

МАРИНА ПЕТРОВА

“ИЩИТЕ И ОБРЯЩЕТЕ...”

Михаил Васильевич Нестеров родился в преуспевающей купеческой семье. Он был девятым ребёнком. После него родилось ещё четверо, но из 13 детей в живых осталось только двое: Михаил и его сестра Александра. Все остальные умерли в младенчестве. Да и сам Михаил родился очень слабым, болезненным. Что только родители ни делали: и лучших врачей выписывали, и, следуя народным рецептам, в снег клали, и в печку ставили. И ничего не помогало. Младенец угасал буквально на глазах. И однажды мать, подойдя к его кроватке, не услышала дыхания ребёнка... Послали к настоятелю кладбищенской церкви: приготовить могилку, заказать отпевание. А мальчика тем временем положили под образа. Мать вложила в его скрещенные на груди ручки иконку св. Тихона Задонского, которого, наравне с преподобным Сергием Радонежским, особо почитали в семье, и встала на молитву. Молилась долго, неутошно, не в силах остановить горячие слёзы. Потом вдруг ненароком взглянула на младенца и обмлела, услышав сначала порывистое, а затем постепенно выравнивающееся и, наконец, спокойное его дыхание. Выстраданный, вымоленный матерью, мальчик ожил. Стал день ото дня набираться силён, поправляться. Здоровье медленно, но верно возвращалось к нему. Благочестивые родители, хоть и не могли нарадоваться своему счастью, тем не менее всё же сына воспитывали строго, особо не баловали и не нежили. За провинности, как положено, наказывали, хоть и не сурово, но с внушением. Зато на праздники одаривали подарками, о которых мальчик мечтал в своих детских грёзах. При этом с детства приучали его молиться, а со временем — говеть, исповедоваться и причащаться. Так церковь с её животворящей благодатью и святостью, постом и молитвой не просто вошла в жизнь Михаила Нестерова, а оказалась у самого, можно сказать, её истока. От того и вера будущего художника в дальнейшем, не ослабевая, не подвергаясь сомнениям, лишь росла и укреплялась, осенённая чудом его собственного воскрешения. С этим чудесным исцелением Нестеров обрёл и особый, великий дар творчества. А в нём — не только душевное наслаждение красотой, но духовная радость созерцания мира, в котором — ничего случайного, а всё — промыслительно.



Автопортрет (х.м. 1915 ГТГ)

По той же причине главными и любимыми его героями с самого начала становятся люди церкви и прежде всего монахи — эти праведники и исповедники, молитвенники земли Русской, и первый среди них — преподобный Сер-

гий Радонежский, которому Нестеров посвятил целый цикл картин. И потому немало времени в поисках необходимых ему типажей проводил он в окрестностях монастырей и прежде всего Троице-Сергиевой лавры, где, по признанию самого художника, “постоянный звон колоколов – призыв к молитве и покаянию – и его приводит в умиление” (1). Так стала формироваться, как-то очень естественно и органично, доминирующая в искусстве мастера религиозная тема. Рождённая не столько профессиональным интересом, сколько по побуждению верующего сердца, она вбирала в себя и духовный смысл бытия пустынножителей, и росписи храмов, и даже пейзажи с царящей в них атмосферой тихой умиленности и Божией благодати. А за всем этим: за “Пустынником” и “Видением отроку Варфоломею”, за Владимирским собором и Марфо-Мариинской обителью, за “Лисичкой” и “Молчанием” рождался призрачно-зыбкий, но одновременно исполненный высокой духовности, призывный образ Святой Руси.

Поначалу героями картин Нестерова были даже старообрядцы. Но не история раскола интересовала художника и не внутрицерковная жизнь самих староверов. Он обращается к ним не потому, что разделял их взгляды и убеждения, а потому, что через них приобщался к старой, допетровской Руси, что хранила идеалы и заветы предков, веру Православную, которую держалась и спасалась Святая Русь. Именно её в атмосфере “духовного оскудения общества” (2) ищет и пытается он отобразить на своих полотнах. Ищет не конкретные исторические факты или даже явления, а те духовно-нравственные основы бытия русского народа, которые всё более и более размывались в современной ему России.

Ещё в 1860-е годы епископ Смоленский Иоанн с горечью отмечал: “Жизнь наша как-то сдвинулась с вековых и религиозных оснований и, в разладе с народною верою и совестью, с отечественною любовью и правдою при нашей внутренней несостоятельности, идёт как будто невесть куда без разумных убеждений и сознательно верных стремлений...” (3). Разрушительные последствия и “религиозных сдвигов”, и “разлада с верою и совестью” становились всё более осязаемы и чувствительны. В одном из писем домой, в Уфу, поздравляя в 1897 г. родных с Пасхой, Нестеров писал: “Как жаль, что русские люди поворачивают куда-то в другую сторону от этой веками нажитой красоты, торжества и радости” (4).

К началу XX века большая часть русской интеллигенции с её поклонением идеалам Просвещения, с её неистовым метанием от одних идей к другим, с её всегдашней готовностью принять чужое вплоть до его обожествления, а своё, родное пренебрежительно отринуть как доморощенное, гордившаяся ещё со времён Белинского своей наконец-то состоявшейся европеизацией, теперь начала болезненно ощущать внутри себя, по признанию одного из современников, “однообразную, ... убийственную пустоту” (5). Вот чего никогда не испытывал Нестеров. С молодых лет в его сознании глубоко сидела мысль, высказанная в одном из его ранних писем: “Исполняя основные заповеди Христа и не чураясь добрых советов наших стариков, можно жить в Боге и быть недурным человеком” (6). О тогдашних умонастроениях в русском обществе в последние годы написано немало. Но, может быть, тем более важно сегодня выявление тех созидательных сил, что тогда противостояли трагическому исходу.

Нестеров не был открытым человеком. Но с теми, кого впустил однажды в своё сердце, был достаточно откровенен, с болью делясь с ними мыслями о своём больном времени, о декадентствующем искусстве, о “безумной проповеди неверия” (7), о явном снижении нравственной ответственности художников за те идеи, что проповедают они в своих произведениях. Между тем именно нравственная ответственность художника и за избранную тему, и за идею, ради которой взял за кисть, изначально была одной из фундаментальных основ и отечественной художественной школы, и русского искусства вообще. Прожив всю жизнь с Богом в душе, сам Нестеров, отринув сомнения и уныние, всем своим творчеством свидетельствовал о неугасающей в нём надежде и вере в духовное возрождение русского народа. “А что может быть лучше надежды, этой утешительницы в скорбях! – писал он своему другу А. Турыгину. – Итак, да здравствует надежда!” (8). Эта мысль, высказанная с молодым задором двадцатипятилетним художником, стала своеобразным девизом и его жизни, и его искусства. В XX век Нестеров вступил уже сложив-

шимся художником. С 1881 г. он — постоянный участник передвижных выставок. Его имя уже хорошо известно и широкой публике, и даже в Зимнем дворце. Но всё чаще и чаще мастер испытывает неудовлетворение тем состоянием, в котором пребывает “Товарищество”, начинавшее всё более вырождаться в “публицистику в красках и линиях” (Лосский). Вместе с Левитаном он даже задумал создать своё сообщество художников, но ранняя смерть друга не позволила осуществить намерение. О Нестерове много пишут и по-разному. Тем дороже непредвзятый, проникновенный взгляд на талант мастера, да ещё в контексте проблемы “Чего не хватает нашей живописи?”. Именно так называлась статья, в которой, в частности, говорилось: “У Нестерова есть действительный талант и, мало того, талант, носящий отпечаток нашего национального характера, что составляет одно из драгоценнейших качеств художника во всех сферах искусства” (9).

“Национальный характер” его таланта выражался не только в темах из исконно русской жизни, но прежде всего в художественных образах, исполненных и той мягкой задушевности, и той духовной созерцательности, что отличает самую стихию русского народа. Потому-то произведения мастера столь притягательны для его соотечественников, сопряжённые с их мыслью, душой и сердцем. Отсюда и избрание тем, не столько глободневных, сколько живо-трепещущих. Неравнодушный к тому, как на глазах распадаются основы, на которых спокон веку держался русский мир, Нестеров в 1901 г. начинает работу над большим полотном “Святая Русь”.



Святая Русь (х.м. 1901—1906 ГРМ)

Всегда любивший писать раннюю весну с её нежным трепетом первой зелени, или сочное летнее разнотравье, или осеннее “тихое природы увяданье”, здесь Нестеров, пожалуй, впервые пишет зимний пейзаж. Вместо цветущей зелени — снежный покров, словно саваном укрывший землю. Справа и слева — молоденькие берёзки, протянувшие вверх свои хрупкие обнажённые ветви. Здесь же — побитый студёным ветром кустик. А напротив — молодые побеги, не успевшие сбросить к зиме свою засохшую листву, что омертвело повисла на маленьких веточках. А поодаль — суровые, потемневшие на морозе ели. Зимний туман, залегший голубыми тенями на пригорках и тропах, заснеженных крышах церквей, лёгкой, прозрачной дымкой окутал косогоры, поля и реки, скованные льдом, накрыл собою там, на горизонте, узкую полосу леса, что синей линией очертила пограничье между небом и землей. И хотя сквозь облака, плотно затянувшие небо, не пробиться солнцу, тем не менее в общей атмосфере картины нет нагнетания какой-то драматической беспросветности. Воссозданный художником пейзаж, хоть по-зимнему и пасмурный, но не хмурый, а на дальних планах, размытых туманной дымкой, — спокой-

ный, тихий, даже умиротворённый. Это вообще любимое Нестеровым состояние природы. Буйству стихий он предпочитал безмятежный покой, столь созвучный поэтической лирике его искусства. И даже здесь он остаётся верен себе, с той лишь разницей, что лирическое начало своего художественного мировидения облачает в живопись холодных тонов. Их эмоциональное воздействие усилено пластическим конфликтом, в котором умиротворяющей тишине пейзажных далей, воссозданных в мягких ритмах плавных, текучих линий, противопоставит подчёркнутая на первом плане острота контрастов тёмного и светлого, резкие, словно, аппликация, абрисы фигур, особенно в центральной и правой частях картины. Характерная для прежних работ мастера гармония человека и природы здесь оказалась разрушена. Единение человека и Божьего мира, мировоззренчески проводимое через всё его творчество, – разъято. Природа, которая не только никогда не была фоном, но прежде всего естественной, органичной средой, здесь, в картине, не отторгает человека, но как бы замкнувшись, существует вне связи с ним, сама по себе. Та красота, поэзия, та благодать, которыми всегда одаривала природа героев произведений Нестерова, здесь оказалась сокрытой, точнее, не видимой человеком, не воспринимаемой теми, кто дорогами и узкими тропами, понуриив голову, идёт-бредёт от Христу. Судя по одежде, здесь и горожане, и крестьянки в паневах, и от купеческого сословия – та, что справа. Её, еле держащуюся на ногах, сражённую скорбями, поддерживают схимонахиня и соболезнующая ей женщина в платке, повязанном по-старообрядчески. И все эти паломники: кто стоя, кто на коленях, теснятся к Христу, но их взгляд скользит мимо, в сторону. Никто не смотрит на Него, а значит, не видит ни Его, ни сонма святых, может быть, самых главных на Руси. От того – печаль и недоумение на лице святителя Николая, сокрушённый взгляд преподобного Сергея Радонежского и скорбно поникшая голова Георгия Победоносца. Художник пишет их вытянутые, как в иконах, фигуры на фоне нарастающего ритма церковных крыш монастыря, из которого они вышли во свидетельство Христа.

Единственный человек – священник, опираясь на плечо девочки, устремил на Него свой взор, в котором одновременно и покаяние, и мольба. Только духовным очам этого старца открываются и предстоящие святые, и образ предвечного Бога и Судии. Одетые не по-зимнему, но канонически традиционно, они тем самым оказываются как бы вне времени, вне реального пространства и, следовательно, присутствуют здесь не явно, но мистически. В белых одеждах, слегка согретых розовыми тенями, в гиматии голубоватого цвета, как символы Духа Святаго, стоит Христос прямо и непоколебимо. В Его лице нет ни привычной мягкости, ни доброты, ни той любви, что долго терпит. Напоминая образ Спаса в силах, он строго смотрит даже не на пришедших к Нему, а поверх голов. Его почти суровый и вместе с тем скорбный взгляд сверху вниз, но не горделивый, обращён не к ним, а прежде всего к священнику, словно вопрошая его: “Найдёт ли веру у тех, кто пришёл сюда, и нуждаются ли они в Нём?”. Такой драматургический ход оказался для всех более чем неожиданным. Но он вовсе не был надуманным и очень точно отразил истинное положение дел, о чём свидетельствовала сама церковь. “Нынешний страшный упадок веры и нравов, – писал в те же самые годы, в частности, праведный о. Иоанн Кронштадтский, – весьма много зависит от холодности к своим паствам многих иерархов и вообще священнического чина” (10). Слова Иоанна Кронштадтского лишь подтверждают верность ощущений и предчувствия самого художника, выстроившего очень красноречивый пластический диалог между Христом и батюшкой. Выступающий здесь собирательным образом “вообще священнического чина”, именно он принимает на себя всю силу горечи и укоризны во взгляде Христа, поскольку никто из пришедших сюда не узнал Бога.

Как человек глубоко религиозный, Нестеров не мог ни понять, ни тем более согласиться с этой “холодностью... многих иерархов”, теряющих свою паству, оставляя человека один на один со своими грехами, сомнениями, заблуждениями. Видимо, ощущение нарастающей тревоги было настолько велико, что художник в поисках душевного равновесия, оставив ещё не законченную картину, вдруг сорвался с места и уехал на Север, в Соловецкий монастырь. Туда, где в суровых природных условиях, в повседневную борьбу за элементарное выживание сохранялся церковный аскетизм жизни и полнота веры, не расслаблялся, но укреплялся религиозный дух. И там, на Соловках,

Нестеров создаёт один из лучших своих пейзажей с красноречивым названием “Молчание”. Но эту картину нельзя назвать пейзажем в чистом виде, хотя здесь изображён уголок типичной северной природы. От полотна исходит какая-то необыкновенная, неизъяснимая сила, что сразу же завораживает, втягивает в его пространственные глубины. Художник пишет обычный летний день, от которого всё же веет северным холодком. Но цветущая зелень “деревьев, лесов и полей всегда воспринималась религиозным чувством как символ жизни, ... обновления, оживотворения” (11). Язык христианской символики, на котором ведёт своё повествование Нестеров, помогает ему создать ту особую, можно сказать, мистическую атмосферу. Ту, в которой Рапирная гора, увенчанная церковью, входит в композицию не как некий природный объект, но образом высокой духовности, устремлённости к небу, к миру горному. И потому гора здесь доминирует над водой, как образом моря житейского, то есть мира страстей человеческих. А застывшие над водной гладью лодки, утрачивая свою функциональную значимость, преобразуются в евангельский символ церкви, которая всегда над суетностью дольного мира, его страстями и грехом. Художник сознательно делает своими героями монахов – людей, отрешившихся от мира, и потому их послушание – рыбная ловля – как образное воплощение главного предназначения “священнического чина” – “ловить человеков” (Лк., V. 11) во спасение их. Потому и молчание, поскольку в тишине души молитвенно обращается к Богу. Молчание, в котором вершится таинство спасения души.

Эта картина, наряду с другими созданными на Соловках, помогла художнику застать той необходимой духовной энергией, что придала ему уверенность, укрепила в мыслях, идейном замысле его “Святой Руси”, в которой проблема связи пастыря и паствы так остро ещё не ставилась никогда в искусстве. И такого Христа русская религиозная живопись ещё не знала. Эта новация сопоставима, пожалуй, только с принципиальной новизной образа Спасителя в знаменитой картине “Явление Христа народу”. Впервые именно Иванов, которого особо почитал Нестеров, создал образ Бога не размягчённого, ослабленного, но собранного, сосредоточенного и даже рационального. Но ивановский Мессия идёт к людям один, рядом ещё никого нет: ни учеников, ни апостолов, ни самой церкви, рождённой вероучением Христа и хранимой в любви и жертвенности, ни тем более святителей, этих носителей и проповедников Слова Божия, которых ещё только предстояло обрести. У Нестерова Христос – уже не один. За Ним – сама апостольская церковь: от приходского храма, что виднеется вдали, открытого всем и каждому, до монастыря – обители подвижнического уединения. За Ним – святители: и молитвенники, и мученики, стяжавшие славу на небесах. Словом, за Ним – всё то, что на протяжении веков, набирая богодухновенную силу, спасало человека, охраняя от соблазнов и искушений, удерживая от грехопадений, утешая в скорбях и невзгодах. Но герои картины Нестерова отвернулись от церкви, а значит, отринули весь этот огромный духовный опыт, служивший человеку всегда опорой в его земной юдоли. И если ивановский Мессия идёт к людям в преддверии спасения, то нестеровский Христос, строгий и взыскующий, – в преддверии суда. Потому и холодный тон картины, потому и зимний пейзаж, как образ остывшей, тепло-хладной души. И если дальние планы смазаны в морозной дымке, то в левой части картины и фигуры, и монастырская архитектура, и сама природа прописаны чётко и ясно. Снег на крышах, на луковках церквей не только не растворяет очертаний строений, но, вторя их абрисам и силуэтам, ещё более подчёркивает их, храня прочность и незыблемость их форм. Пластическая драматургия картины оказывается как бы поделенной на две части: на Русь старую, держащуюся вековых основ Православия, и на Россию новую, современную, утратившую молитвенную связь с Богом. Картина была задумана художником как некая мистерия, что развернулась на полотне религиозной драмой русского народа. И потому сложившийся в историческом времени образ Святой Руси, утрачивая в картине Нестерова свой благодный пафос, обретает привкус горечи и боли, переживаемой художником за “обнищавшую духом Россию” (12).

Нестеров, по собственному признанию, остался доволен своим произведением, считая, что после него можно и на покой. Но реакция критики была достаточно неожиданной. Многие увидели в картине не её страдательный образ, но “молящуюся Русь”. При этом совершенно единодушно не приняли не-

стеровского Христа. Пожалуй, самым непримиримым в оценке был В. В. Розанов, мнением которого, может быть, больше всего дорожил в данном случае художник. А Розанов, отрицая фигуру Спасителя в картине, призывал вообще всю её левую часть “закрыть руками”. “До чего, до чего это неудачно! — сокрушался философ. — ... Это что-то не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто никакое...” (13). Это писал человек, сумевший точнее других понять и оценить подлинную суть искусства Нестерова, как “великую тревогу совести” (14). С тех пор и закрепилось в специальной литературе мнение о не русском Христе Нестерова в этой картине. Даже его друг С. Н. Дурьлин, будучи человеком очень религиозным и искренне любившим и самого Нестерова, и его искусство, в своей монографии о нём также придерживался сложившегося тогда мнения. И это единодушие настолько глубоко вошло в сознание самого художника, что он до конца дней своих прожил с мыслью о своём неудавшемся, “не убедительном Христе” (15) в этой картине. И только Л. Н. Толстой был, кажется, единственным, кто почувствовал всю остроту взятой в картине драматической ноты, в которой ему даже послышался поминальный звон. “Это панихида русского православия, — писал он. — Картина Нестерова — это панихида” (16). На данное высказывание художник отреагировал мгновенно и решительно. “Крылатое слово Толстого, что моя картина — панихида по православию, — не принимаю, — не принимаю и как пророчество” (17). Но разве сама мистериальная выстроенность сюжета, сама художественная образность, насыщенная глубокими раздумьями мастера о своём духовно больном времени, не есть призыв опомниться, не предупреждение ли о том, что “пророчество” может стать явью?

Ещё в процессе работы Нестеров в письме к своему старому другу А. Тургину, излагая тему своей картины, писал: “Среди зимнего северного пейзажа притаился монастырь. К нему идут-бредут... со всей земли... люди, ищущие своего Бога, искатели идеала, которыми полна наша “св. Русь”. Навстречу толпе, стоящей у врат монастыря, выходит светлый, благой и добрый Христос с предстоящими ему святителями Николаем, Сергием Радонежским и Георгием (народные святые)” (18). Но художественное и прежде всего духовное наитие Нестерова существенно скорректировало первоначальный замысел. Как мы убедились, Христос получился совсем иным, совсем не “добрым”. Да и сами герои картины — эти “люди, ищущие своего Бога, искатели идеала” пропустили встречу с Ним. Эта откровенная правда, горькая и нелюбимая, прежде всего о своих современниках, и резанула тогда по живому, по душе, по засыхающему религиозному чувству православных. Потому и реакция была столь острой, породив стремление заслониться от неё руками, поскольку била она не в бровь, а в глаз.

Тем не менее всеобщее критическое неприятие его Христа подстегнуло мастера. Нет, никаких изменений в образный строй картины он не внёс, оставив всё как есть. Но спустя несколько лет, как бы в своё оправдание, напишет в одном из писем: “Христос не был “темой” в картине, в которой, согласно её названию, совершенно сознательно отведена главенствующая роль народу-богоискателю и природе, его создавшей” (19). Не поверив самому себе, своему чутью, в другой своей работе “Путь ко Христу” художник решил непременно учесть высказанные замечания. Но, возможно, и сама тема, пусть не впрямую, опосредованно, и сформировалась, вернее, уточнилась под воздействием той критики.

В отличие от “Святой Руси”, выполненной в станковой форме, “Путь ко Христу” является произведением монументальной живописи, созданным в 1910–1911 годах для Марфо-Мариинской обители. Великая княгиня Елизавета Фёдоровна, основавшая её на свои собственные деньги, пригласила Нестерова, бывшего к тому времени достаточно известным храмовым живописцем. За его плечами уже был и Владимирский собор в Киеве, и церковь в Абастумане, на Кавказе, построенная для жившего там больного великого князя Георгия, и “Спас на крови” в Петербурге, и целый ряд других церквей в провинциальной России. Но, кроме всего прочего, вероятно, обращение Елизаветы Фёдоровны к Нестерову было вызвано ещё и тем, что его творчество очень высоко ценили в царской семье. Посетив очередную передвижную выставку, на которой была представлена его “Святая Русь”, Николай II, в частности, заметил: “Мне приятно, что Нестеров, несмотря ни на что, остаётся

верным себе, своей основной идее в искусстве” (20). Художник же принял предложение великой княгини не только потому, что не мог отказать представителю царствующей династии, и не только потому, что общение с Елизаветой Фёдоровной произвело на него сильнейшее впечатление. Делясь в кругу друзей своим восхищением и преклонением перед ней, он называл её “вдохновенно-доброй женщиной” (21). И всё же Нестеров согласился прежде всего потому, что наконец-то представилась возможность осуществить свою заветную, “давнишнюю мечту — оставить в Москве после себя что-либо цельное” (22). Эта мечта владела им уже давно. По этой причине чуть раньше он принял заказ расписать одну из новых, только что отстроенных церквей у Калужской заставы, возведённую на средства купцов-миллионщиков. Но эти инвесторы усомнились в независимом художнике, работающем к тому же без артели, в одиночку. Не поверили и отказали. Но нет худа без добра! Предложение от великой княгини поступило как раз в тот момент, когда художник был свободен, не связан никакими обязательствами. Правда, если быть совсем точной, общение Елизаветы Фёдоровны и Нестерова на эту тему было гораздо раньше, когда великая княгиня только приступила к созданию обители, то есть в 1907 г. Именно тогда она попросила Нестерова порекомендовать ей архитектора для постройки храма. Протеже Нестерова стал молодой, но уже хорошо зарекомендовавший себя именно в церковном зодчестве, будущий академик архитектуры А. В. Щусев. Он и построил в обители в старинном псково-новгородском стиле собор, освящённый во имя Покрова Пресвятой Богородицы. Его-то и призван был расписать Нестеров. Мы оставляем в стороне настенную роспись храма: “Благовещение”, “Христос у Марфы и Марии”, “Воскресение Христово”, запрестольный образ Богородицы, иконостас и т. д. Как заметил самый первый настоятель этого собора о. Митрофан, они “совершенно захватывают, особенно русскую душу, живо изображая русский здоровый мистицизм, лиризм, всю русскую нежность отношения к Богу, Богоматери, святым, к природе, русское смирение и благодарное терпение, русское покаяние” (23). Наряду с ними художник создал для этого собора ещё одну “большую картину аршин 10 в аудитории (над аркой, ведущей в храм). Здесь, — сообщал он своему другу А. Турыгину в сентябре 1907 г., — я предложил написать нечто сродное “Святой Руси” (24). В этом же письме Нестеров раскрывает тему будущей картины, в которой, кроме всего прочего, должно получить своё образное воплощение то действительное милосердие, ради которого обитель и создавалась. “Сёстры общины Марфы и Марии (в их белых костюмах) — пишет Нестеров, — ведут, указывают людям Христа, являющегося этим людям в их печалах и болезнях душевных и телесных среди светлой весенней природы” (25).

А много-много лет спустя в своих воспоминаниях художник уточнит поставленную перед собой задачу: “В картине “Путь ко Христу” мне хотелось доказать то, что не сумел я передать в своей “Святой Руси”. Та же толпа верующих, больше простолоюдинов — мужчин, женщин, детей — идёт, ищет пути ко спасению...” (26). Таким образом, он сам ставит обе картины в один ряд, в котором они объединяются как “нечто сродное” друг другу.



Путь ко Христу (х.м. 1907—1910 Марфо-Мариинская обитель)

Художник вновь создаёт скромный, без прикрас, чисто русский пейзаж, который очень любил. “На его фоне как-то лучше, яснее, — признавался он, — чувствуешь и смысл русской жизни, и русскую душу” (27). Пейзаж в картине “Путь ко Христу” несколько напоминает нестеровскую “Святую Русь”, особенно в решении дальних планов. Этим обстоятельством художник также подчер-

кивает определённую внутреннюю взаимосвязь обеих картин, существующих как продолжение одна другой. Объединённые общей темой, каждая из картин являет собой её дальнейшее последовательное развитие, что и позволяет рассматривать их как единый цикл.

Если в “Святой Руси” воцарилась зима и холод, то в новой картине весеннее предзакатное солнце уже согрело землю, одарившую мир первоцветами, накрыло разнотравьем холмы, поля и доли, украсило молодой зеленью тонкие берёзы. Нестеров вводит эти любимые им деревья не только как характерную приметку родной природы. Целая берёзовая роща входит в образное повествование христианским “символом чистоты, целомудрия, невинности” (28). Входит не фоном, но духовной аурой Христа, отображая Его бесстрастное, безгреховное естество. Потому и одевает Его художник не в канонический терракотовый хитон, как у Иванова, а в белые одежды, подсвеченные прозрачной голубизной, переключаясь в тоне с живописью неба, чуть подёрнутого белой дымкой облаков. Прописанная не плотным мазком, а как бы легким прикосновением кисти, фигура Христа кажется бестелесной, светящейся каким-то неизреченным, мистическим светом, что собирается нимбом вокруг Его головы. В отличие от “Святой Руси”, здесь Господь уже совершенно другой: “кроткий, смиренный, любящий” (29), сострадающий всем тем, кто пришёл к Нему в надежде обрести мир и тишину в душе, своё спасение. Воссозданный художником образ Спасителя стал программным воплощением известной евангельской мысли: “Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас” (Мф., 11, 28). Под знаком этих слов Христа и развивается всё действие в картине.

Примечательно, что в предыдущей работе сословное представительство выражено даже более обстоятельно, чем здесь. Но там при всей широте социального охвата народной массы весьма ощутима как раз не внешняя, но внутренняя разобщённость людей, отсутствие их объединяющего начала. В картине “Путь ко Христу” сословное разделение также заметно, но оно перестаёт быть важным, заслонённое единым религиозным духом людей, перед которым отступают все сословные различия. И потому встретившийся им на пути Христос виден каждому из них. На Него устремлены их взгляды. Никто не прошёл мимо, никто не пропустил встречу с Ним. Потому и в колорите картины преобладает белый цвет. Но, в отличие от прозрачной белизны Христовых риз, одежда и некоторых паломников, и самих сестёр милосердия, помогающих “тому, кто слабее, — детям, раненому воину и другим — приблизиться ко Христу” (30), написана вполне реально, равно как и сами их образы воссоздано правдиво, жизненно убедительно. И хотя чисто живописный подход к трактовке фактуры и объёмов и для Христа, и для мирян разный, продиктованный делением на мир горний и дольний, но самой доминантой белого цвета художник выявляет особую — духовную связь со Христом и этих женщин, что склонились перед Ним, и девочки в белом передничке, чья душа скорее, чем у старших, способна и вместить образ Бога, и стяжать Царство Небесное, и сестёр общины, которые “ведут... ко Христу малых сих: учащуюся юность, взрослую тёмную простоту, раненых больных, ведут к Нему, единому душ и телес врачу. Как ясно выражена здесь задача христианского милосердия вообще, и в частности Марфо-Мариинской обители милосердия — себя и других привести ко Христу” (31). Так тонко, с глубоким проникновением оценивал эту работу самый первый настоятель Покровского собора о. Митрофан (Сребрянский).

Но сам Нестеров проводит свою мысль не только через конкретно выраженное действие, в котором явно просматривается связь с назначением обители, как общины милосердия. Ему гораздо важнее раскрыть внутренний смысл понятия “путь ко Христу”, который для него — акт отнюдь не внешний, хотя, может, и начинается сам этот путь с дороги к храму, но совершается всегда прежде всего в душе самого человека. Совершается не видимо, не приметно. Потому и переводит эту мысль художник из сферы конкретного выражения в иную, где состояние, образ, даже сама идея оформляется незаметно, с помощью структурных преобразований.

Художник выстраивает композицию в мягком, постепенно нисходящем ритме, начинаясь в левой части картины. Его заданность определяет чуть склонённая фигура сестры милосердия, поддерживающая раненого солдата на костылях. Затем восходит данной в рост фигурой другой сестры общины и тут же как бы “соскальзывает” силуэтом ребёнка на её руках. А потом вообще

резко обрывается припавшей к земле женщиной в зелёном платке. Для восстановления композиционного равновесия художник ставит чуть поодаль группу паломников, в которой тесно подгоняет, как некий монолит, фигуры мужа, женщины, схимника, горожанина. Набрав силу, ритм не резко, но явно продолжает своё движение по нисходящей, подхваченный в центре фигурой милосердной сестры, что склонилась к головке маленькой девочки в синем платье. Зафиксированный фигуркой мальчика и стоящей рядом с ним женщиной, за которыми виднеется головка ещё одной насельницы обители, опадающий ритм продлевается перспективным сокращением стоящих на дальнем плане богомольцев. По мере продвижения вправо ритмика по нисходящей начинает всё более выявлять себя и композиционно, и пластически, пока, наконец, совсем не затихнет в группе женщин, что, стоя на коленях, склонились пред Богом. Заданному ритмическому рисунку вторит, поддерживая его, и построение пейзажа на дальнем плане слева, где преобладает равнинное пространство, в котором виднеющаяся тёмная полоса леса, идущая к центру картины, в конце концов сводится на нет. Опадающая ритмика композиции вписывается и в арочное завершение свода трапезной, позволяя тонко, без назойливого нравоучения, выразить богословски глубокую мысль художника, для которого путь ко Христу есть припадание к Нему в скорбях, молитве, покаянии. Но для Нестерова это — ещё не конец пути, а лишь его начало. И потому именно там, где завершилось композиционное построение по нисходящей, там его ритмика и начинает своё восхождение.

Оно зарождается в пластическом рисунке согбенной молодой женщины в белом платье. Затем плавно восходит мягким, лишь слегка выраженным изгибом торса рядом стоящей на коленях паломницы в белом платке. И здесь же утверждается фигурой женщины в синем сарафане — той, что ближе всех оказалась ко Христу. Стоя на коленях, она протянула к Нему руки с надеждой и упованием, не смея поднять на Него глаза. И Господь взял её руки в Свои, принял это смиренное отдание себя в волю Божью, с которого начинается вторая половина пути к Нему — духовное преображение человека, его возрастание во Христе. Белизной одежд Христа и рукавов рубахи богомолки художник закрепляет возникшее соединение человека и Бога, дав впервые в мировой живописи пластический образ причастия. Белый цвет вообще становится ведущим в колорите картины по мере композиционного приближения к фигуре Христа. Кроме того, данная в рост фигура “причастницы” становится началом вертикальных ритмов, буквально пронизывающих собою всю правую часть холста. Этот звучный пластический аккорд рождается из учащённого ряда берёзовых стволов, двух коленопреклонённых фигур крестьянок справа, вытянутых форм храма и колокольни, что поднялись невдалеке, наконец, плавно восходящего силуэта массивного холма на фоне просветлённого неба. Это торжество восхождения художник закрепляет на первом плане маленькими, только что пробившимися ёлочками — христианским символом “надежды, воскресения, бессмертия” (32), выражая тем самым веру в свой народ, в его духовное исцеление. На такой высокой ноте Нестеров завершает своё повествование, полностью раскрывая его идею, внешне никак не связанную с евангельскими событиями, но внутренне насыщенную новозаветным духом. Поэтому всё тогдашнее московское священноначалие безоговорочно приняло эту работу мастера, несмотря на её, казалось бы, неканонический сюжет. Правда, некоторые чрезмерно экзальтированные дамы из прихожан, считавшие себя приверженцами ортодоксальных основ, не восприняли того глубокого, духовного смысла, что заложен и в самом названии картины, и в её блестящем исполнении. Они пригрозили скандалом, обещая привезти в обитель Ф. Самарина — известного специалиста в области древнерусской живописи, досконально знавшего церковный канон и отличавшегося большой строгостью и непредвзятостью суждений. Своё обещание они выполнили, но были посрамлены восторгом, вызванным нестеровской живописью, достоинство и глубочайший смысл которой Самарин очень высоко оценил. У художника, начальницы обители и настоятеля храма отлегло от сердца.

Хотя картина датируется 1910–1911 годами, но всё же начал работу над ней Нестеров гораздо раньше, с тех самых пор, когда состоялся первый его разговор с великой княгиней и о постройке храма, и о предстоящих мастеру больших живописных работах в нём. Именно тогда уже и начала формироваться идея будущей картины. И не только под действием тогдашней кри-

тики, не принявшей его Христа, и не только от стремления “восполнить то, что не удалось... выразить” (33) ему в “Святой Руси”. Тематически, а точнее, программно связанные между собой обе картины – каждая по-своему – стали прямым, живым откликом художника на происходящее вокруг.

1907 г. внёс весьма существенные коррективы в умонастроения русского общества, обожжённого первой русской революцией, подавленного страшным поражением России в войне с Японией. В эти самые годы В. В. Розанов писал: “Теперь (после 1905–1907 годов) мы стоим дикие, нагие, без “образа и подобия”, ... ибо решительно не знаем, ЧЕМУ поклоняться, КАК поклониться?! Всё старое точно умерло или опозорено, а нового, достойного поклонения, вечного – нет ничего” (34).

Если “Святая Русь” стала образным воплощением духовно оскудевших, охладевших душ, то картиной “Путь ко Христу” Нестеров, как бы отвечая Розанову, в атмосфере общей растерянности, неведения “чему поклоняться” и “как поклониться”, свидетельствовал о единственно возможном – богоспасаемом – пути для человека, для народа, для страны. Так при всём внешнем различии определяется, можно сказать, фундаментальная основа обеих картин. И потому логика религиозного мышления вполне закономерно приводит мастера к теме греха и покаяния, нашедшей своё выражение в другой картине “Душа народа” (“Христиане”), созданной в 1916 г. Примечательно, что мысль о ней зародилась гораздо раньше, вскоре после “Святой Руси”. “Душа народа”, – вспоминал позже Нестеров, – как бы вытекала из первой, – была, как и “Путь ко Христу”, уже неизбежной в развитии темы. Тема же – почти одна и та же во всех трех” (35). Но, в отличие от предыдущих, эта картина писалась тогда, когда бесовщина достигла, казалось, своего апогея – во времена революционных лозунгов и митингов, разложения армии, призывов превратить войну империалистическую в войну гражданскую, когда в России всё более вырисовывалась трагическая перспектива её судьбы.



Душа народа (х.м. 1916 ГТГ)

Художник создаёт собирательный образ русского народа. Здесь и простолудины в лаптях, и старoverы, и священство: от монаха-схимника и приходского батюшки до церковного иерарха. А рядом с ним в подчёркнуто традиционном облачении – с бармами и в шапке Мономаха – помазанник Божий, представленный не конкретной личностью, но обобщённым образом царской власти. По мере продвижения слева направо прошлое через церковь тесно соседствует с настоящим, представленным образами Достоевского, Соловьёва, Толстого. В этом огромном собрании людей нет внешнего общения друг с другом. Каждый погружён в свои мысли, но все они движимы одним стремлением, одной верой. И лишь Толстой с забранными за спиной руками не участвует в этом ходе, а наблюдает за ним со стороны. Но он так же, как и все в этом людском потоке, сосредоточен на решении каких-то своих вопросов, словно размышляя: примкнуть к этому всенародному движению или отстраниться от него, идя своим путём – своим пониманием религии и Бога. Одежда Толстого тонально перекликается с перламутровыми переливами живописи водной глади, в которой отражается и тёмная зелень гористого берега, и желтизна увядающей осенней природы, и затуманенная облачной дымкой редкая голубая прорезь неба. Отстранившемуся Толстому художник противо-

поставляет седовласового юродивого. На Святой Руси он – единственный, кому дозволялось прямо, без обиняков, не стесняясь в выражениях, прилюдно обличать грех. Фигура юродивого не бросается сразу в глаза. Композиционно она как бы несколько “смазана”, как нечто, оставшееся в глубине веков, из которого доносится лишь слабое эхо гласа вопиющего. Образом этого Божьего человека с воздетыми к небесам руками и входят в картину тема греха и призыв к покаянию. И не случайно сразу же после его фигуры так резко обрывается свет в живописи толпы. Доминирующим становится чёрный цвет, хотя и представленный в своей неоднозначной символике. И если в облачении людей церкви он – символ их отрешения от мира, то в живописи одежд мирян раскрывается другое его значение – как образ греха, то есть духовной смерти. Свет, засиявший было золотым шитьём в убранстве митрополита, в парчовом платье царя, в позолоченных ризах иконы, расшитой шёлком епитрахили священника, постепенно, маленькими фитильками свечей теряет свою силу, чтобы затем очень скоро, как образ надежды, вновь вспыхнуть белизной одеяния сестры милосердия, ведущей слепого солдата, помогая ему не сбиться с пути истинного. Именно эта группа, перекрывая собой фигуру Толстого, будучи на шаг впереди толпы, оказалась на одной линии с юродивым, став тем самым как бы воспреемницей темы, носителем которой он является. Темы, что, развиваясь во времени и пространстве картины, выявляет трагическую перспективу греха, как духовной слепоты и немощи, но которые можно превозмочь верой, милосердием, любовью.

Выстраивая свою хронологию, художник соединяет прошлое и настоящее, предстающих в своей неразрывности, как единое национальное целое. А соединяет в картине разные исторические времена и пятиглавый собор там, на дальнем берегу, и икона Спаса, и горящая свеча, и крест, символизируя собой и веру, и путь духовного исцеления, то есть путь к Богу, что и составляет главный смысл русского бытия, русской души. Символом той вожденной чистоты души, не искушённой страстями, не омрачённой грехом, является в картине мальчик, став образным выражением, по определению самого художника, “слов Евангелия – “пока не будете, как дети, не войдёте в царство небесное” (36). Это евангельская мысль стала проводником в картине идеи национального единения народа, выраженной очень чётко и ясно. Она была более чем актуальна в те годы, когда уже не воспринимали голоса церкви, когда было подорвано доверие к царской власти, когда кругом – разброд и шатание. И всё это – на фоне продолжавшейся войны с Германией. Но для Нестерова существовало не само единение как таковое, а прежде всего его основа: на чём объединяется нация, на каких ценностях. Воссоздавая во всех трёх картинах цикла образ богоискательского пути народа: от внутренней разрозненности людей к их духовной общности и национальному единению, художник закономерно приходит к идее соборности. В атмосфере всё более углублявшейся духовной разрухи, приведшей в конце концов к победе богорборческой власти, именно эта идея начинает всё более овладевать религиозным и художественным сознанием Нестерова.

Сразу же после октябрьского переворота он, по воспоминаниям князя Щербатова, обзвонил, оббегал всех, кого мог, умоляя уезжать как можно скорее. Сам покинуть Россию, при всём желании, не мог. Его семья в это время была далеко, на юге. Старшая дочь – на костылях, сын лежал с туберкулёзом. Вот тогда и начался его собственный путь на Голгофу. Он выразился не в переживаниях по поводу семейных неурядиц или возможных репрессий, в ожидании которых жил все эти годы. Он ждал их каждый раз, когда менялась постоянная экспозиция в Третьяковской галерее, когда принимал у себя высоких государственных мужей, когда получал правительственные награды, даже когда открывалась его персональная выставка или выходили статьи и монографии о его творчестве. И хотя репрессии всё же коснулись семьи художника в 1937 г., но его подлинные душевные муки начались гораздо раньше, когда сразу же после революции стало понятно: его любимая, главная тема в искусстве, составляющая весь смысл его жизни и как человека, и как художника, – несовместима с новым политическим режимом. Но даже в этих условиях он продолжает тайно хранить ей свою верность.

Вот когда стали особенно близки и понятны слова Апостола Павла: “А мы проповедуем Христа распятого” (1 Кор., I, 23), поскольку именно в кресте явила себя особая, неизреченная сила, что победила узы, мучения, смерть.

Начиная с 1919 г. и в течение долгих четырнадцати лет Нестеров пишет последнюю картину цикла “Страстная седмица” (подробно см. статью М. Петровой “Момент истины Михаила Нестерова”, “Наш современник”, 2005, № 6). Процесс затянулся из-за необходимости отвлекаться на другие картины, которыми он официально отчитывался о своей работе и которыми зарабатывал себе на жизнь. Зарабатывал честно, бескомпромиссно, не поступаясь принципами и совестью. А для себя потихоньку, не афишируя, продолжал разрабатывать свою главную тему, создавая, может быть, и не очень значительные сами по себе полотна,



*Страстная Седьмица (х.м. 1919—1933 ЦАК
Троице-Сергиева лавра)*

в чём-то даже повторяясь, но которые питали и укрепляли духовные силы его переполненной скорбями души. Её откровением и стала сравнительно небольшая работа “Страстная седмица”. В основе произведения — не евангельский сюжет, а наступившие в России времена, которые художник воспринимал, как самые скорбные в её истории, равносильные последним дням земной жизни Христа. Нестеров, неся свой тяжкий крест, именно в эти годы по-настоящему, до конца, проникается идеей соборности, видя только в ней возможность подлинного национального единства. И потому главным героем его картины становится священник в траурной, великопостной фелони, как символ церкви, единственно способной в эти трудные времена собрать и примирить в вере все социальные слои. Это произведение стало ещё одним проводником мысли, что лейтмотивом проходит через всю русскую культуру. Картина пронизана любовью и состраданием своему народу, но и верой в его духовное преображение. Символом этой веры стали горящие свечи в руках всех тех, кто пришёл в покаянии к огромному Распятию, что поднялось посреди сумрачной русской природы.

Среди огромного художественного наследия Нестерова этот цикл начинает всё более выявлять себя как главный труд мастера. Сегодня, когда оживает и внутрицерковная, и приходская жизнь, когда понятие “дорога к храму” всё очевиднее проходит через людские судьбы и души, есть все основания говорить о пророческом пафосе цикла, в котором отчетливо слышны призывные слова художника: “ищите и обряцете...”. Призыв, как наказ, как завет своему народу во имя его сохранения и спасения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. ОР ГТГ, ф. 11, е. х. 714.
2. Там же, ф. 10, е. х. 4821.
3. Сб. “Русь перед вторым крещением”. Житомир, 1995, с. 78.
4. ОР ГТГ, ф. 100, е. х. 131.
5. Там же, ф. 9, е. х. 96.
6. Нестеров М. В. Письма. Л., 1998, с. 68.
7. Там же, с. 220.
8. Там же, с. 31.
9. Досекин Н. “Артист”, 1893, № 1, с. 104.
10. Сб. “Русь перед вторым крещением”. С. 392.
11. Настольная книга священнослужителя. Т. IV, 2005, с. 155.
12. Нестеров М. В. О пережитом. 1862—1917. Воспоминания. М., 2006, с. 350.
13. Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914, с. 179.
14. “Минувшее”. Исторический альманах. 1988, вып. 6, с. 207.
15. Нестеров М. В. Письма, с. 283.
16. Там же, с. 226.
17. Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве. М, 1965, с. 288.
18. Нестеров М. В. Письма, с. 202.

19. Там же, с. 236.
20. Нестеров М. В. О пережитом... С. 389.
21. Нестеров М. В. Письма... С. 234.
22. Там же, с. 228.
23. Прт. Митрофан Сребрянский. Покровский храм. "Мысли и чувства православной души при посещении Покровского храма Марфо-Мариинской обители милосердия". М., 2008, с. 17.
24. Нестеров М. В. Письма... с. 228.
25. Там же.
26. Нестеров М. В. О пережитом... с. 397.
27. Нестеров М. В. Письма... с. 262.
28. Прт. Митрофан Сребрянский. Указ. соч., с. 13.
29. Там же, с. 19.
30. Нестеров М. В. Воспоминания. М., 1985, с. 303.
31. Прт. Митрофан Сребрянский. Указ. соч., с. 22.
32. Там же, с. 13.
33. Нестеров М. В. Воспоминания, с. 303.
34. Розанов В. В. Указ. соч., с. 167.
35. Нестеров М. В. Письма... с. 300.