

Место Ростова в жизни и творческом наследии великого русского художника до сих пор не было темой специального исследования. Отдельные упоминания о приездах в этот город В.И. Сурикова и его работе здесь встречаются в искусствоведческой и краеведческой литературе, но они далеки от полноты и не всегда отличаются точностью. Так, возникшая в советские годы «местная легенда» о том, что Суриков якобы был в числе «выдающихся художников», запечатлевших на своих «полотнах» Ростовский кремль, не соответствует действительности¹.

Ранее непривлекавшиеся исследователями архивные источники, хранящиеся в Ростовском музее, а также иконографический анализ созданных в этом городе немногочисленных произведений В.И. Сурикова (все они имеют этюдный или эскизный характер и, в основном, относятся к области графики), дают возможность яснее понять эту не до конца прочитанную страницу его творческой биографии в период между 1898-1911 гг.

Первое по времени свидетельство о приезде Сурикова в Ростов относится к 12 января 1898 г., когда он оставил свою запись-автограф в Книге посетителей Ростовского музея церковных древностей² (рис. 1). Поразительное совпадение, до сих пор незамеченное его биографами – прославленному на всю Россию художнику, создателю «Утра стрелецкой казни» (1881), «Меншикова в Березове» (1883), «Боярыни Морозовой» (1887), «Взятия снежного городка» (1891), «Покорения Сибири Ермаком» (1895), родившемуся 12 января 1848 г., исполнилось в тот день ровно 50 лет³! Свой первый юбилей он встречает не в Москве, а Ростове, скорее всего, в гостинице, в одиночестве, во всяком случае, вне привычного круга родных, собратьев по искусству, друзей. Словно прячется на это время в тихом небольшом городке от неизбежных юбилейных торжеств, шумных поздравлений, полагая, быть может, не без основания, что здесь его никто не потревожит. Этот ранее неизвестный факт требует осмысления. Не исключено, что «бегство» Сурикова в Ростов в день своего пятидесятилетия было следствием довольно замкнутого его характера, отмечавшегося мемуаристами. Или – расчетливой бережливости, тем более понятной, что, работая над своими огромными картинами по несколько лет и почти не имея других заработков, Василий Иванович жил, по тогдашним понятиям и меркам, более чем скромно, в непритязательной обстановке снимавшихся на время скудно обставленных небольших квартир, или номеров в гостиницах «средней руки». Однако, более вероятно другая причина. Как раз в это время, за полгода до посещения Ростова вернувшись из Швейцарии, Суриков сосредоточенно трудится над картиной «Переход Суворова через Альпы», которая будет закончена в следующем – 1899 г. Известно, что в разгар крупных работ он становился особенно «нелюдим», избегал общений, разговоров о неоконченных картинах, старался никому, даже близким, их не показывать. Празднование юбилея в Москве нарушило бы привычный строй его жизни и работы.

Осуществляя первую свою поездку в Ростов, Суриков, очевидно, давал себе краткий роздых от длительных и напряженных трудов, одновременно имея возможность ознакомиться с древностями этого города и входившим уже тогда в известность здешним музеем. Пребывание его в Ростове было недолгим. Запись в упомянутой музейной Книге сделана, как уже отмечалось, 12 января, скорее всего, сразу по прибытии. Ровно через неделю, 19 января, он пишет письмо своему брату Александру Васильевичу в Красноярск. Место отправления письма не помечено, однако, судя по содержанию, оно было написано уже в Москве⁴. Показательно, что в нем Василий Иванович ничего не говорит о недавней поездке, но сообщает, что снова пишет «этюды для картины» (имеется в виду «Переход Суворова через Альпы»). Весь внутренне занятый образами этого произведения, в те несколько дней, пока он знакомился с Ростовом, Суриков не рассчитывал на какие-то серьезные занятия живописью, но, верный своим привычкам, взял с собой дорожный альбом и акварельные краски. Январская погода не располагала к этюдам на пленере, тем более, в акварельной технике. Несомненно, с ведома и разрешения хранителя Ростовского музея И.А. Шлякова, Василий Иванович получил возможность поработать непосредственно в его стенах.

Свидетельство тому – единственная выявленная сейчас его акварель ростовского цикла, датированная 1898 г. Эта работа из собрания Музея-усадьбы В.И. Сурикова в Красноярске, опубликованная в виде репродукции под названием «Белая Палата», совершенно не изучена и никак не откомментирована ни одним из исследователей⁵ (рис. 2). Она представляет значительный интерес для нашей темы не только как художественное произведение, но и в качестве исторического документа, поскольку здесь изображена часть тогдашней экспозиции

Ростовского музея церковных древностей. На втором плане акварели, в довольно сильном ракурсе справа представлена нижняя половина внушительного размера резных деревянных царских врат. Левая сторона этой многофигурной скульптурной группы почти целиком заслонена стоящим перед ней на полу высоким старинным металлическим подсвечником со вставленной в него большой «местной» свечой. Изображенное Суриковым произведение отличается нетрадиционной для царских врат иконографией – сценой Сошествия Святого Духа на апостолов⁶. Врата поступили в музей в 1884 г. из церкви Воскрешения Лазаря (1804-1809) г. Ростова⁷, сохранились до наших дней и входят сейчас в мемориальную экспозицию «Ростовский музей церковных древностей. Опыт реконструкции». Датируемое второй половиной XVIII в., это произведение выполнено в типичном для церковного искусства того времени стиле барокко. Согласно Путеводителю по Ростовскому музею 1911 г., царские врата из Лазаревской церкви экспонировались на западной стене Отдаточной палаты – одного из помещений митрополичьей резиденции XVII в., приспособленного для нужд музея. В том же издании читается довольно подробное их описание: «В верхней части врат вырезано шесть окон, два трикирия во втором ряду окон, которых здесь четыре, и под ними столько же пролетов; внизу Сошествие Св. Духа на апостолов во главе с Божией Матерью. Богоматерь и апостолы – резные, рельефные, золоченые; все сидят в благоговейных позах»⁸.

Приведенное описание, акварель Сурикова 1898 г. и цветное фото, сделанное в 1911 г. С.М. Прокудиным-Горским (рис. 3), зафиксировали наличие в скульптурной группе этих врат центральной фигуры Богоматери⁹. В экспонируемом сейчас произведении она отсутствует, что наводит на мысль о ее последующей утрате. Однако при подготовке настоящей публикации удалось установить, что в музее хранится отдельно и под особым инвентарным номером деревянная скульптура (рельеф) сидящей Богоматери, по виду целиком совпадающая с аналогичной фигурой царских врат из Лазаревской церкви¹⁰. Проведенное конкретное и детальное ее сопоставление со всей скульптурной группой (размеры, материал, манера резьбы, характер золочения и живописи, место крепления) целиком подтверждает принадлежность фрагмента к этому произведению. Это обстоятельство было забыто, или проигнорировано, и врата попали в современную экспозицию с существенным изъяном – без скульптуры Богоматери, одного из основных своих смысловых и композиционных центров¹¹.

Путеводитель 1911 г. упоминает и единственный находившийся в Отдаточной палате напольный металлический подсвечник («большой... местный, жестяной ... стоит у восточной стены»)¹², запечатленный на акварели и, к сожалению, как и многие другие музейные экспонаты подобного типа, несохранившийся. Очень интересная подробность: как отмечалось выше, врата располагались на западной стене палаты, подсвечник же, изображенный Суриковым, вместе со всей коллекцией аналогичных предметов, экспонировался у противоположной, восточной ее стены. Из мемуарных источников известно, что в особых случаях хранитель Ростовского музея И.А. Шляков разрешал «с творческими целями» «трогать» и перемещать в экспозиции отдельные предметы, вплоть до предоставления возможности доставать из стоявших в экспозиции шкафов и рассматривать древние книги и даже, как в случае с К.С.Станиславским и актерами МХАТа, надевать на себя старинные одежды, выставленные для обозрения¹³. Очевидно, допуская здесь определенной «свободой» в отношении экспонатов воспользовался при работе над своей акварелью и Суриков, переставив подсвечник к царским вратам и создав тем самым из двух музейных предметов живую и естественную композицию, напоминающую часть церковного интерьера. Сделать такую перестановку было тем более легко, что, допуская художников к работе в музее, его хранитель – торговец шорным товаром, имел обыкновение, если не было других посетителей, оставлять их здесь одних и, заперев экспозицию на ключ, отправлялся в город по своим делам¹⁴.

При внимательном взгляде на акварель на правом ее крае видна небольшая часть еще одного экспоната, очень близко расположенного к скульптурным царским вратам, почти прислоненного к ним. Суриков бегло, но с документальной точностью обозначил поле левой створы выставленных по соседству еще одних царских врат, но не скульптурных, а живописных. На акварели видны охристого цвета вертикальное поле створы, граница лузги, часть верхнего горизонтального поля в месте его соединения с характерным для царских врат древнерусского периода закругляющимся навершием. Упомянутый Путеводитель по Ростовскому музею подтверждает, что рядом со скульптурными царскими вратами из

Лазаревской церкви экспонировались живописные «святительские» врата, поступившие в 1892 г. из церкви села Воскресенского Ростовского уезда¹⁵. Это произведение иконописи XVI в. также сохранилось и представлено в ГМЗ «Ростовский кремль» в экспозиции древнерусского искусства¹⁶.

На лицевой стороне акварели, сверху, наряду с подписью художника и датой (1898 г.), читается еще одна авторская надпись: «Ростовъ. Бллая Палата». Эту надпись можно было бы посчитать ошибочной, поскольку в Ростовском музее изображенные Суриковым предметы задолго до его первой здесь работы и много лет спустя экспонировались не в Белой, но в соседней с ней Отдаточной палате¹⁷. Однако такой вывод не был бы справедливым, если учесть, что Ростовский музей церковных древностей (официальное его название) в первые десятилетия своего существования не только приезжими гостями, но создателями его и сотрудниками, нередко и в деловой переписке, именовался кратко Белой Палатой¹⁸. Таким образом, художник, в соответствии с установившейся уже тогда традицией, называет здесь не конкретную музейную экспозицию в Ростовском кремле, но обозначает одно из общепринятых названий самого музея.

Сейчас трудно судить, что привлекло Сурикова именно к этим двум предметам церковного искусства и обихода. В ту пору они его как художника, по крайней мере, с какими-то конкретными творческими замыслами, кажется, не могли особенно занимать. Правда, в этой по этюдному беглой, но с блестящим мастерством выполненной акварели определенно чувствуется любовное отношение к близкому самому художнику выразительным, хотя и несколько наивным барочным драматизмом в многофигурной скульптуре царских врат, которым объединены динамичные позы свидетелей и участников евангельского события (Деян.2.1-4). Скорее всего, акварельные этюды с экспонатов Ростовского музея делались тогда «на всякий случай». Акварель 1898 г., действительно, частично «пошла в дело», но много лет спустя – изображенный на ней редкой формы металлический подсвечник из Отдаточной палаты будет целиком «перенесен» Суриковым в эскизы к картине «Посещение царевны женского монастыря», а затем и на само полотно, законченное в 1912 г. Это обстоятельство, впервые отмеченное В.С. Кеменовым, служит, по мнению исследователя, одним из доказательств его гипотезы, утверждающей, что эта картина задумана еще в 1890 г.¹⁹ Обращение к первому же по времени произведению Сурикова, сделанному в Ростове, показывает, какое значение имеют ростовские реалии для его понимания. Оно же дает возможность сделать конкретные наблюдения, касающиеся особенностей творческого метода художника в его работе с этюдным материалом при создании крупных произведений.

Второй приезд В.И. Сурикова в Ростов и посещение Ростовского музея церковных древностей 1 июля 1903 г. биографам и исследователям его творчества остались совершенно неизвестными. Они не отражены ни в литературе, ни в надписях на сохранившихся его произведениях. Единственное свидетельство – помеченная этой датой собственноручная запись художника в той же музейной Книге посетителей²⁰. Впервые установленный факт пребывания Сурикова в Ростове летом 1903 г. проливает дополнительный свет на обстоятельства его тогдашней работы над этюдами к картине «Степан Разин». Известно (из письма художника к брату), что с этой целью в начале июня 1903 г. Василий Иванович некоторое время прожил в Тамбовской губернии, в г. Елатье на Оке (ныне Рязанская область), откуда 15 июня намеревался отправиться на Волгу – продолжать ту же работу²¹. Вернувшись из поездки, в недатированном письме к тому же адресату, отправленном из подмосковного имения Райки, где Суриков снимал дачу, он подтверждает что, «ездил на Волгу; жил в Самаре – Симбирске; писал этюды»²². Составители Летописи жизни В.И. Сурикова определенно датируют начало этой поездки 15 июня 1903 г.²³ Однако конкретная дата возвращения из нее до сих пор нигде не была зафиксирована. Теперь мы знаем, что 1 июля художник находился уже в Ростове. Таким образом, благодаря открытию записи в упомянутой музейной Книге, можно считать установленным, что работа над этюдами к «Степану Разину» «в Самаре – Симбирске», включая время на дорогу туда из Елатьмы, а также из Симбирска (через Ярославль) в Ростов, была весьма непродолжительной и заняла не больше двух недель. Это еще один, пусть и небольшой, дополнительный штрих к творческой биографии художника, уточняющий картину его тогдашних «трудов и дней».

Ростов не мог быть в этой поездке «пересадочным пунктом», остановка в котором была бы обязательной и неизбежной. Специально остановившись здесь на краткое время и посетив знакомый ему уже музей, В.И. Суриков, занятый подготовительной работой над давно задуманным «Степаном Разиным», если и ставил в этот приезд определенные творческие цели, то они касались каких-то частных, может быть, поисков старинных вещей для этой картины, костюмов или оружия. Хорошо прослеживаемый по воспоминаниям современников, собственным рассказам художника и его произведениям понятный интерес ко всякого рода старине – одежде, мебели, иконам, окладам, портретам, книгам, гравюрам, домашней и церковной утвари, причем, не «зареставрированным», но «живым», с патиной, нанесенной долгим употреблением, в тогдашнем Ростовском музее мог быть удовлетворен в значительной степени. Впрочем, судить конкретно о целях этого посещения «Белой палаты» затруднительно – созданные здесь суриковские работы 1903 г. не выявлены. Возможно, они попали в число утраченных произведений этюдного характера. Не исключено, что именно тогда написаны три сохранившиеся недатированные акварели Сурикова ростовского цикла, или любая из них.

Гораздо более содержательными оказываются сведения о третьем посещении художником Ростова Великого, состоявшемся в 1906 г., и о тогдашней его работе в хорошо уже знакомом месте. Правда, подпись Сурикова в музейной Книге посетителей за этот год отсутствует. Но известна акварель 1906 г. с авторской надписью «Ростов» и с обозначенной самим художником датой. Она хранилась в частном собрании А. Яковлева и экспонировалась в Русском музее на выставке работ Сурикова в 1937 г.²⁴ Местонахождение этого произведения в настоящее время установить не удалось. Но благодаря дате на нем следует определенно констатировать, что в 1906 г. Василий Иванович приезжал в Ростов. Отсутствие его подписи в Книге посетителей – свидетельство того, что пребывание художника в этом городе вовсе не обязательно связывалось с посещением музея. Это обстоятельство допускает предположение о возможности других приездов сюда Сурикова, не отмеченных в этом документе. Последний вывод, как нам предстоит убедиться, важен для оценки одной из гипотез, связанной с ростовской темой в его творчестве.

Согласно воспоминаниям Я.А. Тепина, в том же 1906 г. во время пребывания в Ростове у Сурикова произошла случайная встреча с одним из местных жителей, послужившая толчком к новому творческому замыслу. Автор воспоминаний, опубликованных впервые в год смерти Сурикова, давний и близкий знакомый Василия Ивановича сообщает следующее: «В 1906 году попутно с «Разиным» был задуман «Пугачев». В Ростове Великом, в харчевне, Суриков встретил человека, похожего на Пугачева и приковавшего художника к этой теме. Но «Пугачев» не был написан, и только этюды и эскизы свидетельствуют об этом замысле»²⁵. Этюды 1906 г. к «Пугачеву» не найдены. Существуют только два произведения (этюд маслом и карандашный эскиз), которые в искусствоведческой литературе связываются с обращением Сурикова к этой теме в 1900-1910 гг.²⁶ Однако они сделаны несколькими годами позже – соответственно в 1909 и 1911 г. Правда, по более позднему свидетельству того же мемуариста, он видел и несколько других «набросков», даты и местонахождение которых сейчас неизвестны²⁷.

Подробности произошедшей в Ростове встречи Сурикова «с человеком, похожим на Пугачева», столь загадочно закончившейся неудачей, несколько десятилетий оставались неразъясненными. Лишь в 1962 г. В.С. Кеменов, при изложении «ростовского эпизода» 1906 г., привел интересные дополнительные сведения, частным образом сообщенные ему тем же Я.А. Тепиным в двух письмах. Оказывается, «встретив в Ростове Ярославском, в харчевне мужика, художник «поразился», как этот мужик страшно похож на Пугачева – рост, плечи, борода, волосы, а главное – лицо, выражение воли в лице»²⁸. Сравнительно с воспоминаниями 1916 г., здесь содержится важное уточнение: речь идет уже не просто о «человеке», но человеке из народа, «мужике» – ростовце, или крестьянине одного из окрестных сел.

Знакомство подобного рода – не первый случай в практике Сурикова. Такова была особенность его творческого метода при выборе типажей для исторических полотен: «он угадывал русскую историю <...> не сквозь мертвую археологическую бутафорию, а через живые лики живых людей» (М. Волошин), умел «увидеть» своих героев из далекого прошлого

в лицах современников, знакомых, или случайно встреченных – на улице, на бульваре, в трактире, на рынке, даже на кладбище, среди работавших там могильщиков... Еще со времен «Утра стрелецкой казни» влекли его к себе незаурядные, волевые, «неиспорченные» цивилизацией простонародные лица. Его восхищала и душевная открытость, и широта людей из народа. «Размах, удаль мне нравились. Каждого лица смысл хотел постичь» – рассказывал сам художник²⁹.

Но восхитивший было Василия Ивановича ростовский «двойник» Пугачева, должно быть, действительно обладавший живописно-выразительной и характерной внешностью, оказался совершенно неподходящим «натурщиком». По словам мемуариста, он «своим дерзким поведением возмутил художника <...> и Суриков, оскорбленный разбойничеством, оставил идею Пугачева, которого он представлял не разбойником, а революционером». «Так – заключает свое сообщение Тепин, он (Суриков) и не вернулся к этой теме»³⁰. Последний несколько наивный вывод к тому же не совсем соответствует действительности. Правда, картина «Пугачев», останется ненаписанной, но пять лет спустя, в 1911 г., в том же Ростове Суриковым будет создан эскиз к ней. Причем, моделью для эскиза послужит уже совсем другое лицо.

К сожалению, по цитируемым письмам Я.А. Тепина нельзя понять, как скоро произошел разрыв художника с «ростовским Пугачевым», и успел ли он хотя бы в набросках запечатлеть «выражение воли» и другие подробности его лица. Каких-либо изображений этого «мужика», если они и были, сейчас не существует. Вся эта история, вероятно, и для самого Сурикова была тогда неожиданной. Вообще, с такого рода людьми, интересовавшими его в качестве «живой природы», нередко, по собственному выражению Василия Ивановича, «тяжелыми», битыми жизнью, злыми и дерзкими на язык, пьющими, без каких-либо «манер», он всегда умел ладить – поговорить, угостить, заинтересовать платой за работу натурщика <...> И те, чувствуя неподдельный к себе интерес, в свою очередь, старались «уважить» художника, шли ему навстречу и охотно позировали. Взаимному пониманию способствовало то обстоятельство, что в самом облике Василия Ивановича не было ничего «художнического» и, тем более, «барского». Казак по происхождению, скромно и очень просто одетый, коренастый и широкоплечий, с бородкой и копной по-мужицки стриженных «в скобку» волос, в разговоре сильно «окающий» Суриков походил скорее на мастерового, или небогатого заезжего торговца. Таким видели его и в Ростове – в музее, на улицах, и, в тот самый приезд сюда, в дешевом питейном заведении «для простого народа», где и родился замысел «Пугачева». Правда, не щадивший в работе и себя, художник бывал к своим натурщикам крайне требовательным, заставлял их позировать порой в очень трудных условиях³¹.

Но «мужик», встреченный в ростовской харчевне, или действительно был «разбойником» по натуре, или в его излишне «дерзком поведении» сказалась характерная атмосфера, царившая повсюду в России во время известных революционных событий 1905-1907 гг. Даже в тихом, мирном еще недавно Ростове эти события вылились в забастовки рабочих, организацию их боевой дружины, митинги солдат дислоцированной в городе артиллерийской бригады, грабежи и самовольную вырубку лесов в окрестных селах, избиения городских. Имели место и ожесточенные стычки между забастовщиками, распропагандированными местной группой социал-демократов, и монархистами, объединенными в организации охранительного толка. Вражда доходила до драк дубинками и кольями в общественных местах города. В одной из таких стычек, как считают историки революционного движения, здешними «черносотенцами» из «Союза русского народа», был убит один из организаторов забастовки рабочий пекарни Фелицин, что еще больше и надолго накалило обстановку в городе. Попытки общественного примирения, предпринимавшиеся тогда ростовскими отделениями Общества хоругвеносцев и Братства святителя Димитрия Ростовского, понимания у радикально настроенной части здешнего общества не находили*. Беспорядки в Ростове продолжались с лета 1905 г. до поздней осени 1906 г., когда в городе прошли повальные обыски, аресты, увольнения, а затем судебные процессы. До открытых военных столкновений, как это было в Москве и ряде других городов, в Ростове, к счастью, дело не дошло. Относительная стабильность была достигнута значительными уступками по отношению к требованиям забастовщиков и введением еще в 1905 г. воинских подразделений, оставшихся верными присяге³².

Вот в такой обстановке и встретился Суриков со своей неудавшейся моделью. Установить точно, на какие месяцы 1906 г. пришлось посещение им Ростова, в разгар революционных событий, или после наведения порядка, не представляется возможным. Но, в любом случае, все происходившее тогда тревожило и будоражило городские и сельские низы, особенно вкусившие «воли» и вседозволенности люмпенизированные их слои, к которым, вероятно, и принадлежал «Пугачев» из ростовской харчевни. Очевидно, этой общей озлобленностью объясняется его «дерзкий» тон и, неясно в чем выразившееся, «разбойничество» по отношению к приезжему из Москвы художнику. Как известно, революцией 1905 г. и последовавшей затем реакцией была глубоко потрясена и русская творческая интеллигенция, по-разному на них откликнувшаяся. Не случайно и, по-видимому, справедливо, сам возникший в 1906 г. в Ростове суриковский замысел создания картины «Пугачев» связывается историками искусства с событиями «первой русской революции» и ее подавления³³.

Потерпев неудачу с ростовским «мужиком», художник через какое-то время встретит еще одного человека «с лицом Пугачева». Впервые об этой второй модели для задуманной картины написал М.А. Волошин. В 1913 г. поэт работал над книгой о творчестве В.И. Сурикова и вел подробные записи своих бесед с Василием Ивановичем, который, в частности, сообщил ему иную, чем Я.А. Тепину, версию. Ростовец из харчевни здесь уже не фигурирует. «И Пугачева я знал – рассказывал художник, у одного казацкого офицера такое лицо»³⁴. Где именно им был встречен этот казацкий офицер, Суриков не упомянул. Как это ни парадоксально, обе версии, одинаково исходившие от самого Василия Ивановича, не противоречат одна другой. Они лишь последовательно отражают два разных этапа в поисках типажа для картины. И мемуаристами, и лично Суриковым засвидетельствовано, что при создании некоторых персонажей своих картин (той же, к примеру, боярыни Морозовой) он пользовался по крайней мере двумя моделями, и настойчиво отработывая в предварительных этюдах наиболее точный образ, объединял в нем впечатления от разных, обычно внешне схожих лиц. Иногда это, по выражению одного из историков искусства, «таинство художественной работы»³⁵ хорошо прослеживается по письменным свидетельствам. Нередко историки искусства сталкиваются с кажущимися противоречиями, в том числе, в собственных сообщениях Сурикова, когда им назывались, как в случае с Пугачевым, различные модели, использованные для изображения одной и той же исторической личности. Известны также случаи отказа художника от одной модели в пользу другой, более подходящей.

Облик казацкого офицера, похожего, по убеждению Сурикова, на Пугачева, первоначально получил отражение в «Мужском портрете», написанном им в 1909 г. (рис. 4). Произведение хранится в Тверской картинной галерее, куда поступило в 1939 г. из частного собрания³⁶. Другие сведения, в том числе, о фамилии портретируемого, отсутствуют. Этот «портрет есаула» (определение В.С. Кеменова) представляет собой поясное изображение сурового, немолодого уже бородатого человека в офицерском казацком мундире с португеей, крепко сжимающего в правой руке рукоятку опущенной вниз сабли. По мнению исследователя, портрет сразу был «нацелен» на использование его в задуманной картине «Пугачев». Работа «отличается быстрыми широкими мазками в передаче одежды, и детальным штудированием лица модели. Кроме тщательного фиксирования подходящего по типуажу натурщика, здесь есть присущая суриковским этюдам нацеленность на образ, в особенности в серьезном, полном внутреннего напряжения взгляде темных глаз и в суровости чуть сдвинутых бровей и впалых щек, поросших густой черной бородой. Даже поворот, в котором Суриков посадил портретируемого, не случаен. В последующем рисунке <...> Пугачев изображен в точности в таком же повороте»³⁷.

Высказанное в популярном издании, посвященном В.И. Сурикову, мнение, что знакомство художника с этой, второй уже моделью к «Пугачеву» так же произошло в Ростове, осталось ничем не подтвержденным и фактически недоказанным³⁸. Эта гипотеза, бытующая и в устной искусствоведческой традиции, нуждается, на наш взгляд, в осторожной и взвешенной оценке. На вопрос о возможности встречи в этом городе с казацким офицером следует ответить определенно положительно. Еще 31 августа 1905 г., для наведения общественного порядка в Ростов были введены две роты Фанагорийского полка и полусотня казаков³⁹. Эти воинские подразделения располагались здесь несколько лет. Во всяком случае, документально подтверждено пребывание в Ростове в 1909 г., в год создания портрета, наряду с

фанагорийцами, казацкого старшины и одного казацкого офицера – «1-го Донского Казачьего генералиссимуса князя Суворова полка Есаула Н.Сизова»⁴⁰. Это вполне могло соответствовать штатному расписанию небольшого дислоцированного здесь отряда казаков, несших службу под руководством командира, чин которого равнялся капитанскому⁴¹. Таким образом, работа Сурикова со второй моделью для задуманного «Пугачева» могла начаться в Ростове уже в 1906 г. и, получив отражение в каких-то несохранившихся набросках и рисунках, воплотиться три года спустя в «портрет есаула». Вполне вероятно также, что художник, временно оставив тогда свой замысел из-за неудачи с первой моделью, вновь обратился к нему в 1909 г. и сразу написал этот портрет. Если принять «ростовскую версию» его создания, то на портрете, скорее всего, мог быть изображен находившийся здесь в том же году упомянутый есаул Н. Сизов. Для подтверждения этой гипотезы остается одна трудность – отсутствие известий о посещении Суриковым Ростова в год создания портрета. Но она легко преодолима: приехав сюда в 1909 г., художник мог не посетить музей, или по каким-то причинам не расписаться в его Книге, как это произошло в 1906 г. Такие случаи имели место и с другими гостями города из числа известных деятелей искусства. Содержащиеся в Летописи жизни В.И. Сурикова сведения не исключают возможности его пребывания в Ростове период с января до конца мая и в ноябре-декабре 1909 г.⁴²

С другой стороны, проведя в том же 1909 г. около пяти месяцев в Сибири, в Красноярске и Минусинском округе, художник мог общаться там с множеством казаков разных чинов и званий и привезти из этой поездки портрет одного из них⁴³. Вполне вероятно, что местом создания этого произведения была Москва. Так что, «ростовскую версию» создания портрета можно рассматривать лишь как гипотезу, хотя, кажется, только она способна объяснить, каким образом и почему именно в Ростове лицо с портрета 1909 г. будет использовано художником в качестве иконографической основы изображения Пугачева в эскизе 1911 г. к задуманной ранее и здесь же картине⁴⁴.

Согласно воспоминаниям Я.А. Тепина, В.И. Суриков «лето 1911 года провел в Ростове»⁴⁵. Это был последний и, по крайней мере, четвертый его сюда приезд. Уточнить указанные мемуаристом сроки пребывания по другим источникам, к сожалению, не удастся. Музейная Книга записей посетителей сохранила лишь роспись художника, сделанную 28 сентября 1911 г.⁴⁶ Факт работы Сурикова в Ростове в этом году подтверждается надписями-автографами на двух его произведениях, но тоже без уточнения даты. Первое из них – упоминавшийся карандашный эскиз к картине «Пугачев» (собрание ГТГ) – подробно документирован самим автором надписью на лицевой стороне в правом верхнем углу. Она содержит, кроме подписи художника и даты (1911 г.), указание на место создания – «Ростов Яросл.» (рис. 5). Этот «рисунк – пишет современный исследователь – может быть смело отнесен к лучшим графическим работам художника. В нем есть особая сила и простота. Художник изобразил Пугачева в клетке – его лицо мы видим между двумя тяжелыми прутьями <...> Руки Пугачева, скованные кандалами, скрещены на груди»⁴⁷. Как уже отмечалось, еще В.С. Кеменовым впервые сделано и подробно обосновано наблюдение, что на эскизе и на «портрете есаула» 1909 г. изображено одно и то же лицо. Не менее справедлив вывод исследователя, что, делая карандашный эскиз на основе этого портрета, В.И. Суриков перерабатывал облик своего героя, вводя отдельные детали его внешности, известные из прижизненных или восходящих к ним изображений Пугачева⁴⁸. Действительно, воспроизведя на эскизе, хотя и с совершенно иной психологической характеристикой, лицо казацкого офицера, он «дополняет» его облик узнаваемой по старинным портретам Пугачева прической (довольно длинные сзади, стриженные «в кружок» волосы с прямой челкой, закрывающей верхнюю часть лба), слегка меняет форму бороды и, естественно, одежду (вместо офицерского мундира – хорошо известный по тем же портретам кафтан с меховой опушкой в виде узкого воротника). Это «историрование» внешнего облика Пугачева имеет прямые аналогии и в работе над более ранними произведениями Сурикова, где изображения знаменитых исторических лиц, сделанные с подходящих моделей, дорабатывались, с целью большей схожести и узнаваемости, на основании прижизненных портретов, или реалий соответствующей эпохи (царь Петр в «Утре стрелецкой казни», ссыльный Меншиков и др.)⁴⁹.

Есть все основания утверждать, что аналогичная работа в эскизе 1911 г. осуществлялась Суриковым непосредственно в одной из экспозиций Ростовского музея церковных древностей, а конкретно – в Белой палате, где экспонировался тогда редкий живописный

портрет Пугачева XVIII в., из которого художником и были заимствованы отдельные характерные черты его внешности (рис. 6)⁵⁰. Во-первых, вряд ли в Ростове у Сурикова могло оказаться под рукой какое-то другое «подлинное изображение бунтовщика и обманщика Емельки Пугачева»⁵¹. Кроме того, в эскизе есть одна деталь, кажется, свидетельствующая в пользу его обращения именно к упомянутому музейному экспонату, который в том же 1911 г. был зафиксирован на цветной фотографии С.М. Прокудиным-Горским⁵². Сделанное на компьютере сильно увеличенное ее воспроизведение позволяет увидеть имевшееся в верхнем правом углу портрета круглой формы вздутие красочного слоя и холста на месте временного его крепления к подрамнику⁵³. Суриков изображает этот «кружок» в эскизе на том же месте, но «обыгрывает» его как железную заклепку в углу клетки. В.С. Кеменову, естественно, не могли быть известны эти и другие ростовские реалии, в связи с чем его предположение о возможных документально-иконографических материалах, использованных в данном случае Суриковым, оказалось неточным⁵⁴. Трудно также согласиться сейчас целиком и с определением исследователя идейных мотивов, которые руководили художником при создании эскиза 1911 г. Оно представляется излишне стилизованным под идеологические клише советской эпохи, когда В.С. Кеменов утверждает, что это произведение явилось «как бы вызовом распространявшейся монархической пропагандой насквозь клеветнической трактовке образа Пугачева как жестокого злодея, вора, бесшабашного и лихого разбойника, которого, поймав, посадили в клетку как дикого и опасного зверя, и перед тем как убить, возят напоказ публике». Вряд ли отношение художника к своему герою и ко всему, что связано с темой народного бунта, было на рубеже 1900-1910-х гг. столь однозначным. Пугачев на эскизе явно лишен той героизации, которой были проникнуты образы бунтовщиков в «Утре стрелецкой казни» (1881). Психологическое решение образа на эскизе кажется более сложным. В сравнении с «портретом есаула», здесь не чувствуется определенно выраженной суровости и мужественной твердости. Нет в эскизе спокойствия и замкнутости, присущих прижизненным портретам Пугачева. В суриковском решении этого образа можно усмотреть сочувствие к загнанному в клетку человеку. Но здесь, при явно выраженном сильном душевном движении и напряженной работе мысли в лице Пугачева, расцентрированный взгляд его как бы «бегающих» глаз сообщает выражение загнанности и, одновременно, позвериному хитрого и непримиримого упрямства даже перед лицом близкой гибели. Невольно возникает предположение, не отразились ли здесь, по памяти, или по несохранившимся зарисовкам, впечатления от первой модели – дерзкого ростовского «мужика» с повадками нераскаявшегося разбойника. Доказать документально это предположение невозможно, но нельзя отрицать, что в образном решении этой работы, как и в законченном за год до того, после длительных и мучительных переделок, «Степане Разине», нашли отражение весьма сложные и отнюдь неоднозначные размышления художника по поводу недавних революционных событий. Закономерно, что задуманная в Ростове картина «Пугачев» так и остановилась на созданном здесь же эскизе. Имеются сведения, что Сурик