

МАРИНА ПЕТРОВА

## “ВЕЛИКИЙ ПРОВИДЕЦ ВРЕМЁН МИНУВШИХ”

*К 100-летию смерти В. И. Сурикова*

19 марта 1916 года В. И. Суриков на последних ударах сердца полушутя-полусерьёзно тихо произнёс: “Я исчезаю...” Это были последние слова великого художника, мыслителя, пророка, как называли его уже современники. Он мало писал писем, не вел дневниковых записей, где мог бы излагать свои мысли, своё понимание событий, давать оценку происходящему вокруг. Все свои раздумья и переживания он поверял своим полотнам. Там – вся его философия, его боль, пророчество и вера. Поэтому, как и Бальзак, он мог сказать: “Главные события моей жизни – это мои произведения”.

Уже современники называли его “великим провидцем времён минувших”, но он оказался и “великим провидцем” времён грядущих, оставив в картине “Посещение царевной женского монастыря” (1912) своё пророчество о России и завещание своему народу. В художественных образах, на языке христианской символики, которым были обязаны владеть все исторические живописцы, Суриков поведал о России, вступающей на свой кровавый путь. И, как все большие мастера в отечественном искусстве, прикасаясь к трагическим эпохальным событиям в судьбе России, Суриков точно так же всегда предлагал путь спасения – через Церковь, через Веру, через Слово Божие. В этом смысле он не был оригинален, а, скорее, традиционен.

Главная и отличительная особенность профессионального русского искусства, заявившая о себе сразу, с самых первых шагов, – его духовное начало. И это несмотря на то, что на фронтоне Академии художеств, которую Суриков закончил в 1875 году, начертано: “Вольным художествам”, то есть искусству, свободному и независимому от Церкви. В немалой степени тому способствовало религиозное сознание самих студентов. К тому же педагогический корпус Академии, состоявший поначалу из иностранных художников, стал со временем всё больше и больше пополняться выпускниками Академии, начиная с самого первого русского преподавателя по классу “историческая живопись” А. П. Лосенко. В век Просвещения с его рационализмом и идеей гуманизации общественного сознания, то есть попросту его расцерковления, Лосенко и его ученики и последователи – И. Акимов, Г. Угрюмов, А. Егоров – проповедовали в своих произведениях христианские ценности: христианскую любовь и братолюбие, торжество духовных сил над страстями человека, духовность как начало начал русской государственности. Заявившая о себе сразу духовная основа русского искусства не только не подвергалась пересмотру в XIX веке, но даже укреплялась и утверждалась.

Учитель Сурикова, выдающийся педагог Академии, воспитатель целой плеяды талантливейших русских художников, П. П. Чистяков в письме к П. М. Третьякову писал: “Искусство и религия неразлучны”. А несколько позже, развивая и уточняя свою мысль, он сформулировал целеполагание художественного творчества: “Искусством, живописью нужно петь, хвалить и славить Бога”, – к чему и призывал своих учеников. Это духовное наставничество было необычайно близко Сурикову, писавшему, в частности, брату: “У нас сокровище есть – вера”. И матери, исповедальной: “Наша жизнь тут не навсегда. И привязываться к земному не очень-то крепко надо”. А много позже, наставляя собственную дочь, у которой уже была своя маленькая Наташа, писал: “Приучай к молитве девочку. Так крепче будет”.

Что бы ни писал Суриков – Степана Разина или суворовский переход через Альпы, русских стрельцов или ссыльного в Берёзове, опальную боярыню Морозову или “Покорение Сибири Ермаком”, – в его полотнах с их эпической мощью и величием всегда есть ощущение даже не времени, а эпохи.

Вместе с тем, избирая для себя тот или иной сюжет, который, может быть, действительно имел место в истории, Суриков, точно так же, как и его предшественники, никогда не погружался в его событийные недра. Он использовал его только как повод для того, чтобы поднять те проблемы, которыми жило, которыми “болело” его Время. И здесь также сказалась его приверженность к традиции, зародившейся в исторической живописи ещё с академических времен, утвердившейся также и в следующем веке.

Не о гибели приморского городка говорил в своей знаменитой картине “Последний день Помпеи” (1834) Карл Брюллов, а о гибели старого, языческого мира и рождении мира нового, христианского. Именно Брюллову принадлежит первенство изображения в этой картине собирательного образа Церкви Христовой. Сам духовный разворот замысла картины, создававшейся в Италии, оказался необычайно актуален для России рубежа 1820–1830-х годов.

Используя евангельский сюжет об Иоанновом крещении, Александр Иванов также впервые в своей картине “Явление Христа народу” (1858) не только раскрывает сакральный смысл происходящего как духовного очищения человека – покаянием, смывающим с него нравственную скверну, но и поднимает глобальные духовно-нравственные проблемы человеческого бытия. Они также были востребованы временем, отмеченным противоречивым состоянием русского общества, духовно неустроенного, отвернувшегося от Церкви, но алчущего Бога и искавшего Его на путях просвещённого разума.

Писавший ровно через 20 лет свою картину “Христос в Гефсиманском саду” (1878) В. Г. Перов не иллюстрирует евангельский рассказ о предсмертной молитве Христа, а в развитие мыслей Александра Иванова впервые в мировой религиозной живописи создаёт образ пограничья между Небом и Землей, между материей и духом, между Временем и Вечностью.

Подавленный событиями 1 марта 1881 года – убийством царя Александра II, потрясшим всю Россию, – пишет свою картину И. Е. Репин “Иван Грозный и сын его Иван” (1885). Через кровавую сцену, разыгравшуюся в семье Ивана Грозного, раскрывается страшное предвидение художника трагического завершения династии Романовых.

А в картине В. М. Васнецова “Царь Иван Васильевич Грозный” (1897) из отдельных подголосков, сливающихся воедино, вдруг зазвучала апокалиптическая нота, вобравшая в себя ощущение автором своего времени как конечного.

Такова особенность русской исторической живописи, откликавшейся не на событие как таковое, а на боль своего времени. И Суриков – не исключение. Свой путь в искусстве он нашёл довольно быстро. “Приехавши в Москву, – вспоминал он впоследствии, – попал в центр русской народной жизни, сразу стал на свой путь”.

Уже в его знаменитой исторической трилогии очень чётко и достаточно определённо раскрыла себя сама природа искусства мастера, сформулировано его художественное кредо. Потому и хочу остановиться именно на этих произведениях.

В первой картине трилогии “Утро стрелецкой казни” (1881) Суриков, обращаясь к событиям 1698 года, задаёт сразу очень высокий уровень размышлений не только об историческом прошлом страны и народа. И хотя художник поставил на самом дальнем плане виселицы, которыми тогда были заставлены

все улицы Москвы, картина всё же повествует не о жестоком подавлении Петром Первым второго стрелецкого бунта. Кстати сказать, когда картина ещё была в работе, заглянул в мастерскую художника Репин. Увидев уже стоящие виселицы, посоветовал, исходя из названия картины, повесить хотя бы одного стрельца, что сам он и сделал в своей картине “Царевна Софья”, также повествующей о том времени. Суриков засмутился – не очень-то ему этого хотелось, – хотя всё-таки прислушался к совету и “повесил” одного стрельца. На следующий день заглянула в мастерскую нянька и, увидев висельника, упала в обморок. Во избежание подобных неприятностей в дальнейшем, уже при экспонировании картины на выставках, Суриков быстро ликвидировал “самосуд”. А несколько позже признавался: “Торжественность последних минут мне хотелось передать, а вовсе не казнь. Тот момент, когда казнь ещё не началась, и кровь ещё не пролилась”.

Сама картина сложилась у Сурикова как-то сразу и вдруг. “Однажды еду я по Красной площади, – вспоминал художник, – кругом ни души. Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилося. Почувствовал, что если напишу то, что представилось, то выйдет потрясающая картина. Поспешил домой и до глубокой ночи все делал наброски, то общей композиции, то отдельных групп. Надо, впрочем, сказать, что мысль написать картину стрелецкой казни была у меня и раньше. Я думал об этом еще в Красноярске. Никогда только не рисовалась мне эта картина в такой композиции, так ярко и так жутко”.

Но не о царской расправе пишет свою картину художник, а о нравственном расколе русского общества. Именно тогда, в XVII веке, оно разделилось на народ, который держится своих корней, и на малую, но привилегированную его часть, которая во главе с самим царем развернулась на Запад, вплоть до забвения своего родного, русского языка. Эта проблема бередила общественное сознание. Потому исторические живописцы XVIII века, обращаясь к сюжетам из античной литературы, а затем всё больше и больше из русской истории, из летописей и преданий, из пьес Хераскова и Княжнина, своей проповедью христианских ценностей напоминали своим соотечественникам об их “крещении и правоверии”, как писал святой Дмитрий Ростовский. И в XIX веке проблема нравственного раскола не утратила своей остроты, а, напротив, усилилась, особенно на фоне конкретных, порой парадоксальных жизненных реалий.

Один из ратателей о русском народе, декабрист Никита Муравьев-Апостол, сидя в Петропавловской крепости в ожидании казни, занимался не чем иным, как изучением русского языка, которого он не знал. Николай I по этому поводу долго смеялся, заметив, что борцы за свободу народа даже языка своего народа не знают.

На юбилейной выставке, посвящённой 200-летию со дня рождения Петра Великого, Н. Н. Ге выставил свою картину “Петр I допрашивает своего сына Алексея”, где проблема раскола своим остриём прошлась уже и по семье. Полярное расхождение мыслей, вкусов и взглядов, так сказать, традиции и новаторство развели отца и сына по разные стороны баррикад.

А ещё раньше, в 1857 году была опубликована большая статья К. С. Аксакова на самую большую тему в национальной жизни России. Рассматривая проблему расколотого русского общества, автор поделил его на “публику и народ”, что и определило само название статьи. И на всем её протяжении он даёт обстоятельную характеристику каждой из сторон. У “публики – явления чисто западного”, пишет автор, ничего своего нет, а все “выписано из-за моря”: и язык, и одежда, и образ жизни, а главное, мысли и чувства. А народ держится своих корней – национальных, культурных, исторических, духовных. “Публика наша говорит по-французски, а народ – по-русски”. В соответствии с нормами европейского образа жизни, “публика” вечером едет на бал, а народ, подчёркивает автор, “идет ко Всенощной”; публика танцует и веселится, а народ молится. А потому для публики центр Москвы – Кузнецкий мост с его новомодными магазинами, а для народа это – Кремль. Духовный центр России.

Разумеется, картина Сурикова – не иллюстрация этой статьи. Он выступает здесь как единомышленник Аксакова, полностью разделяя его позицию. И потому сознательно акцентирует в картине эту дорогу смерти, что ведёт

к виселицам, но возникает она здесь как образ пропасти, по разным сторонам которой и оказались “публика” и “народ”. В пластической драматургии картины она присутствует как собирательный образ начавшегося Великого раскола, затянувшегося в русском обществе на века. Потому “публика” и “народ” возникают в картине образами двух миров: мира древней, Святой Руси и мира, сотворенного деяниями Петра I, получившего название “Россия молодая”. Но художнику мало только одной констатации исторически трагического факта. Ему важно дать эти два мира в противостоянии, противостоянии непримиримом, получившем своё образное выражение в жертвенном гневе рыжебородого стрельца и карающем гневе молодого царя.

Примечательно, что в своей статье Аксаков наделяет соответствующими эпитетами противостоящие друг другу стороны: “публика у нас – почтеннейшая, – пишет он, – а народ – православный”. Потому и собирает Суриков обширную, теснящую друг друга народную массу у подножия храма Василия Блаженного образом Русского мира.

Как известно, смертников перед казнью одевали в чистое белое бельё и вручали им горящую свечу. Горит свеча – жизнь продолжается. Потухла – жизнь оборвалась. Потому и положил художник на первом плане свечу того стрельца, которого ведут на казнь. Он ещё жив, но через мгновение его жизнь оборвётся. Потому и свеча его уже потушена, но ещё тлеет, а через мгновение и она погаснет. Для Сурикова гораздо важнее христианский смысл горящей свечи как символ света Христова, который освещает не столько холодную белизну рубах этих смертников, сколько души этих людей. Отсюда этот нарастающий ритм зажжённых свечей как образ неизбывного духовного горения русского народа, на стороне которого все симпатии, всё сочувствие и всё сострадание художника.

После “Стрельцов” Суриков хотел сразу приступить к работе над “Боярыней Морозовой”, но, “чтобы отдохнуть, – признавался он, – “Меншикова” начал”.

У каждого автора по-своему рождается тот или иной образ. Для Сурикова таким импульсом часто было полученное впечатление от какого-то мало значащего явления. В процессе работы над картиной “Боярыня Морозова”, например, таким импульсом стала чёрная ворона со сломанным крылом на белом снегу. А на картину “Посещение царевны женского монастыря”, по собственному признанию художника, вдохновила его царевна, привидевшаяся ему в храме за богослужением.

Однажды, будучи в деревне, художник зашёл в крестьянский дом, где сидел очень высокий человек. Суриков как-то сразу обратил внимание на то, что из-за очень низкого потолка в доме этот человек никогда не сможет встать здесь в полный рост. Этого впечатления было достаточно, чтобы вынашиваемый художником образ картины “Меншиков в Берёзове” окончательно сложился. Он также поместил своего героя в деревенскую избу с низким сводом, что не позволит и ему встать в полный рост. Так родился образ ссыльного в Берёзове, который уже никогда не встанет в свой полный – политический – рост, никогда уже не обретёт той свободы действия, того могущества и власти, что были в его руках на протяжении многих лет.

Не судьей и не адвокатом выступает художник в этой картине. Его мало занимает, как Меншиков прожил свою жизнь. Для него важнее – как он её закончил. И потому в центре внимания художника то духовное преображение, которое пережил ссыльный в Берёзове, где на свои деньги выстроил домик и маленькую церковь. Каждый день Меншиков с детьми был в церкви, в которой принял на себя должность дьячка, стал певчим, а ещё и звонарём. Дома заставлял детей читать священные книги, а сам ночью вставал на молитву. Набожность, смирение, простота его поражали жителей Берёзова. А сам развенчанный светлейший князь, живя жизнью простолюдина, не раз приговаривал: “С простой жизни начинал, простой жизнью и закончу”. Как писал один из Оптинских старцев: “Меншиков стал настоящим христианином, умер в истинном покаянии, любил читать Псалтирь и часто приговаривал: “Благо мне, яко смирил меня Господь”.

На картине Сурикова мы застаём Меншикова не в борьбе за своё освобождение, движимого тщеславием и уязвленным самолюбием, а в борении с самой собой: за чтением книги на все времена при потухшей свече, но с горящей лампадой в красном углу. Высвечивая потемневшие краски икон, маленький фитилёк согревает своим мягким, тёплым светом металлический

блеск серебряных окладов. В общем холодном колорите картины красный угол — единственное тёплое пятно. У этого источника духовного тепла и света и согревает свою душу Меншиков. Так рождается художественный образ картины, освещённый лампадой, что горит, как вечная, неугасимая надежда на спасение, даруемое каждому в покаянии. И потому красный угол здесь, пожалуй, главное действующее “лицо”. В своём образном существовании он как пластический парафраз известных слов Христа: “Стою у сердца каждого и стучусь”. Художник, вовлекая зрителя в рассматривание своей картины, ведёт рассказ, казалось бы, о конкретной жизненной истории, но в нём достаточно отчётливо просматривается художественная проекция евангельской притчи о нравственной смерти и возможности духовного возрождения даже на кресте.

“Отдохнув” на “Меншикове”, Суриков взялся за новую картину из истории Церковного раскола. Если в “Стрельцах” проблема отрыва от национальных, исторических и духовных корней рассматривалась Суриковым как национальная трагедия, то теперь задача стояла перед ним несколько иная: изобразить последствия нравственного раскола, которые достаточно остро ощущались в современном художнику обществе.

Каждый исторический живописец, прежде чем приступить к созданию картины, всегда поднимает большой исторический материал, хотя бы для того, чтобы не ошибиться с адресом эпохи. К середине 1880-х годов, времени работы художника над “Боярыней Морозовой”, было уже опубликовано несколько работ по истории церковного раскола.

“Раскол, происшедший в русской церкви в XVII веке, — писал В. О. Ключевский, — был церковным отражением... нравственного раздвоения русского общества под действием западной культуры. Тогда стали у нас друг против друга два мировоззрения, два враждебных порядка понятий и чувств. Русское общество разделилось на два лагеря, на почитателей родной старины и приверженцев новизны, то есть иноземного, западного”. Таким образом, Ключевский и церковный, и нравственный раскол ставит в один ряд, рассматривая их как причину и следствие. Позже, уже в XX веке, религиозный мыслитель, богослов, философ и историк отец Георгий Флоровский назовёт раскол “первым припадком русской беспочвенности, отрывом от общности, исходом из истории”.

Вместе с тем, не следует забывать, что общество, пережившее польскую и шведскую интервенции, страшную катастрофу Смуты, “бунташное время” восстаний Ивана Болотникова, а позже Степана Разина, искало опоры в традиции. Верность следования устоям, прежде всего — религиозным, что определяло основу основ Русского мира, виделась едва ли не единственным средством спасения души. Это одна из многих причин неоднозначной реакции на церковную реформу Патриарха Никона и некоторой части духовенства, и некоторой части народа.

В то же время, сопротивляясь Никоновой реформе, слепо и истово веря в правильность старых обрядов, икон и богослужебных книг, раскольники оставили за собой право считать, что именно им дано верно трактовать “Писание и Предание”, знать, “что есть истина и благо, и таким образом, именно их мнение есть мнение соборной апостольской церкви”.

Ещё в студенческие годы, учась в Академии художеств, Суриков, по собственному признанию, увлёкся “первыми веками христианства”. Из исторических и духовных книг, которых, кстати, немало было и в его доме в Красноярске, он прекрасно знал, что мужество этих “вдохновенных проповедников новой веры, — как он писал, — с их страданиями на крестах и аренах цирков” измерялось не фанатизмом, то есть ничем не оправданной жертвой, а смиренным, осознанным преданием себя воле Божией. Такова природа их духовного подвига, которая не только не совпадала, но даже противоречила характеру действий раскольников. Отринув смирение, последние собственную волю, собственное понимание выдавали за “мнение соборной апостольской церкви”. Проявившаяся своего рода самость оказалась сильнее и превыше духовного закона, что само по себе уже есть отречение от него.

Суриков своим удивительным чутьём именно так расценил деяния раскольников. Недаром художника называли “великим провидцем времён минувших”. И потому с самого начала он прилагал огромные усилия, чтобы добиться эффекта движения саней, но как только добился, сразу же перекрыл им

перспективу. Когда в 1887 году картина появилась на очередной Передвижной выставке, и художники, и критика сразу же обратили на это внимание и обвинили художника во всех смертных грехах и, прежде всего, в том, что он не владеет композицией. Что же, сани по головам, что ли, поедут? По сути, его обвинили в непрофессионализме. Это обвинение было тем более несправедливо, что художник, ещё сидя на студенческой скамье, необычайно увлёкся композицией, почему даже и звали его в Академии “композитором”. Вообще композиция — одна из самых сильных сторон дарования Сурикова, умевшего подчинить её своему замыслу, сделать одним из проводников главной идеи картины. А тогда на выставке никто не задумался, не задался вопросом: а почему художник перекрывает движение саней, почему в нарушение исторической правды одевает боярыню Морозову в богатые боярские одежды?

Внешне всё верно, так как Феодосия Прокопьевна Морозова по своему отцу — Соковину Прокопию Фёдоровичу — состояла в родственных связях с первой женой царя Алексея Михайловича, Марией Ильиничной. Муж боярыни, Глеб Иванович Морозов был также представителем знатного рода и состоял в родственных связях непосредственно с семьёй Романовых. Но из опубликованных исторических исследований было также хорошо известно, что боярыня Морозова, пойдя за протопопом Аввакумом, главным противником Патриарха Никона и его реформы, отреклась от всех своих огромных богатств, надев на себя, можно сказать, власяницу.

Всё это было также хорошо известно и Сурикову. Тем не менее, его главная героиня предстала в богатой, бархатной шубе, подбитой дорогим мехом, расшитой золотом и украшенной золотыми пуговицами, чем был подчеркнут социальный статус опальной боярыни. Но уже одним этим художник лишает образ героического ореола и, как следствие, выводит боярыню, лишённую мученического венца, из сонма страстотерпцев, поскольку не за истинную веру пострадала она, но стала жертвой собственной гордыни.

Не случайно художник одевает Морозову в чёрную шубу. Дело в том, что ещё с академических времён жанр “историческая живопись” понимался достаточно широко. Сюда входили сюжеты мифологические, собственно исторические, библейские и евангельские также. По этой причине все исторические живописцы были просто обязаны знать и мифологическую, и христианскую символику. Правда, в XIX веке античная мифология, которой так увлекался XVIII век, отошла, а вместе с ней и необходимость знания этого языка. А вот христианская символика, напротив, стала всё активнее входить в художественный обиход. Этим языком иносказания, особенно в XIX веке, владели практически все русские художники, независимо от того жанра, в котором они работали.

В христианской символике каждый цвет имеет несколько значений, в том числе и чёрный. В одном случае это символ полного отречения от всего мирского, почему наши священники и, прежде всего, монахи ходят в чёрном облачении. Но есть у этого цвета и другое значение, когда он является символом одного из самых тяжких человеческих грехов — гордыни. Потому и перекрывает Суриков движение саней, потому что нет перспективы у гордыни.

Вместе с тем Сурикову очень важно показать и неоднозначность реакции народа на боярыню, проезжающую к месту заточения. Многие в картине встречают её смехом и даже с издёвкой, другие сдержанно, третьи — со страхом и отчуждением. Но есть в картине персонажи, которые, напротив, воспринимая её заточение как духовный подвиг, а потому сопереживают, сострадают ей. Юродивый, сидя прямо на снегу, открыто благословляет её двуперстным крестом. Ему вторя, нищенка, стоя на коленях, с жалостью и сочувствием провожает её взглядом. Максимилиан Волошин увидел в эмоциональном образе толпы “трагический душевный разлад”, который действительно в картине есть, но рождается он не из отчаяния людей, бессильных помочь страдальце, как утверждал он. Драматизм суриковских образов возникает из несовместимости естественного порыва сочувствия с мыслью о духовном отступничестве, то есть грехе. Это сложное внутреннее движение человека, в душе которого и сострадание, и страх одновременно, и передал художник. Эта двойственность состояния получила наиболее сконцентрированное выражение в образе странника, выступающего здесь антиподом боярыни Морозовой.

“Выявлялась тёмная душа толпы — сильная и смиренная, верящая в непреложность человеческой справедливости, в искупительную власть земного

возмездия”, – говорил Суриков много позже в беседе с Максимилианом Волошиным, который работал тогда над монографией о его творчестве. Какое точное попадание в национальную психологию русского народа! Но как по-разному претворяет эту мысль Суриков в своей картине. Именно верой в возмездие неистово горят широко открытые глаза Морозовой, извергающей проклятия. Но здесь же – сбившиеся в кучу люди, сильные своей верой в торжество высшей справедливости, а потому даже самые острые коллизии принимающие со смирением.

Есть во всяком движении человека, “воспитанного в обычных преданиях православного мира, – писал Иван Киреевский, – даже в самые крутые переломы жизни что-то глубоко спокойное, какая-то искусственная мерность; достоинство и вместе смирение, свидетельствующее о равновесии духа, о глубине и цельности обычного самосознания”. Сурикову, родившемуся и выросшему далеко от столичных городов, в Красноярске, где вся жизнь была ещё пропитана патриархальным духом старины, были очень близки и понятны слова Киреевского “о глубине и цельности обычного самосознания”, которому противоречит несовместимое с ним состояние аффекта Морозовой. Граничащее почти с отрешённостью от жизненных реалий самим своим нарушением сложившихся веками норм “обычного самосознания”, оно усиливает в образном строе картины звучание темы смирения. В самой интерпретации этой темы художник идёт за В. Г. Перовым. Именно ему впервые в русском искусстве удалось так тонко и деликатно прикоснуться к тому, что называется тайной русской души, то есть к самому сокровенному в русском человеке – его религиозному самоотречению в терпении скорбей, что означает принятие воли Божией, смиренное несение креста своего. “Как посылаемый, он есть явление промыслительное, как принимаемый вольно и личностно, он есть явление нравственное”, – пишет один из современных богословов прот. Владимир Свешников.

Зародившись в контрапункте, развиваемая в самых неожиданных психологических ракурсах, тема смирения предельно концентрируется в образе странника. Странники на Руси не бродяги, а люди церкви, которые в своем Богоискании мир обходят стороной, то есть отрешаются от него. По сути, странники – те же монахи, но только пребывающие в миру. Бремя тяжкое, мало кому посильное и избираемое не столько по своей воле, сколько по Промыслу и в послушании. И потому странничество – это не бродяжничество, а образ жизни, который изначально предполагает нищету, но она – не самоцель, а средство смирения, так как “ничто так не смиряет, – писал Иоанн Лествичник, – как пребывание в нищете и пропитание подающим”. Само же смирение есть не что иное, как самоотречение от собственной воли. Именно такие люди и являют собой пример нищих духом, а само странничество есть зримое воплощение духовной нищеты, вобравшей в себя, по слову Иоанна Лествичника, “недерзновенный нрав, неведомую премудрость, утаиваемую жизнь... хотение уничижения, желание тесноты, путь к Божественному вожделению, обилие любви, отречение от тщеславия, молчания глубины”.

В картине Сурикова при внешней эмоциональной сдержанности погружённый в себя человек с огромным усилием пытается успокоить свой смутившийся дух. Примечательно, что Суриков ставит странника не где-нибудь, а в точно найденном месте – прямо под иконой Игоровской Божией Матери, что венчает вход в церковь. Только горящая лампада и разделяет их. А может, наоборот, соединяет как символ веры в благодать Провидения, укрепляя нищего духом в терпении и смирении. Этим внутренним духовным разумом, освобождённым из плена страстей, и силён суриковский герой. Именно он и оказывается здесь той нравственной нормой “обычного самосознания”, тем собирательным образом смиренномудрия, который, развиваясь в изобразительном решении толпы, фронтально противопоставит гордыне Морозовой. Для обоих вера составляет смысл жизни, и оба они отринули мир. Но один в жертве разрывает связь с Богом, а другой, напротив, припадает к нему в смирении.

Смиренномудрие и гордыня – вот главные координаты художественного пространства картины.

Суриков обращается к истории не только потому, что живо интересовался ею, но и как к возможности, по его признанию, “понять настоящее”. Сама тема церковного раскола не была для него самоцелью, но той сюжетной канвой, по которой художник воссоздаёт ассоциативный образ современного ему

общества, расколотого надвое и тяжело, болезненно переживавшего этот тяжкий недуг. Взаимное отторжение сторон, “публики” и народа, усиливавшееся противостояние гордыни расцерковленного сознания “публики” и смиренномудрия религиозного сознания народа всё более усугубляло разделявшую их пропасть, неудержимо приближавшуюся к критической точке. Именно она в последнем крупном произведении художника “Посещение царевны женского монастыря” (1912) станет отправной в создании провидческого образа России в канун гибели государства.

Историческая трилогия Сурикова, созданная более ста лет тому назад, хоть и повествует о далёком прошлом страны, но она не попала в разряд ретро и тем более не стала иллюстрацией русской истории. Осмысление национальной трагедии, её религиозной природы как трагедии русского национального самосознания и определяет в конечном итоге идею всей трилогии, независимо от места и времени развернутого в ней действия. А вот образ действия каждой из её картин всякий раз программно восходил к горящей свече или лампаде. В её литургическом сиянии, ставшем символом, изначально связующим все три картины в единый образ веры, светилась Русская идея как знак спасения от “исхода из Истории”. Недаром один из современников писал о Сурикове, что в его произведениях “нет ничего, кроме высшей правды, которая открывается очам поэтов и пророков”.

Это переживание, эта внутренняя боль за страну, которая после убийства Александра II жила в ожидании какой-то страшной, чудовищной и неотвратимой катастрофы, необычайно остро ощутима и в его автопортретах, особенно в поздних. Следуя традиции психологического портрета, рождённого искусством В. Г. Перова, Суриков всегда стремится передать то внутреннее состояние, что вызывают у него размышления по поводу своего Времени, большого, духовно неустроенного, взрывного.

В одном из его автопортретов 1913 года из собрания Государственной Третьяковской галереи, в сгущающейся, тревожной темноте фона высветливается лицо художника, собирая, фокусируя на себе наше внимание. Небольшой белый воротничок рельефно подчёркивает лицо, как бы отсекая всё суетное, повседневное, житейское. Взгляд собранный, сосредоточенный и в то же время, кажется, несколько отстранённый, словно смотрит на нас художник не из своего времени, а из той дали, что измеряется историческим масштабом и зовётся вечностью. В самом взгляде художника удивительным образом “читается” его потаённое знание о ближайшем трагическом будущем России. В этом смысле Суриков оказывается близок иконописцу, раскрывающему в иконе сакральный смысл замысла Божьего о мире, о котором уже всё известно: и прошлое, и настоящее, и будущее. Портрет как бы исполнен раздумий художника о надвигающейся катастрофе и в то же время согрет прочувствованным, сердечным состраданием к её жертвам. В глубоком взгляде умных, с драматическим отблеском, глаз, обращённых к нам, нет осуждения, нет приговора, как нет взволнованности, а тем более экспрессии. Но есть покой и сдержанность, какая-то непростая, “нездешняя” тишина, “молчания глубины”. Недаром один из современников писал о Сурикове, что в его произведениях “нет ничего, кроме высшей правды, которая открывается очам поэтов и пророков”.