**О „Боярыне Морозовой" Сурикова**

Михаил В.А.

Об этой картине Сурикова много написано и в монографиях о Сурикове и в учебниках истории. Вероятно, и сама картина могла бы нам многое рассказать о том, что ей постоянно приходится слышать за те восемьдесят лет, как она поселилась в Лаврушинском переулке. Сказано было о ней много верного и много красивого, со знанием дела и с любовью, иногда с неподдельной страстью. Нет необходимости все это пересказывать, как школьникам, которых в первый раз привели в музей и остановили перед картиной.

Но поставим себе вопрос: о каких особенностях картины Сурикова идет речь в большинстве ее толкований?

Во-первых, и прежде всего, говорится о том, что в картине происходит. Пересказывается своими словами сама по себе очень примечательная и занимательная биография Морозовой. Говорится об этой женщине, которой восхищался Аввакум, сравнивая ее с разъяренной львицей и с библейской Юдифью и т.п. Да и не только о ней, но едва ли не о каждом персонаже можно много сказать. Впрочем, надо признаться, что при этом возникают соблазны. Попытка разгадать судьбу каждого человека, на которую художник всего лишь намекал, нередко толкает на беспочвенные домыслы. (Так, например, иногда утверждается, что боярышня в голубой шубке грустит не только о Морозовой, изгоняемой из Москвы, но и о том, что подходит конец всей московской допетровской Руси!) Впрочем, истолкование отдельных персонажей картины Сурикова дает много ценного для того, чтобы ее понять в целом. Это важная ступень ее постижения.

Во-вторых, много говорится о том, что Суриков не только достоверно передал обстановку Москвы XVII века со всеми ее зримыми признаками, но и проницательно угадал самый дух русской истории того времени, народные корни тогдашнего старообрядчества. Отмечается и широта обобщений Сурикова, почему позднее его картина так волновала современников расправы царского правительства над революционными народовольцами. И по этому поводу сказано очень много справедливого и верного.

В-третьих, много говорится о достоинствах колорита Сурикова. Колорит его в картине признается чисто русским, так как в ней переданы краски московской зимки, белый снег и рефлексы на нем от цветных тканей, воздушная среда, центральная фигура боярыни в черном, иссиня-черная по контрасту к узорчатым, голубым, желтым и темно-красным тканям одежд. И это тоже хорошо и справедливо отмечается.

И, наконец, в-четвертых, перед картиной этой припоминается о том, что Суриков был великим композитором в живописи. Недаром же он добился того, чтобы в его картине „сани пошли" и чтобы боярыня выделялась из толпы, толпа ее не „била". И в связи с этим говорится о магистральной диагонали картины, об отступлении от строгой симметрии и т.п. Все это в значительной степени верно и справедливо и может рассматриваться как достижение искусствоведческого толкования картины.

Но может ли искусствовед на этом остановиться? Достаточно ли этих наблюдений и утверждений, пересказов, цитат и описаний для того, чтобы понять Сурикова как художника?

Какие общие выводы можно сделать из вышеприведенных наблюдений? Это то, что Суриков был проницательным психологом, что он был историком, что он был мастером-колористом, наконец, что он был мастером композиции. Не хватает только одного — понимания того, что Суриков был художником, то есть что он достиг в картине главного путем художественного познания или, как говорят, художественного видения и художественного выражения. Ведь быть художником— это иное дело, чем быть психологом или историком. Быть художником — это больше, чем быть мастером колорита и композиции.

Может быть, утверждать это—значит ломиться в открытые двери? Ведь никто не отрицает того, что Суриков был великим художником. К Сурикову прилагаются самые хвалебные эпитеты, порой даже чрезмерные. Характеристика, по существу, подменяется утверждением, что он был совершенством во всех областях, с которыми соприкасалась его деятельность. Но при этом остается все же нераскрытым характер Сурикова как художника. Анализ в большинстве случаев подменяется красноречивым, а порой и многоречивым пересказом того, что в картине Сурикова изображено, и похвалами за то, что это ему в совершенстве удалось. Нередко истолкование картины Сурикова подкрепляется высказываниями самого художника, записанными М. Волошиным. Конечно, эти лаконичные реплики художника очень ценны. Но подменять ими наши собственные суждения об его работах нельзя. Ведь эти высказывания — нечто вроде современного интервью: собеседник художника ставил ему вопросы или вопросительно на него смотрел и, чтобы выйти из трудного положения, он должен был что-то сказать, найти какие-то слова.

Л. Толстой был великий писатель, но редко обращался к изобразительному искусству, а Софья Андреевна — и тем более. Так вот супруги Толстые, перед которыми благоговел Суриков, явились к нему и дружески советовали ему убавить внизу картины кусок пустого холста. И это в то самое время, как художник бился над тем, чтобы найти нужную для первого плана меру! Сурикову пришлось обороняться. Отсюда его известные слова о том, что озабочен он тем, чтобы „сани пошли". Между тем это одна из многих и далеко не главная задача его композиции. То же самое касается знаменитой вороны на снегу и многого другого. Отсюда можно сделать вывод: реплики художника очень ценны, но сами они нуждаются в истолковании.

Когда мы ограничиваемся превознесением всех достоинств Сурикова, произносим хвалебные слова, но не решаемся вникнуть в его художественное творчество, хочется думать, что сам художник сказал бы о нас, как он сказал о В. Стасове: „Он меня хвалит, а главного в картине не понимает".

Если теперь обобщить то, что обычно говорится о „Боярыне Морозовой" Сурикова у разных авторов, а иногда даже у одного автора, то можно заметить две тенденции. Придется несколько заострить их противоположность для того, чтобы мысль стала более ясной.

Одни, и таких большинство, выделяют в картине Сурикова верность изображений, точность, проницательность, мастерство передачи характеров, переживаний, страстей, материала, воздуха, красок, света и т.д. и т.д. Все это не без оснований, но если эти задачи становятся единственными оценками шедевра Сурикова, то получается односторонность, известный крен в сторону натурализма.

Другие, и среди них прежде всего Александр Бенуа, находят, что картина Сурикова „Боярыня Морозова" — это как бы красивый многокрасочный, гармоничный по краскам ковер. И это тоже отчасти справедливо, хотя и это суждение тоже не вполне верно, односторонне, так как явным образом делает крен в сторону чисто формального толкования. Преодолеть односторонность механическим соединением обоих суждений — значит впасть в эклектизм. Чтобы избежать этого, нужно вспомнить слова Ленина: „Опровергнуть философскую систему, — писал он, — не значит отбросить ее, а развить дальше, не заменить другой односторонней противоположностью, а включить ее в нечто более высокое" (Ленинский сборник, IX, стр. 159.). Перед такой именно задачей стоим и мы, если хотим диалектически, а не механически понять структуру художественного образа „Морозовой" Сурикова.

Поставим себе вопрос: что происходит на картине „Боярыня Морозова"? Всякий, кто привык видеть и ценить в картине только сюжетный момент, без запинки ответит: увозят непокорную боярыню. Да, действительно это произошло когда-то на улицах Москвы. Но на картине Сурикова, как произведении искусства, происходит нечто далеко не тождественное тому, что происходило на заснеженной московской улице. По этому вопросу хочется высказать одну мысль: жестокая трагедия, дикая сцена расправы над боярыней и душевных мук близких ей людей превращаются у него на холсте в гармоническое, в радующее глаз зрелище, словами Бенуа, — в „красочный ковер"? „Трагедия" и „ковер" — не два в картине сосуществующих качества, а одно переходит, преобразуется в другое. Этого Суриков настойчиво искал. К этому он страстно стремился. В этом главный пафос картины, подвиг художника, его идея.

Если в подкрепление такого толкования нужно на кого-то сослаться, то можно припомнить Н. Щекотова. В своей книжечке о „Боярыне Морозовой" он верно отметил две разных стороны картины (Н. Щекотав, Картины В. Сурикова, М., 1944.). Но он начинал с общего праздничного впечатления от картины, как чего-то первичного, и считал, что ее трагедийность — это вторая ступень восприятия зрителя. Взаимодействие обоих контрастирующих моментов в картине Сурикова не было им рассмотрено, осталось недооцененным, хотя оно дает ключ ко многим ее особенностям.

Прежде всего необходимо остановиться на вопросе о народности Сурикова. Конечно, она заключается не в „сарафане" (как говорил еще Гоголь) и не в одной верности передачи лиц и психологии людей из народа (хотя это в картине имеется). Самое главное — это понимание народной драмы в искусстве Сурикова. Ведь весь русский богатырский эпос, вся наша иконопись, которую Суриков так почитал, заключает в себе удивительную способность народных художников касаться мрачных, мучительных столкновений и преодолевать их, преображать в красочное, праздничное зрелище. Суриков, как ни один другой из русских художников XIX века, проникся народным духом. Отсюда можно понять и его композицию. Конечно, его занимало, чтобы „сани пошли", но вместе с тем он добивался вовсе не обмана зрения. У него сани идут и вместе с тем они, да и все остальное в его картине остановилось (немного, как фигуры в последней немой сцене „Ревизора", только там ради комического эффекта, а здесь ради трагического). Вот где сани идут и только идут—так это у И. Прянишникова в его известной картине „Порожняки", но там происходит нечто совсем иное. Поэтому сводить композицию картины „Боярыня Морозова" к тому, что „сани идут", не совсем правильно. Сама форма жердей саней, следы от полозьев на снегу, вся заснеженная улица, ее перспектива толкают Морозову в глубь картины, как непреодолимый рок обрекают ее на изгнание. И вместе с тем в картине есть силы сопротивления: рука боярыни поднята не только ради двуперстия. Вместе с краем ее шубки, отвесно упавшим вниз, — это элемент архитектоники картины, выражение упрямого сопротивления. И эти прижавшиеся друг к другу, тесно слившиеся, почти как в древнерусской фреске, люди, хотя они и покорно склоняются перед Морозовой, молятся о ней и на нее, но и они останавливают бег саней, превращают проводы в апофеоз, расширяют значение исторического момента до размеров трагедии народа, жизнь которого измеряется столетиями.

В связи с этим решающим звеном, ядром замысла нужно признать и цвет в картине — это не только узорочье, народное декоративное творчество, не только пленер московской зимки в духе позднейших пейзажных этюдов Н. Грабаря. Цвет — это еще психологическая характеристика каждого отдельного персонажа. Красочные пятна, вплетаясь в живописную ткань картины (в данном случае почти в буквальном смысле этого слова), как в древнерусских шитых плащаницах, превращают трагедию, всенародный плач в дивное зрелище красочной гармонии.

Ворох подготовительных рисунков Сурикова — это драгоценный материал для размышлений (В. Никольский, Творческие процессы Сурикова, М., 1939; В. Кеменов, Историческая живопись Сурикова, М., 1963; Т. Юроеа, К вопросу о замысле картины „Боярыня Морозова" В. И. Сурикова. - Журн. „Искусство", 1952, № 1.). Как уже отмечалось некоторыми авторами, выстроить все эти рисунки в один ряд и рассматривать как последовательный путь к картине — невозможно. Быть может, и сам художник не смог бы восстановить их порядок. Огромная серия рисунков, во всяком случае, свидетельство того, как настойчиво он искал совершенства. Он искал, видимо, такого распределения и расположения предметов в пространстве улицы и на плоскости картины, при котором унижения Морозовой превращались бы в славу, а исторический эпизод XVII века — в образ всей древнерусской истории.

Нам предстоит еще много изучать замечательную картину Сурикова, раздумывать над ней, анализировать ее. В ней самой нас ждут самые главные открытия (В. Стасов хвалил в картине „Боярыня Морозова" поникшие головы женских фигур, но сетовал на то, что в картине нет мужественных характеров, как у В. Перова в „Никите Пустосвяте" (Избр. соч., т. Ill, M., 1952, стр. 59).).

Можно предвидеть недоумение по поводу высказанного. Многие спросят себя: пусть критический анализ и истолкование картины Сурикова способны открыть понимание всех ее совершенств и глубин. Но для того чтобы вникнуть в такое истолкование, требуется много-много внимания, много времени, всевозможных сравнений, подсобных материалов, знаний его истории искусства и т.п. Как же довести до неподготовленного зрителя все эти сложности и тонкости? Не лучше ли ограничиться простым пересказом под аккомпанемент прекрасной живописи Сурикова исторических сведений, почерпнутых у Н.Тихонравова и Д. Мордовцева?

Нет, решительно нет, так невозможно! Ведь если идти по линии наименьшего сопротивления, то это значит закрыть зрителю доступ к существу искусства великого мастера. Анализ картины должен быть чем-то вроде режиссерских ремарок Станиславского на полях текста пьесы. Они составляют предмет внимания больше всего работников театра, зрителю нет необходимости в них вникать. Но все же в спектакле он найдет заключенной и мысль, и понимание пьесы режиссером, и итог его критического анализа.