чувственное переживание поверхностей предметов и их фактуры, особенно выразительной как раз по сравнению

с неестественно замершими и оттого казавшимися безжизненными фигурами.

Стремлением избежать такой аберрации восприятия, вероятно, диктовалось сокращение примет «местного колорита» в первой большой картине Сурикова. Однако в дальнейшем во время работы над «Меншиковым в Берёзове» — интерьерной сценой с изображением «микромира» частной жизни — ему всё же пришлось изменить первоначальную установку, обратившись к выполнению этюдов, где показаны предметы быта. Таковы изумительная акварель «Деревенская божница» (1883, рис. 2) или этюд подсвечника из частного собрания. Но их художественное претворение у Сурикова не имеет ничего общего с «предметным» письмом в историко-бытовых картинах, точно воспроизводящих внешний облик буквально каждого экспоната в воображаемом музее отечественной древности у Седова, Неврева или Литовченко. Его подход к изображению околичностей, скорее, подразумевал необходимость смещения художнического внимания в область их визуального переживания, когда они, видимые словно воочию во всём разнообразии

светоцветовых качеств, оказываются способными вызвать ощущение магически оживающего на глазах прошедшего.

Заинтересованностью в эффекте его чудодейственного воскрешения был вызван миф о Сурикове — историческом ясновидце, отложившийся в сложении целой «биографической легенды» (М.М. Алленов) о нем как о едва ли не соучастнике изображаемых событий, а о его искусстве — как о своего рода визионерстве: «Силой собственных переживаний Суриков убедил нас в реальности своих исторических видений. Стрельцы, Морозова, Ермак — всё это только *он*, Суриков, гениальный властитель нашего воображения, преступник и герой. До него исторические события изображались как нечто отвлеченное, необязательное для нас. Суриков же открыл, что всё это он *сам видел*: казнили его дядю, пытали его бабушку, а он бежал в те поры за санями, и боялся, и не мог отвести глаз от ее лица» [2, с. 191].

В суриковском эксперименте по одомашниванию истории роль основного экспрессивного средства отводилась колориту, животворящая сила которого впервые была опробована в этюдах к «Меншикову». Художническое стремление к передаче светоцветовых взаимоотношений предметного мира с атмосферной средой сообщает им качества законченных произведений, с самого начала замысленных и выполненных в соответствии с единым колористическим планом. В «Божнице» золотистое свечение на поверхности окладов раскольничьих икон, возникая как отблеск таинственного мерцания лампад, тонко взаимодействует с алыми тонами тканей и коричневатыми обоями, вызывая к жизни образ мерцающей стихии света, в сложной игре которого растворяются детали накладных украшений или особенности иконного письма. В «Подсвечнике» живописная задача ставится иначе. Смело фрагментируя изображение старинного предмета, художник, тем не менее, сумел дать представление об окружающей среде, сконцентрировав на его поверхности алые рефлекс от скатерти и блики от солнечных лучей, которые, смягчая волнистый абрис подсвечника, зрительно связывают его с фоном.

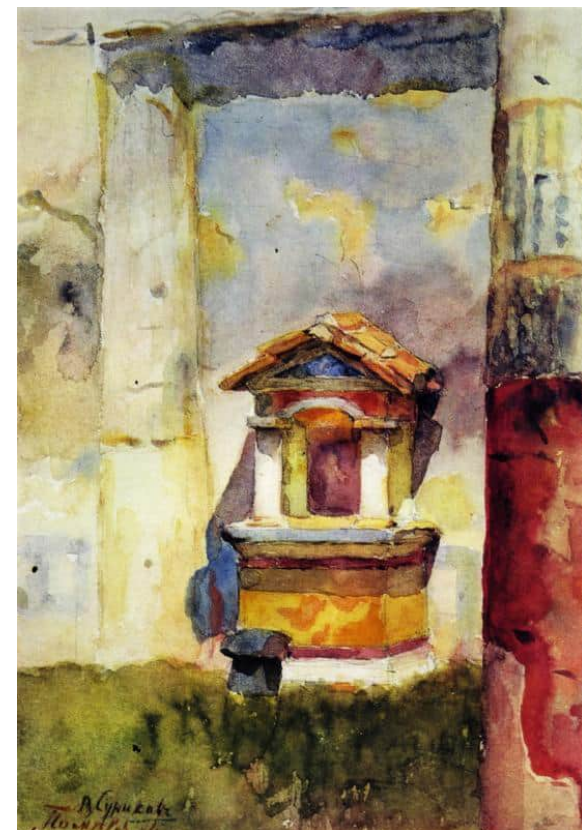
Однако оборотной стороной этих колористических импровизаций, где в сложной игре цветовых оттенков порой делаются неразличимыми особенности строения пластической формы, неизбежно оказывалась утрата чувства временной дистанции, являющегося условием *sine qua non* для исторической картины. Фиксация зрительского внимания на эфемерностях световоздушной атмосферы, обволакивающей древние иконы ласковым свечением мерцающих лампад, ограничивает созерцание временными координатами настоящего, где зрительное восприятие осуществляется

в режиме «здесь и сейчас». Вдобавок само их бытие, как в «Божнице», в силу особенностей русского домашнего быта, сохранявшего в себе немало первозданных примет далекой старины, оказывается поделенным поровну между прошлым и настоящим, граница между которыми практически стирается, затрудняя восприятие таких предметов как артефактов давно минувших дней.

Преодоление обозначившейся трудности могло быть осуществлено благодаря отбору таких предметов домашнего обихода, которые обладали бы более выразительными признаками исторического *couleur locale*, сохраняющимися в узнаваемом виде даже при условии использования живописных приемов пленэрного письма. А их применение, в свою очередь, имело задачей ослабить впечатление сверхподробного археографического атласа, оставляемое картинами историко-бытового направления вроде «Ивана Грозного» Литовченко (рис. 3), изысканной игрой солнечного света замаскировав умышленность подбора исторического реквизита. Опыт примирения обоих начал, пленэрного и историографического, был впервые осуществлен Суриковым в серии его акварелей начала 1884 года с изображением помпеянских древностей, тогда как увенчанием его творческих усилий в этой области явилась «Боярыня Морозова», в тени которой они воспринимаются в качестве своего рода испытательной лаборатории, где уточнялись и оттачивались нужные стилистические приемы. Отбор изображаемых антиков — преимущественно, нарядно оформленных фонтанов, составлявших характернейшую примету древнего города [6, с. 172–175], имел задачей зафиксировать особый, эстетически самобытный характер природы, одновременно обострив ощущение их принадлежности миру давно прошедшей древности, оставившей на память о себе все эти дикий каскады и водометы (рис. 4).

Однако их явление сегодняшнему дню осмыслено как событие, разворачивающееся в настоящем времени благодаря предельной интенсификации эффекта пленэрного письма. С его помощью воссоздано зрительное ощущение нестерпимо ярких потоков солнечного света, в мареве которого как бы истаивают, растворяясь в пронизанном зноем воздухе, архитектурные линии и детали мозаичного оформления фонтанов. До предела усиливая звучание локального цвета в их пестрой раскраске, Суриков умеет по контрасту передать впечатление воздушности холодноватых рефлексов на освещенной поверхности оштукатуренных стен и мягкость слегка подцвеченных полутонов в по-южному прозрачной тени.

Редкостной изощренностью цветовых гармоний отличается колористическая драматургия акварели из Третьяковской галереи, показывающей



полуразрушенную стену с остатками фресок. В ее многоцветии, пожалуй, отчетливее всего оживает предчувствие красочного ансамбля «Морозовой», мозаичного, соединенного, как и здесь, благодаря сложной системе цветовых переключек и сближающих их рефлексов, причем схожим образом решено взаимоотношение холодных тонов воздуха и поросшей травой земли с арабской жарких всплесков алого и ярко-желтого.

Впоследствии, уже подойдя к финалу жизненного пути и оттуда окидывая умственным взором свою художническую карьеру, Суриков вспоминал о том, что уже в конце 70-х годов овладел секретами живописи на открытом воздухе: «Я с 1878 года уже пленэристом стал; “Стрельцов” тоже на воздухе писал» [2, с. 186]. Исследователи склонны были с некоторой осторожностью воспринимать его позднейшие откровения, отмечая, впрочем, явственный интерес к живописной разработке световоздушной среды в ряде натурных этюдов того времени [1, с. 173–174]. Но всё же только в Италии, в ее ярком сиянии, он — подобно некогда Александру Иванову — по-настоящему прозрел, открыв для себя выразительное богатство пленэрного письма, равно как и те огромные возможности, которое оно таило для него как исторического живописца. В помпеянской этюдах Сурикова они раскрываются в полной мере, поскольку именно тут художник вполне смог почувствовать

(и передать) животворящую силу солнечного освещения, пробуждающего от летаргического сна времени древние руины.

Какой была эта летаргия, переданная кистью заурядного академика, видно по этюдам Василия Смирнова, выполненным в Помпее уже в следующем, 1885 году. Забота об аккуратном построении пространственной композиции соединилась в них с редкой тщательностью воспроизведения облика старинных артефактов, наблюдаемых как бы в тишине музея, в стороне от изменчивой стихии света, отчего те представляются подобием неких «исторических натюрмортов», навсегда оставленных жизнью.

Иное дело — Суриков. Его этюды выглядят как убедительное подтверждение мысли о том, что воссоздание переменчивой стихии естественного освещения способно пробудить мгновенное и сильное ощущение времени. Воплощаясь в световых потоках, обостряющих переживание сиюминутного настоящего, оно перемещает в него древние памятники, делая художника (и зрителя) в буквальном смысле слова очевидцем прошлого. Изображение классических руин в режиме пленэра таило богатейшие выразительные возможности, поскольку в суриковской трактовке они, при всей беглости и обобщенности их живописной передачи как неизбежном следствии приемов живописи на открытом воздухе, отнюдь не утрачивали

3. **А.Д. Литовченко.**

**Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею.**

1875.

Холст, масло.

153 x 236.

Государственный

Русский музей.

Фото: Русская мысль<sup>1</sup>

4. **В.И. Суриков.**

**Помпея.**

**Фонтан с колоннами.**

1884.

Бумага, акварель.

25,5 x 17,8.

Частное собрание,

Москва.

Источник: paintingstar.com

<sup>1</sup> Катамидзе В. Как англичане открывали Московию // Русская мысль. 2020. № 124/08 (4995). С. 38.

5. В.И. Суриков.

Помпея.

Стены дома  
с фресками.

1884.

Бумага, акварель.

17,8 x 25.

Частное собрание,

Москва.

Фото: [5, с. 258]



узнаваемых своих внешних признаков. Более того: напряженный колоризм помпейских акварелей делал еще более рельефными приметы изобразительной экспрессии, свойственные античному искусству, будь то нарядная цветовая гамма декоративной стенописи, как в акварели «Помпея. Стена дома с фресками» (рис. 5), или же изысканный узор мозаичного убранства фонтана, строящийся на взаимодействии бирюзового и желтого («Помпея. Фонтан с мозаикой»).

Но поскольку ощущение разлитого в прозрачном воздухе зноя есть также неизбывное свойство южноитальянского климата, его «постоянная величина», переживаемая теперь таким же образом, как и две тысячи лет назад, то постепенно изображение всех этих фонтанов и руин начинает восприниматься в качестве своего рода

исторических видов, наблюдаемых воочию теми, кто обитал на землях Кампании до рокового землетрясения. Это их глазами мы взираем на уютные дворики, где в каскадах водометов журчит и плещется вода, или на мощеные улицы, в крутом повороте открывающие заманчивые далекие перспективы скопищ классических памятников среди природных красот Юга. Не на его ли древней почве окончательно оформилось суриковское ясно-видение исторической картины, его фирменный «подход к исторической действительности», как определял эту мнимо-медиумическую особенность его дарования Максимилиан Волошин? («Он восстанавливает ее не путем изучения исторической эпохи и всех ее мелких археологических подробностей — он воспринимает ее непосредственно как живую эманацию старых камней, по тому же



**В.И. Суриков.**  
**Флоренция.**

1884.

Бумага, акварель.

21 x 26,8.

Государственный  
историко-художественный  
и литературный  
музей-заповедник  
«Абрамцево».

Фото: Государственный  
каталог Музейного  
фонда РФ

самому закону, как ясновидящий, прижав к темени исследуемый предмет, получает видение событий, к нему относящихся» [7, с. 56]).

Суриковские «эманации» прошедшего на проверку оказывались строго историческим видением, воспринимавшим прошлое совсем иначе, чем оно было показано в картинах новопомпеянского жанра — местного филиала историко-бытовой живописи, специализировавшегося на изображении заведомо незначительных житейских событий из древнеримской жизни в бытовой обстановке, воссоздаваемой с искусной тщательностью малых голландцев. Ее иллюзорность обычно находилась в обратной зависимости от правдоподобия наблюдаемых условно-помпеянских интерьеров, рисовавшихся чем-то вроде музейных залов, заполненных празднующей публикой, как у Жан-Леона Жерома или Степана Бакаловича. Отрешение от навязчивой передачи бытовой предметности позволило Сурикову создать иллюзию полной самостоятельности существования

всего изображаемого в помпеянских акварелях, в совокупности представляющих как бы набор фрагментов вещественного мира воображаемой исторической картины.

В таком случае задний план для нее могли бы составить изображения знаменитых построек вроде Миланского собора или Колизея из серии выполненных Суриковым пейзажных акварелей. Отбор памятников представляется столь же традиционным, как и приемы композиционного решения, заимствованные из арсенала классической живописи. Обычно выбирая фронтальную точку зрения, позволяющую избежать неудачных ракурсов и пересечений, художник располагает здания в геометрическом центре листа, фиксируя его срединную ось изображением какого-нибудь заметного архитектурного акцента, башни или шпиля. Общая для суриковских акварелей черта состоит в смещении основного изобразительного мотива в глубину иллюзорного пространства, где, заслоняя собой небо, эффектно вырастает

7. **В.И. Суриков.**

**Колизей.**

1884.

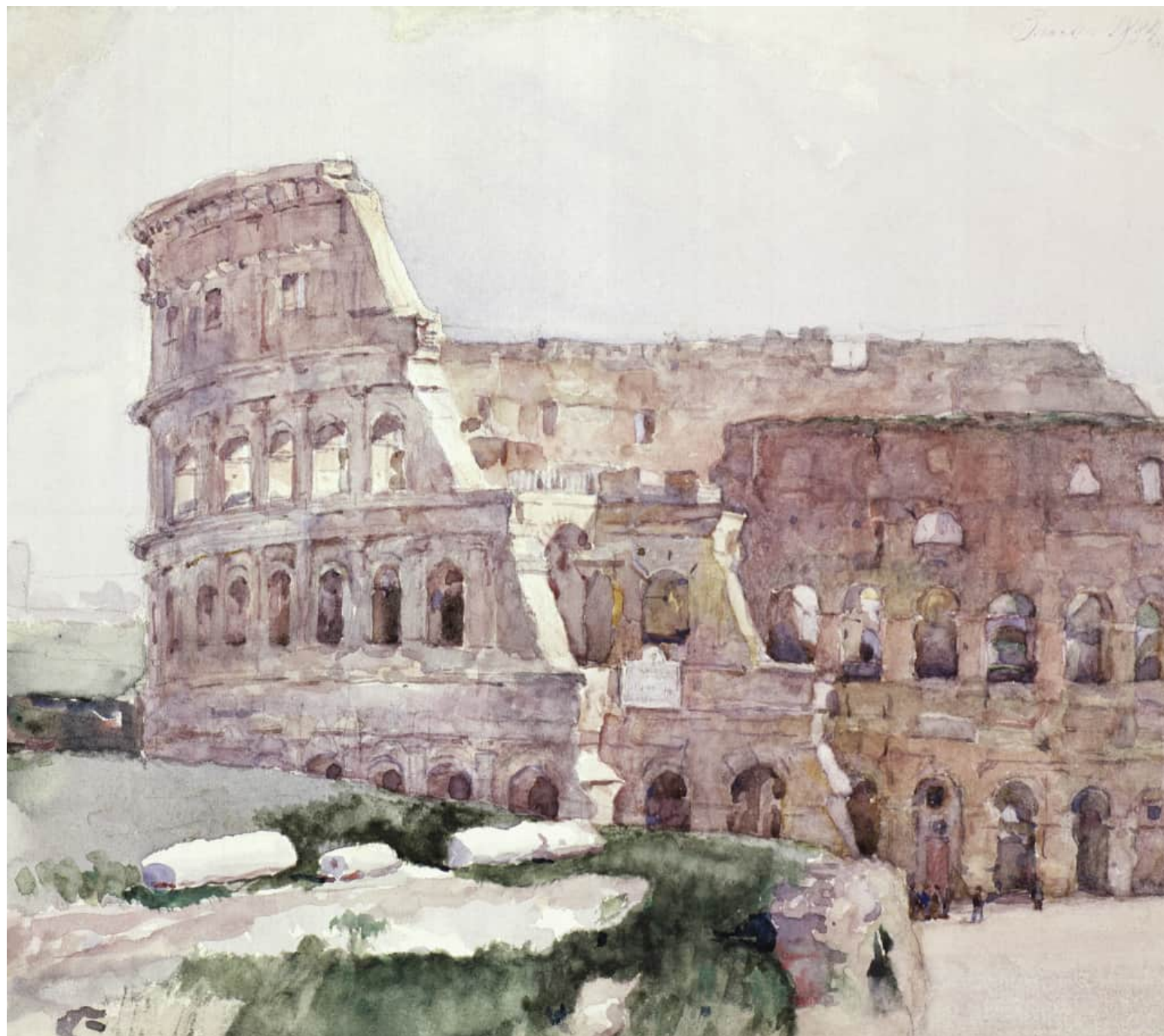
Бумага, акварель.

21 x 23,3.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: ГТГ ([my.tretyakov.ru](http://my.tretyakov.ru))



громада собора Святого Петра или рисуется на фоне окрестных гор знаменитый купол Брунеллески («Флоренция», рис. 6).

Такой выбор позиции наблюдения создает эффект их несопричастности житейской суете, обычно остающейся где-то за кадром, что заметно усиливает впечатление исполинских форм архитектуры, как бы вытесняющих пространство за пределы графического листа, чтобы безраздельно завладеть им. Архитектоника графического листа, чувство которой было у Сурикова поразительно развитым, определяется исключительно за счет взаимодействия двух основополагающих начал, колористически противопоставленных по контрасту: стихии неба, прозрачного и ясного, неосязаемого, и — мощи огромных зданий, всегда

показываемых объемно, в виде соединения стереометрически выразительных массивов архитектурных форм.

Художественное мышление Сурикова обнаруживает здесь совсем новое свое качество, которое можно было бы обозначить как повышенную чуткость к конструктивным особенностям и пластической экспрессии архитектурных объемов. Этим объясняется предпочтение, отдаваемое традиционным для видописи фронтальным разворотам фасадов на зрителя или выбору таких позиций, откуда их устройство делается ясным уже с первого взгляда, как в акварели «Колизей» (рис. 7). Здесь Суриков словно подхватывает эстафету, переданную ему русскими пенсионерами — пейзажистами конца XVIII —

первой трети XIX века, когда вслед Матвееву и Сильвестру Щедрину пишет «официальный портрет» амфитеатра Флавиев. Но поразительнее всего то, что рельеф поверхности римского здания, его аркада и внутренняя структура переданы художником исключительно при помощи цвета, вернее — тончайших его тональных градаций. Меньше всего архитектурные листы Сурикова напоминают чертежи. Почти монохромные по колориту, они строятся преимущественно на обыгрывании эффектов валерного письма, в котором огромную роль играют холодные синеватые рефлексы от неба. Даже тени, сгустившиеся в пролетах арок, местами даны в голубовато-серых и лиловых оттенках, что позволило художнику отчетливее наметить контраст пространственных планов. Однако — и в этом совершенно прав был Кеменов — здесь, как и в других суриковских акварелях с изображением архитектурных достопримечательностей, «воздушная среда объединяет и гармонизирует разные цвета, не растворяя, однако, массивных архитектурных форм» [1, с. 272].

Применение приемов пленэрного письма таило в себе одну любопытную особенность, состоящую в том, что изображенные здания зрительно начинают восприниматься как находящиеся на более значительном удалении, чем в действительности. Возникает впечатление, что утрата четких очертаний и предметной окраски архитектурных поверхностей оказывается результатом воздействия световоздушной перспективы, обычно царящей на дальнем плане пейзажных видов, но здесь словно смещающей сферу действия ближе к среднему плану. В этом, кстати, обнаруживается сходство с изображениями помпейских древностей, также наблюдаемыми как бы периферийным зрением, когда взгляд не фокусируется на том, что оказалось в поле внимания. Взятые как две взаимосвязанные части одного творческого цикла, обе серии акварелей, помпейская и, условно говоря, архитектурная, различаясь отбором мотивов, выглядят, тем не менее, взаимодополняющими, ибо сообща образуют некое условное единство. Одна из них обращена к области приватно-домашнего бытия, другая — отражает явления, воспринимаемые во всемирно-историческом масштабе. Однако в равной мере той и другой свойственна принадлежность к измерению исторического времени, на шкале которого они представляются вехами грандиозных эпох историко-культурного развития человечества — античности, Средних веков и Возрождения.

Но тут возникает уместный вопрос: что в суриковском искусстве времени итальянской поездки располагается между двумя этими пунктами?

Каким могло быть содержание той огромной воображаемой картины, в которой дальний план ограничен архитектурными видами Рима и Флоренции, а у края рамы расположились помпейские древности? Размышления об этом естественнейшим образом уводили Сурикова в область итальянского жанра. Его хронотоп также отличался дуальным характером, поскольку основывался на представлении о том, что на почве Италии приметы классической древности узнаваемо присутствуют в ежедневном распорядке в качестве полноценной его части, — подобно тому, как ранняя пора суриковской жизни включала в себя обычаи русского Средневековья. Но если для декадентского критика феномен Сурикова представлялся чем-то фатально необъяснимым и даже обескураживающим<sup>2</sup>, то для Италии девятнадцатого столетия, напротив, подобное совмещение временных измерений выглядело вполне естественным и органичным в силу особого характера ее исторического развития. Оттого рефлексии на эту тему составляли заметную часть художественной поэтики итальянского жанра, обращение к которому в итоге оказывалось для Сурикова, обладавшего исключительной чуткостью к таким нюансам, практически неизбежным.

Как известно, наименование итальянского (или пенсионерского) жанра в западноевропейском и отечественном искусстве традиционно применяется для обозначения произведений живописи или графики (реже — скульптуры), содержание которых связано с темой повседневной жизни итальянцев. Его создателем на русской почве был Орест Кипренский, однако эстетическая программа итальянского жанра получила оформление несколько позже благодаря Карлу Брюллову. Его работы живописуют условно-мифологическую Италию романтического воображения, Италию октябрьских плясок, сбора винограда, торжественных религиозных церемоний и карнавалов увеселений. Отдельный подраздел составляли изображения жгуче-прекрасных итальянок, чаще всего в камерном формате «головки». Оформившиеся в брюлловских работах начала 20-х годов стиливые признаки итальянского жанра (его первым образчиком явилось знаменитое «Итальянское утро» 1823 года, ныне — Киль, Кунстхалле) в дальнейшем сформировали художественный канон у эпигонов «великого Карла» — Аполлона Мокрицкого, Пимена Орлова, Фёдора Моллера и других, с немалым коммерческим успехом эксплуатировавших гривуазную тематику «поцелуев» и «карнавалов», эффектно подсвеченных нарядным заревом неистребимо-вечного праздника жизни, каким мыслилась жизнь в Италии. Упадок общественной востребованности итальянского

<sup>2</sup> Русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и XVII веке русской истории» [2, с. 170].

8. В.И. Суриков.

Римский карнавал.

1884.

Бумага, акварель.

21 x 27.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: ГТГ (my.tretyakov.ru)



жанра явно обозначился вместе с окончанием николаевского царствования, хотя в дальнейшем он всё ещё продолжал существовать на периферии художественного процесса, попеременно принимая вид то обличительных сцен в духе сурового утилитаризма 60-х годов, то — камерных композиций «во фламандском роде», реинкарнаций музейного искусства у Александра Риццини.

Суриков хорошо знал творчество Брюллова, поскольку ещё в красноярские годы копировал репродукции его картин, помещавшиеся в журнале «Северное сияние» вместе с итальянскими жанрами одного из наиболее одиозных академистов, Т. Неффа, впоследствии ставшего его наставником в Академии [2, с. 196]. Другим академическим ментором был Пётр Шамшин, некогда написавший картину «Пляшущая трастевинка», броский *pin-up* разгоряченной фантазии на тему римского карнавала, соединяющий формат нарядной брюлловской «головки» с опытом костюмной студии.

Суриков хорошо знал цену своим наставникам, поэтому выбор им для будущей картины карнавальской тематики едва ли был навеян поклонением брюлловскому авторитету, тем более — влиянием его слабосильных подражателей. Он объяснялся совсем иными соображениями, возникшими исключительно в сфере *собственных* творческих побуждений. Но сначала нужно напомнить историю вызревания и оформления суриковского замысла. В начале 1884 года, находясь в Риме, он выполнил акварель с изображением процессии ряженых, известную как «Римский карнавал» (ГТГ, рис. 8). Показанная в ней сцена взята с повышенной точки наблюдения, смещенной немного в сторону от праздничного действия, но так, чтобы — как в «Стрельцах» и в «Морозовой», — зритель, охватывая взглядом перспективу улицы с веселящейся толпой, мог ощущать себя очевидцем праздничного события.

Цветовое решение «Римского карнавала» выглядит необычным для Сурикова, представляя



**9. В.И. Суриков.**  
**Сцена из римского**  
**карнавала.**

1884.

Холст, масло.

106,5 x 91,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: Государственный

каталог Музейного

фонда РФ

в виде пестрой мозаики ярких всплесков локального цвета, умело соединенных за счет лилового фона, богато тональными оттенками в текущих разводах акварели. И тогда же, в 1884 году, приступив к углубленной разработке замысла

и продумывая различные иконографические версии, он выполнил натурный этюд маслом в формате «головки», в свою очередь, базирующийся, как полагают составители живописного каталога Третьяковской галереи, на акварели из

собрания Ивановского областного художественного музея [8, с. 345]. В итоге выбор художника остановился на полуфигурном варианте, осуществившемся в картине «Сцена из римского карнавала» того же 1884 года из ГТГ (рис. 9), экспонировавшейся на передвижной выставке 1885–1886 годов и не снискавшей ему особенного успеха.

Как выглядел Рим в пору ослепительного веселья карнавала, когда его разукрашенные улицы превращались в арену шуточных поединков разряженных франтов и щегольски разодетых улыбчивых дам, перебрасывавшихся букетами и в праздничном исступлении осыпавшими друг друга мукой, можно узнать, бегло перелистав страницы любого «итальянского путешествия», коих отнюдь не мало в отечественной литературе XIX века. Большинство из них, правда, относится ко времени николаевского царствования, однако с тех пор карнавал не слишком сильно изменил обличье, представ перед Суриковым таким же, каким его наблюдали русские художники-пенсионеры 40-х годов: «Из окон домов развевались разноцветные ткани; большая часть магазинов были обращены в ложи, убранные на всевозможные лады; балконы были обвиты лентами; изо всех улиц устремлялся народ; окна и балконы запестрели красавицами. ... Пестрота нарядов, перепалка мучными конфетами, улыбки прелестнейших женщин, крики, фарсы замаскированных, импровизации; тут делаешь ручку, там бросишь отборную щегольскую конфету, здесь самому тебе делают ручку и отвечают прекрасною конфетой; шум, гвалт, шалости сумасшествия!»<sup>3</sup>.

Интерес к живописному претворению переливающейся звонкими красками карнавальными стихии, надолго задержавшей на себе взгляд прирожденного колориста, каким был Суриков, объясняется, однако же, и другими причинами. Они коренятся в самой сути карнавала как театрализованного действия, парадоксально соединившего на подмостках римских улиц разнородные приметы разновременного жизненного уклада. Оно как бы по волшебству открывало взгляду призраки далекого прошлого, удобно разместившиеся, оживая на глазах, на фоне древних памятников Рима, представлявшегося заезжим вояжерам чем-то вроде машины времени, ежедневно переносившей в незапамятное прошлое. Им была хорошо знакома способность Рима в качестве «музея житейской археологии» (Павел Ковалевский) [9, с. 116] сохранять его диковинные обычаи и нравы, которые, как бы законсервировавшись на местной почве, продолжали существовать донныне.

История здесь как бы овеществилась в величественных руинах и в удивительных приметах

бытового ландшафта, наглядно являвших постепенность смены исторических эпох, подобно тому как наслоения геологических пород и разбросанные в них окаменелости обозначают этапы формирования земной поверхности и эволюцию жизненных форм. Мутные желтоватые воды Тибра не дарили забвения: прошлое повсюду и ежечасно властно напоминало о себе, отчего поездка в Рим оборачивалась путешествием во времени, переносившим в атмосферу давно минувшего. Но в дни карнавального буйства элегию сменяла громогласная вакхическая песнь, неистовые звуки которой наполняли чарующей жизнью призраки невозвратного прошлого.

Принадлежность римского карнавала области исторических реконструкций представляется совершенно очевидной, однако его основное отличие от других форм подобных травести вроде «живых картин» или балов-маскарадов состояло в несравнимо более высокой степени аутентичности, достигаемой в силу гения места и — игры страстей, наполнявшей условно-ритуализованные формы карнавального действия мощной силой жизни. Благодаря ей давно прошедшее в буквальном смысле оказывалось настоящим, оживало, пресуществляясь в эпизодах карнавального праздника, где среди костюмов кватроченто или XVII века всякий мог стать с ним буквально лицом к лицу.

Именно в этом смысле следует понимать логику развития суриковского замысла картины на тему карнавала, в итоге принявшей форму однофигурной сцены, позволившей сместить основной акцент на показ душевных выражений, взятых как бы крупным планом, чтобы сделать их более рельефными. Как было с историческими картинами Сурикова, работа над «Римским карнавалом», по-видимому, разворачивалась одновременно в двух направлениях, в рамках одного из которых обычно происходило уточнение живописно-пластической идеи будущего полотна и его пространственной композиции, тогда как другое было связано с отработкой характеристик персонажей в многочисленных этюдах фигур и ликов. Со временем изобразительный план картины сократился до минимума, хотя отчасти и вобрал в себя образ яркого многоцветия улицы, сосредоточившегося в изображении нарядного букета, брошенного на балкон: вероятнее всего, возобладал художнический интерес к яркому национальному типуажу, выразительно оттененному броскими тонами карнавального костюма.

Выбор композиционного формата говорит о намерении предельно активизировать способность зрительского восприятия узнавать в кажущемся — реально существующее, взрывающее

<sup>3</sup> Русский художник за границей в сороковых годах. Семейные письма покойного Николая Александровича Рамазанова // Русский вестник. 1878. № 2. С. 698–699.

картинную плоскость феерическим взрывом карнавалных страстей, извергающихся вовне поистине с вулканической силой, увековеченной некогда Брюлловым в знаменитой картине. Однако художественная идея «Сцены из римского карнавала» формулируется совершенно иначе, чем у Брюлловцев, у которых без труда обнаруживаются иконографические прототипы суриковской картины, к примеру — «Девушка на карнавале» Аполлона Мокрицкого (1840–1845, Таганрогский художественный музей) и более поздняя акварель «Итальянка в карнавальном костюме» Пимена Орлова из Третьяковской галереи. Их сопоставление обнаруживает отнюдь не только совершенно разный уровень одаренности или приверженность различным живописным системам, в случае Сурикова удивительным образом соединившей впечатления от современной французской живописи с опытом изучения картин великих колористов, Тициана, Веронезе и Веласкеса. Оно говорит о принципиальном различии в подходе к работе с моделью, которой здесь как будто бы предоставлена полная свобода самовыражения взамен рабски послушного следования условному канону однотипных пантомимических экспрессий, что было типичным для итальянских жанров последователей Брюллова, представлявших не страсти, но — как бы актерские этюды страстей.

Теперь художник словно самоустраняется, полностью отдавая инициативу модели, вольной по собственному выбору принимать определенные позы, выражения лица, которые им послушно фиксируются.

Опыт вдумчивого наблюдения за ними был отработан в серии этюдов молодых итальянок, выполненных в разной технике (помимо уже упомянутого произведения из ГТГ, назовем акварель «Неаполитанская девушка с цветами в волосах» из того же московского собрания и этюд 1884 года, местонахождение которого ныне неизвестно) [1, с. 270]. Художник показывает разных моделей, одетых в различные костюмы, и притом то на светлом, то на темном фоне. Однако он настойчиво пытается выявить в их облике нечто общее, родовое, обнаруживающееся в ярко-характерном национальном типаже, всякий раз размещая модель в одинаковой позе, с повторяющимся наклоном

головы и направлением взгляда. Очень близкий композиционный формат дополнительно закрепляет зрительное впечатление *одной* героини, всякий раз в смене настроения как будто примеривающей различные личины, то грустные, то зажигательно-веселые, приметы которых фиксируются художником, настойчиво стремившимся к правдивой передаче душевного состояния. Ее достижение служит желанным итогом того «последовательного восхождения к образу» (Д.В. Сарабьянов) [10, с. 234], которое осуществлялось на стадии выполнения этюдов к большим полотнам, когда постепенно уточнялись живописно-пластическая и мимическая выразительность, эмоциональное звучание, колористический строй. Оттого картина 1884 года, обобщившая результаты напряженных творческих усилий в процессе выполнения этюдных студий, так увлекает сложной правдой жизни, обнаруживающей себя в мгновенном и сильном душевном порыве.

### Выводы

Так постепенно в глазах самого Сурикова уточнялась сущность творческого метода, который уже в следующем году принес блистательные результаты во время подготовительной работы к «Боярыне Морозовой», вызвав к жизни большое количество предельно выразительных психологических портретов ее персонажей, человеческая правда которых была верно отмечена его почитателями [2, с. 191]. Но и опыт выполнения многофигурной композиции на тему римского карнавала не остался не востребуемым, впоследствии дав о себе знать в трактовке сцены на московской улице как своего рода праздничного действия, расцвеченного нарядными красками экзотически диковинной жизни, где призраки прошлого облеклись в осязаемо-телесную форму. Обрамление для нее на противоположащих планах картинного пространства составляло изображение предметного мира и далекой архитектурный пейзаж, приемы показа которых также были опробованы ранее в Италии. Опыт работы там сформировал необходимые творческие умения, подготовив Сурикова к труду над главным произведением его жизни, которое и явилось в итоге наиболее значительным результатом заграничного путешествия.

### Список источников

1. Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы. М.: Искусство, 1963. 546 с.
2. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. 381 с.
3. Алленов М.М. Реминисценции венецианского колорита в русском искусстве // Пинакотека. 2003. № 16–17. С. 90–99.

4. Алленов М.М. Василий Суриков. М.: Слово, 1996. 96 с.
5. Давыдова О.С. Диалог на виражах. Василий Суриков и «модернизм»: коллизия взаимоотношений // *Academia*. 2021. № 3. С. 255–270. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2021-3-1-255-270>.
6. Сергеенко М.Е. Помпеи. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1949. 316 с.
7. Волошин М. Суриков / публикация, вступительная статья и примечания В.Н. Петрова. Л.: Художник РСФСР, 1985. 224 с.
8. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Том 4, книга 2. М.: Красная площадь, 2006. 560 с.
9. Ковалевский П.М. Этюды путешественника. Италия. Швейцария. Путешественники и путешествие. СПб.: тип. В. Головина, 1864. 303 с.
10. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: Издательство МГУ, 1989. 320 с.

### References

1. Kemenov, V.S. (1963) *Historical painting by Surikov. 1870–1880s*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Radzimovskaya, N.A., Radzimovskaya, Z.A. and Goldstein, S.N. (eds.) (1977) *Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memoirs about the artist*. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Allenov, M.M. (2003) 'Reminiscences of Venetian color in Russian art', *Pinakoteka = Pinakothek*, (16–17), pp. 90–99. (In Russ.)
4. Allenov, M.M. (1996) *Vasily Surikov*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
5. Davydova, O.S. (2021) 'Dialogue on the turns. Vasily Surikov and modernism: relationship conflict', *Academia*, (3), pp. 255–270. doi:10.37953/2079-0341-2021-3-1-255-270. (In Russ.)
6. Sergeenko, M.E. (1949) *Pompeii*. Moscow, Leningrad: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
7. Voloshin, M. (1985) *Surikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
8. Anon. (2006) *State Tretyakov Gallery. Collection directory. Painting of the second half of the 19th century*, volume 4, book 2. Moscow: Red Square. (In Russ.)
9. Kovalevsky, P.M. (1864) *Traveller's sketches. Italy. Switzerland. Travelers and travel*. Saint Petersburg: V. Golovin PH. (In Russ.)
10. Sarabyanov, D.V. (1989) *History of Russian art of the second half of the 19th century*. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)

### Информация об авторах

Королёва Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, декан факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация, [korolevaanastasia@rambler.ru](mailto:korolevaanastasia@rambler.ru).

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, доцент факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация, [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru).

### Information about the authors

Anastasia Yurievna Koroleva, Cand. Sc. (Art History), Dean of Faculty of Art History, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation, [korolevaanastasia@rambler.ru](mailto:korolevaanastasia@rambler.ru).

Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Assistant Professor of Faculty of Art History, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation, [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.11.2022; одобрена после рецензирования 23.01.2023; принята к публикации 10.02.2023.

The article was received by the editorial board on 28 November 2022; approved after reviewing on 23 January 2023; accepted for publication on 10 February 2023.