

# *Красота спасет мир*





А.П. Кабанова

# ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВКИ

## ОДУХОТВОРЕНИЕ

*Красота — то, что ты видишь  
и хотел бы дать, но не взять.*

Джебран Халиль Джебран,  
поэт, писатель, художник

**Я** шла на выставку «От сердца к сердцу», зная уже восторженную ее оценку человеком, чье мнение значит для меня очень много. Но некоторые сомнения оставались — флористика... это, конечно, прекрасно, но не до такой же степени!

Войдя в первый зал и окинув его взглядом, я вдруг почувствовала, что здесь мне хочется... молиться. А картины вокруг показались в первый момент — иконами. Пусть Бог простит мне такое сравнение, а читатель не сочтет, что родилось оно у слишком экзальтированной особы. Вглядываясь в эти полотна, анализируя столь смелую ассоциацию с иконами, я поняла, что подобное сравнение имеет право на существование. Помните Тютчева:

*Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...*

Так вот, душа природы здесь присутствовала. На полотнах запечатлены были одухотворенные лики цветов, колосьев, трав во всей их красе, какую подарил нам Творец, создавая для человека Космический Дом, как называла планету Земля Елена Ивановна Рерих.

На фоне глубокой синевы, словно свечи — огни колосьев, собранных в дивный светильник. Злаки, возносящие свой свет Тому, Кто дал им когда-то взойти и, созрев, принести новые семена жизни... Благодарность колосьев — это их «Крылья духа». Так и названа картина. Так я ее поняла.

А на этом полотне цвета ночи — небольшая Троица светлых цветков на тоненьком стебельке... Это, наверное, только что родившаяся, одухотворенная Божественным огнем жизнь. Пламенем своей ауры она уже осветила все вокруг — листья папоротника, земное свое окружение, а вверху — Млечный Путь белых звездочек-растений, олицетворяющих жизнь небесную. «Рождество» называется это небольшое полотно. Полотно, которое словно молится на языке цветов и живописи.

А вот на монохромном золотисто-бежевом, слегка зеленоватом фоне уходящая вдаль дорога среди колосающегося поля... «Дорога жизни» — название этой композиции. Как тут не вспомнить Бунина:

*И цветы, и шмели, и трава,  
и колосья,  
И лазурь, и полуденный зной  
Срок настанет, — Господь  
сына блудного спросит:  
«Был ли счастлив ты в жизни  
земной?»  
И забуду я все, — вспомню  
только вот эти  
Полевые пути меж колосьев и  
трав —  
И от сладостных слез не  
успею ответить,  
К милосердным коленям припав.*

Таким было мое первое впечатление от выставки художницы Галины Соколовской из Минска. А когда я заглянула, посетив выставку снова, в книгу отзывов, то поняла, что в своем восприятии картин была не одинока. Судите сами.

«Это не просто красиво. Это — Божественно! Выходит за рамки обыденного сознания. Тамара из Екатеринбург». «Дух наш вечен, это бесспорно. Но в бескрайних Вселенских просторах Прелесть нашей Земли, конечно, не имеет себе повторов! Это Вам, Галина,

строчки из моей души — Лора». (Фамилии нет, но телефон указан.) «Я испытала сегодня, что значит быть счастливой. Елена, Пенза». Как видите, не мне одной выставка Галины Соколовской подарила благоговейное восприятие какой-то особой красоты.

Направляясь к двум небольшим залам этой экспозиции, мы проходим через другие залы музея, мимо рериховских творений, даже в небольших по размеру работах поражающих своей Космической мощью и величием. И вот по контрасту с такими масштабными образами красоты композиции Галины Соколовской, хрупкие, нежные, одухотворенные трепетом женского сердца, живут какой-то особой, Богородичной красотой. Это не преувеличение и не моя выдумка, я знаю, что в народе какое-то растение так и называется — Богородичная травка. И вот такое по-детски трогательное народное название вспомнилось мне в связи с полотнами художницы.

Все это я почувствовала до личного знакомства с нею. С волнением ждала встречи. Так хотелось, чтобы эта красивая, судя по фотографии, женщина соответствовала своим полотнам и в жизни! Мне необходимо было понять, как вышла она на творческую стезю изумительного синтеза флористики и живописи. Почему-то, думая о Галине Соколовской, я постоянно представляла себе картину Чюрлениса «Дева» из серии его «Знаков Зодиака». Стройная женская фигура с воздетым к небу лицом, по пояс утонувшая в цветах и травах, так похожих на те, что дарят нам свою красу с полотен Галины Соколовской. И, что удивительно, связь этой картины с художницей в моем воображении оказалась поразительно верной.

Галина Леонидовна Соколовская родилась в Белоруссии в 1957 году именно под знаком Девы, чьей стихией является Земля в момент наивысшего своего плодородия и завершенной красоты. Нет, в нашей жизни случайностей не бывает! Особенно это подтвердилось, когда я познакомилась с художницей.



Все, кто видел ее фотографию, не станут возражать — красивая женщина. Но, встретившись с ней, я поняла, что самый лучший снимок не передаст обаяния той девичьей чистоты, какую она излучает. Мать двух взрослых детей, она прожила нелегкие годы, в одиночку пришлось тянуть сына и дочь на скромную зарплату учителя художественной школы, и все-таки вырастила из них прекрасных людей! Как сохранилась в ней та девичья красота, то юное, в своей цельности и доброте, восприятие жизни, людей? И, главное, откуда, когда пришла к художнице пора-



Г. Соколовская. Дорога жизни. 1998

зительная зрелость души? Может быть, именно это счастливое сочетание душевных качеств, художественной одаренности, работоспособности и помогло ее творческому восхождению?

С раннего детства Галина знала, что будет художницей. Росла она на природе, близ Минска, в бедной семье. Деревья, травы, цветы были для нее не просто родными, одушевленными существами, но и защитой. На всю жизнь врезался в память детский сон, он преследовал девочку до четырнадцати лет. Нечто темное, страшное гонится за ней во сне. Спасаясь,

она летит от врага, пытаясь спрятаться в облаках, но он почти догоняет... И тогда с облачной высоты ныряет она в густую зеленую крону огромного дерева — только здесь спасение, и враг отступает...

Что это? Память прошлых воплощений или голос крови, переданной Галине бабушкой Ядвигой? Мудрая, духовно щедрая женщина из семьи сельских учителей, бабушка Ядвига была для девочки не только родным, воспитавшим ее человеком. Художница считает ее и Высоким Духовным Наставником. Именно бабушка передавала своей Галине любовь к

травам, цветам, деревьям — всему живому на земле. Ведь сама Ядвига Юлиановна была травницей, как и ее мать, как бабушка. Лечила людей травами и молитвой. И, конечно, голос крови трех предшествующих поколений травниц не мог не отозваться в душе Галины. Как писал Пастернак:

*...И здесь кончается  
искусство,  
И дышит почва и судьба.*

На этой почве и обрела Галина свою творческую стезю. Но случилось это не сразу. Нужно



Г. Соколовская. Устремление. 2001

было созреть, закончить Минское художественное училище имени Глебова. Тут Галина овладела разными техниками художественно-прикладного искусства — от чеканки, гобелена, батика до резьбы по дереву — именно резная композиция по дереву и стала ее дипломной работой. После училища она стала преподавать все, чему научилась, в художественных школах, где работает и по сей день. Но творчески, как художница, Галина тогда еще не определилась. И вот однажды в 1978 году в магазине увидела она композицию, выполненную в технике флористики. Как понравилась картина! Тогда и решила она научиться новой для себя технике. Научилась и стала создавать свои композиции. Но не просто декоративные, а с той мыслью, что грела ее сердце. И не на картоне, а на полотне, соединяя флористику с темперной живописью, что давало особую бархатистость и глубину фона, пластику цвета и свечение красок.

Примерно в эти же годы познакомилась Соколовская и с учением Живой Этики. Как удивительно совпадали с ним притчи и наставления бабушки Ядвиги! Вот одно из них: «Ты должна любить все, что тебя окружает, добиваться всего трудом и старанием. Жить чисто. Стремиться к свету и чистоте помыслов. Ибо где чисто, там и Бог». Так учение Агни Йоги, искусство великого художника Н.К. Рериха стали путеводной звездой ее устремлений.

«Устремление» — так называется одна из картин художницы, где, как я поняла, она впервые осмелилась взять живописную цитату из творчества Н.К. Рериха. Это были синие его горы — символ восхождения. У двух вершин перекинутой между ними дугой полыхают огненно-яркие сполохи света, у подножия гор — цветущее дерево мудрости, под которым, по легенде, сидел Будда. А весь передний план картины густо усеян сиренево-синими, как далекие горы, голубыми с золотин-

кой цветами, их раскрытые чашечки устремлены к этим огненным сполохам. «А это мы, — показывая на цветы, говорит художница. — Нас много, мы разные, но все, как и эти цветы, устремлены к свету. Ведь свет — это жизнь».

Рассказывает Галина о своих картинах так, что если бы собрать да опубликовать ее рассказы с репродукциями ее же полотен, то, на мой взгляд, цены бы такой книге не было! Мудрость бабушки Ядвиги и поэтическое осмысление Живой Этики в преломлении через символику цветов и красок, через магию чисел, через древние сказания... Например, такое: «Когда люди отвернулись от неба, звезды перешли на землю и стали цветами». Может быть, они перешли на землю, чтобы чаще напоминать нам о небе...

Галина Соколовская с детства больше всего, даже больше цветов, любила небо. И, наверное, именно потому самая значительная ее работа — «Септих» (семь

картин, объединенных одной темой) — посвящена такому прекрасному небесному явлению, как радуга. О «Септихе» художница говорит, что писала его всю жизнь, хотя датируется он 1998 годом. Именно радуга, цветовое чередование всех семи полотен ведет здесь рассказ, через точную градацию и символику радужного спектра, через разнообразие растений и особый их язык, через округлую, дугообразную форму картин, вертикально и горизонтально возрастающих по принципу золотого сечения, говорит о сокровенном... О жизненном восхождении и подвиге семьи Рерихов. О рождении их любви, о дорогах их судеб, о духовных устремлениях к Иерархии Света, о созидании и предстоянии перед Вечным. Фантастическая красота этих семи полотен, составляющих одно целое, поражает самое богатое воображение. Рассказать об исполнении и замысле «Септиха» может только художница, посвятив этому целый очерк.

Моя же задача — сказать главное о ней самой, о тех человеческих качествах, что одухотворяют ее творчество, делая его неповторимым. И, хотя кто-то мудрый сказал, что «талант всегда выше самого человека», очень хочется верить в то, что они могут быть равны — талант и его носитель. Примером здесь являются Н.К. и Е.И. Рерихи.

Хотелось бы верить и в то, что стремление помогать людям бескорыстно, как делает это Галина Соколовская, обязательно отзовется в ее творчестве. Ведь вот целый год ездила она с подругой оклеивать вновь отстроенную церквушку в деревне под Минском. По собственным чертежам и технологии, с учетом церковных традиций придумала свой рисунок, изрезала для его воплощения сотни метров обоев, закрепила с помощью подруги все это на стенах и сводах маленького храма. И батюшка, и прихожане были довольны.

А сколько прекрасных композиций, на которых она показывает ученикам, как надо работать, остаются в школах! Их можно было бы и продать — ведь персо-

нальная выставка в Национальном музее Белоруссии, публикации в прессе дали ей имя, известность, — но денег это, как было всю жизнь, так и не прибавило. Привезти картины в Москву на выставку Международного Центра Рерихов помогла, оплатив часть расходов, ее красивая восемнадцатилетняя дочь, она учится в институте на психолога и подрабатывает как фотомодель. А сколько картин раздает Галина в подарок друзьям! На выставке таких было много.

Но никакие тяготы жизни не сопоставимы с тем, что дает ей творчество! Был у Соколовской в свое время очень тяжелый пери-

од, и залечить нанесенные жизнью раны, восстановить душевное равновесие, гармонию внутреннего мира помогла ей работа над картиной «Дорога жизни». Каждый легший на полотно колосок, василек, травинка, каждый мазок кисти возвращали по капле и духовные, и физические силы. А значит — возвращали доверие к миру и, главное, к людям. Тем, кому несет Галина Соколовская самый прекрасный цветок жизни — свое сердце. Помните Руставели:

*Что отдашь — твое,  
Что скроешь — то потеряно  
навек.*



Г. Соколовская. Сказка. 1995

## «О, НЕ ПЫТАЙСЯ ДУХ УНЯТЬ ТРЕВОЖНЫЙ»

*По миру всежаждущей путницей  
бродит душа,  
И к славе земной на земле  
равнодушна душа.  
Она удалилась,  
к далеким созвездьям ушла.  
Тому, кто в низине,  
моя непонятна душа.  
Ованес Туманян*



**П**очему я хочу рассказать об этой художнице? Чем обожгли, ошеломили меня ее картины? Полифонией неожиданных цветовых созвучий? Тревожным ритмом пластики или глубиной трагических образов? Ярко-чувственной прелестью нашего мира или сурово-возвышенной красотой иных измерений?

И почему наше свидание вне суеты выставки не состоялось сразу же, а произошло лишь через четыре с половиной месяца? Мало того, встретились мы спустя три дня после 11 сентября 2001 года, когда чудовищные события в Нью-Йорке и Вашингтоне потрясли мир, словно зарубкой отметив этот трагический день в истории человечества, как более полувека назад 6 августа 1945 года было отмечено трагедией Хиросимы и Нагасаки.

Были ли все эти обстоятельства случайностью? Нет, я давно перестала верить в случайность, знаю, ничего случайного в жизни не бывает. Мне очень хотелось увидиться с художницей раньше, но не получалось по не зависящим от меня причинам, и состоялась наша встреча только в момент повелительной необходимости.

Именно тогда я поняла, что некоторые картины Н.А. Новицкой-Мтацминдели были своего рода предвестием того, что случилось в сентябре 2001 года. Не зря, наверное, руководитель МЦР Л.В. Шапошников, открывая экспозицию, говорила о пророческом свойстве настоящего искусства, о способности художника интуицией постигать время и события.

Но прежде — общее впечатление от полотен Новицкой-Мтацминдели, показанных на выставке



Н.А. Новицкая-Мтацминдели. Когда прощение получает Каин? 1985

«Непрерывность», что открылась 24 апреля 2001 года. Почти всякий раз, как я мысленно обращаюсь к картинам художницы, во мне звучат вот эти тютчевские строки:

*О, вещая душа моя!  
О, сердце, полное тревоги!  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!*

А ведь оно действительно «на пороге» — все творчество Нелли Аркадьевны Новицкой-Мтацминдели. «На пороге» потому, что рождено и живет на стыке мира земного и надземного. Неудивительно, что художница особенно любит ночь. Она говорит, что именно в это время чувствует себя свободной настолько, что ей все открыто, мир распаивается перед ней. Вспоминается опять же Тют-

чев, которого особенно любит Нелли Аркадьевна:

*Но меркнет день — настала ночь,  
Пришла и с мира рокового  
Ткань благодатную покрова,  
Сорвав отбрасывает прочь...  
И бездна нам обнажена...*

В этой бездне и улавливает, наверное, художница свои образы.

...Уходящие в бесконечность спирали, тоннелями связующие тонкий и плотный миры...

...Зыбко-голубое, без начала и конца, скольжение астральных теней в круговороте вселенной...

...Огненная многомерность рождаемых Логосом стихий, миров, существ...

Что это, как не прозрение в Космос невидимый? Способность поведать о нем образами зримыми?





*Н.А. Новицкая-Мтацминдели. Лишь звездный ветер кружится и мчит, и Магия всеильная молчит (в память жертв армянского геноцида 1915 года). 2000*

Но вот что удивительно — мир незримый присутствует у художницы не только в картинах, ему посвященных. Отнюдь. Это было очень странно, но среди самого яркого тематического и сюжетного разнообразия полотен меня особенно взволновал один горный пейзаж. Их на выставке было немало, но таинственная магия этого, казалось бы, самого обычного пейзажа действовала на меня неотразимо. А изображены на полотне были всего-навсего невысокие, округло-мягкие, замшелые отроги некоего предгорья. Бархатистая глубина тона сине-зеленых, сиреневатых, коричнево-красных склонов на моих глазах покрывалась каким-то непостижимым, до боли тревожащим флером, его словно набрасывало вечернее солнце, глядящее на горы сквозь ядовито-желтую зловещую дымку... Она была прекрасна, эта картина, и по исполнению, и по тому, как может быть прекрасна трагедия, выразившая некую высокую истину во всей ее полноте.

На выставке я бывала неоднократно и прежде всего шла к этому пейзажу, чтобы еще раз проверить, действует ли на меня снова его магия. Она действовала все больше и больше. Уже и после выставки эта картина не давала мне покоя, всплывая в памяти, заставляя рассматривать ее в каталоге, где она, конечно, не могла в полной мере соответствовать оригиналу.

В чем же все-таки состояла ее тайна? Я не могла не спросить об этом у самой художницы. Возможно, и нет никакой тайны, просто мастеру понравился пейзаж, освещение, и вот появилось полотно, а я увидела в нем что-то трагическое.

Но вот что оказалось. Написана была картина в 2000 году в память 24 апреля — дня поминовения жертв армянского геноцида 1915 года. Сначала для экспозиции «Непрерывность» она не предназначалась и вела себя странно — не хотела влезать (если так можно сказать о картине) ни в одну раму, пока



Н.А. Новицкая-Мтацминдели. И реки поют о своей тайной силе. 1998

художница не решила ее выставить, так как открытие выставки пришлось как раз на 24 апреля. В конце концов полотно вошло в раму и попало на выставку, но с лопнувшим в углу стеклом. Словно распирало его какие-то неведомые силы.

Почему на меня так подействовало это полотно? Думаю, потому, что страшное событие 1915 года не было для меня исторической абстракцией и в подсознании моем что-то было задето. В 1987 году я готовила радиопередачу о замечательном армянском скульпторе Хорене Тер Арутяне из США. Он был шестилетним ребенком, когда на его глазах зарезали отца, брата, всю семью... самого мальчика успели спрятать. До сих пор в моей памяти живет скульптурная композиция Хорена Тер Арутяна «Пена Евфрата»: по бело-мраморным речным волнам плывут головы армянских женщин, детей, стариков...

Оказывается, была все-таки она, тайна этого пейзажа. Мысли писавшей его художницы о том страшном дне (в жилах ее течет и армянская кровь). Боль за жертвы всех геноцидов XX века и, наверно,

неосознанное еще предчувствие следующих катастроф. А новый масштабный геноцид не заставил себя ждать. Он ознаменовал начало нового тысячелетия одиннадцатым сентября 2001 года. В этот день весь мир понял, что речь идет не только об американской, а затем и афганской трагедиях, но о кризисе всей человеческой цивилизации, ставшей полем битвы религиозного фанатизма и бездуховности общества потребления.

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...*

*Он к свету рвется из ночной тени*

*И, свет обретши, ропщет и бунтует.*

Это опять Тютчев.

А вот картина 1985 года, написанная пятнадцатью годами раньше «магического этого пейзажа». По настроению обе работы, несмотря на различие в жанрах, очень близки. Только эта более ранняя картина — философско-обобщенный образ человечества всех времен и народов. Зрители подолгу стоят у полотна, задетые не разрешенным до

сих пор трагическим вопросом, вынесенным в название картины: «Когда прощение получает Каин?»

Есть ли ответ на этот вопрос? Может быть, и есть, коли он задан. И не в самой ли картине — попытка на него ответить? Ответить цепочкой новых вопросов. Почему именно женщины, изображенные на полотне, решают, может ли быть прощен Каин? Потому что они — матери? Вспомните, мы ведь вступаем в эпоху Матери Мира. Почему все эти женщины в красных одеяниях? А свет, зажженный ими вверху? Почему он, стекая вниз на взволнованные лица, заливает их цветом крови? Братской крови, что первым на земле пролил Каин. И с тех пор льется она, не переставая... А Бог все спрашивает Каина: «Где брат твой Авель?» Но не получает ответа. А без него ложится она — печать Каина, на всех нас, на человечество. Кто может ее стереть? Только сам человек. Ему оставил Бог эту задачу.

И снова то ли вопросом, то ли утверждением звучит во мне Тютчев:

*О, нашей мысли обольщенье,  
Ты — человеческое Я...*

Нет, не будет прощения Каину, пока человек обольщен собственным «Я». Когда, ослепленный интеллектуально-технической мощью, он продолжает не видеть Авеля — ту часть человечества, что, на мой взгляд, потрясающе запечатлена художницей в образе «Олененка» (графическая работа 1981 года), запечатлена на уровне символа.

Вот он: вытянув ввысь тонкую шейку, всем страстным ее изгибом молит небо прикрыть его, обогреть, вопиет к Богу... Так и беззащитное перед жестокостью своих же собратьев человечество взывает к небесам о пощаде, забывая, что не Бог, а люди-каины заселили Землю и небо ужасами насилия...

Четыре крови сошлись в жилах художницы: русская и татарская со стороны матери, армянская и грузинская — со стороны отца. Не они ли влили столь жгучий сплав в творческий темперамент художницы, наделив ее при этом и мощным даром обобщения?

Но способность обобщать уже на уровне символа, как, например, в «Олененке», пришла к ней и из другого таинственного источника. В семидесятые годы прочла она старинную книгу о возможности овладения автоматическим письмом и решила попробовать. Получилось. Только была это не запись, а рисунок. И с тех пор вся ее графика, в том числе и «Олененок», рождается способом автоматического рисунка, получая позже цветное или керамическое завершение (если это керамическая миниатюра).

В Тбилисской Академии художеств на отделении керамики юной студентке очень повезло с руководителем — Давид Николаевич Цыцишвили чувствовал в ученице индивидуальность и не мешал ей раскрыться. Но были у Нелли Новицкой и другие, как она считает, самые важные учителя — любимые художники.

Глядя на живописные работы Н.А. Новицкой-Мтацминдели, нетрудно понять, какие мастера особенно близки ее видению и мироощущению. Еще студенткой она настойчиво искала своих учителей и сначала (еще по репродукциям) выбрала Куинджи. Н.К. Рерих же, по словам художницы, стал для нее «Вифлеемской звездой» с 1958 года и по сей день. Близки ей и такие живописцы, как Врубель и Ван Гог. Думая о том, чем притягательны все эти мастера для художницы, вспоминаю такие строки Алексея Константиновича Толстого:

*Но в каждом шорохе растения,  
И в каждом трепете листа  
Иное слышится значение,  
Видна иная красота!  
Я в них иному глазу внемлю  
И, жизнь смертную дыша,  
Гляжу с любовью на землю,  
Но выше просится душа.  
И что, ее всегда чаруя,  
Зовет и манит вдалеке, —  
О том поведать не могу я  
На ежедневном языке.*

Говоря с художницей о ее видении мира, которое мною чаще воспринимается как тревожно-трагическое, я не всегда в ее ответе слышу согласие.

— Должно быть, вы любите стабильность? — спрашивает она меня и продолжает: — А у меня все в движении.

То, что я люблю стабильность, в этом нет сомнения, не случайно, наверное, мой знак Зодиака, Весы, стремится к равновесию. И, возможно, страстные порывы художницы в ритмах, пластике, интенсивно-яростные сопоставления цвета тоже идут от ее глубинной природы, от ее знака Зодиака, Скорпиона.

В послесловии к своему каталогу художница пишет: «На самом высоком градусе сердца происходит испытание огнем». Я бы добавила — огнем творчества. Возжигая его в своих произведениях, она заставляет трепетать многие сердца, в том числе и мое, в тревоге за наш прекрасный мир в столь трудное для него время. За наш Космический дом, как называла Землю Елена Ивановна Рерих. Дом, где люди должны, наконец, стереть со своего чела печать Каина. Обращаясь к зрителям, Нелли Аркадьевна говорит: «Если бы я могла увидеть мир глаза-



Н.А. Новицкая-Мтацминдели. Великое в наипростейшем. 2000

ми Вашего сердца, постичь те импульсы, которые улавливаете вы, то сочла бы себя обогащенной».

Рассказывая о выставке «Непрерывность», я пытаюсь как зритель передать свое восприятие мира, сотворенного художницей в ее искусстве. Я вижу и чувствую в ее работах не только трагическую составляющую, которая нас всех призывает дорожить этим прекрасным миром. Прекрасным, как прекрасна в своем течении полная гармонии и умиротворения река на ее картине, которая так и называется — «И реки поют о своей тайной силе». А она действительно поет, эта река, словно голосом самой художницы, когда девочкой пела она в долинах и горных лесах Грузии, когда пело ее юное сердце, вторя пальцам, бегущим по клавишам фортепьяно. Ведь она собиралась стать пианисткой... А стала художницей. Поет и теперь свою песнь, только языком красок, мелодией линий, игрой светотени...

Не могу не восхищаться и другой рекой Новицкой-Мтацминдели — она неудержимо струится с гор по валунам, формой своей напоминаям то человеческое сердце, то голову... Эти звенящие горные воды омыают и мое сердце, вливая в него свет и надежду. Надежду, что хватит у человечества ума и сердца, чтобы удержать свой «Космический домик» на плаву в океане Вселенной.

Ведь печать Каина смоят с нас воды вечности только тогда, когда мы всем миром почувствуем и воплотим в жизнь истину тех простых слов, что написал в XX веке гениальный русский писатель Андрей Платонов:

«Люди должны понять, что родились на свет не для того, чтобы истратить, уничтожить свою жизнь в пустом наслаждении ею. Но для того, чтобы отдать ее обратно правде, земле, народу. Отдать больше, чем получили от рождения, чтобы увеличить смысл существования людей».

А.В. Шапошникова

# Карнавал красоты

*А под маской было звездно,  
Улыбалась чья-то повесть,  
Короталась тихо ночь.*

*И задумчивая совесть,  
Тихо плавая над бездной,  
Уводила время прочь*  
А. Блок

*Этот город, вероятно, самый красочный в мире, и весь мир  
стремится в него, чтобы навечно продлить момент, когда  
Карнавал, подобно демиургу, наполняет все вокруг  
ослепительными красками.*  
Ф. Ройтер

**Д**ождь кончился, но в воздухе витала еще водяная пыль, покрывавшая полупрозрачной вуалью окрестные улицы, дома, деревья и ближнюю ограду, тянувшуюся куда-то вдаль. Потом, неожиданно и ослепительно, вспыхнул золотой солнечный луч, заиграл в небе радугой, и сквозь эту вуаль стал возникать город, волшебный и нереальный, проявляясь широким каналом, легким мостиком над ним, старинными дворцами по обе его стороны и изогнутым резным носом гондолы, медленно движущейся по его зеленоватой, вязкой воде. Передо мной, как из небытия, рождался город, удивительный и прекрасный, имя которого звучало изысканно и загадочно — Венеция.

Я ходила по этому городу, вбирая в себя терпкий аромат его узких улочек, вдоль которых тянулись вместо мостовой каналы, а рядом с дверьми их домов плыли все те же гондолы и длинные лодки, наполненные неизвестным мне грузом. Временами я слышала песню, которую распевал гондольер, рассекая длинным веслом темную, словно заколдованную воду канала, говор людей, скрытых от меня извилистостью улиц, голоса детей, играющих где-то в их таинственных глубинах.

Это был город Красоты и Карнавала. Красота жила во всем: в «пламенеющей готике» патрицианских дворцов, в куполах и золотом иконостасе базилики Святого Марка, в строгом пространстве площади его имени, в лепных расписных потолках Дворца дождей, в пластичных статуях церквей, в легких изогнутых мостиках, переброшенных через каналы, каменном кружеве церковных порталов, в таинственных переходах узких улиц, в сверкающих красках картин Тициана, Веронезе, Беллини, в бесценных сокровищах картинных галерей, музеев, хранилищ. Все это накапливалось веками и бережно хранилось, несмотря на войны, эпидемии чумы и землетрясения.

Изделия венецианских мастеров славились на всех торговых путях. Их творения несли на себе неизгладимую печать тонкой и непреходящей Красоты. Шелковые ткани, шитые золотом и сереб-





ром; тонкие, до призрачности, кружева; радужные переливы стеклянных кубков и ваз; знаменитые венецианские зеркала с волшебной глубиной идеального отражения; изысканные, с неожиданными сочетаниями цветов одежды и многое, многое другое. Во всем этом в великой гармонии сливались Восток и Запад, художественные формы которых легко и смело переходили одни в другие и составляли единое целое удивительной Красоты векового синтеза.

Расположенная на перекрестке торговых путей Востока и Запада, Венеция долгое время носила титул Царицы морей. Но ее царицей была Красота. И в этом состояла и состоит историческая тайна, загадка ее миссии и ее роли в этом непростом мире.

Она возникла в незапамятные века островными поселениями на архипелаге Адриатического моря, потом превратилась в уникальный, не имеющий аналогий город-государство. Он притянул к себе бродяг со всего света, мастеров, капитанов и художников. Его дожди, выбираемые народом, обручались с морем, бросая в него свои золотые кольца. Венецианские корабли бороздили моря с Востока на Запад и с Запада на Восток. Над городом дули вольные морские ветры, и солнечные лучи озаряли каждое утро то, что было создано трудом его жителей. Море и солнце делали венецианцев свободолюбивыми и смелыми. Они не допустили в город папскую инквизицию, все время конфликтовали с духовным главой Европы и были даже отлучены от церкви. Они прошли через войны, сражения и разнообразные трудности. Были богатыми и бедными, победителями и побежденными, дальновидными и ошибающимися, берущими власть и теряющими ее. Но одно для них оставалось всегда непреходящим и неизменным — Красота. И эта Красота вела себя в пространстве Венеции совсем по-другому, нежели в других государствах и городах. Она будто бы и не подчинялась тем законам, которые исторически установились в мире, она чувствовала себя действительно царицей, которой было подвластно все, что было в ее владениях.

В 1453 году под натиском турок пал Константинополь, и к Османской империи отошли земли великолепной Византии. После этого она уже никогда не поднялась. А многие ее ученые, художники, писатели ушли в Венецию. Они привезли старинные рукописи и произведения искусства, принесли с собой богатейшие традиции византийской культуры. Венеция в то время поднялась на небывалую высоту и полностью оправдала еще одно свое имя — Серениссима, или «Светлейшая». Синтез культур Востока и Запада оказался столь мощным и всепроникающим, что сокрушил все бытовавшие в то время представления о месте культуры вообще и роли Красоты в частности.

И даже тогда, когда Венеция приходила в упадок, ее царицей оставалась Красота. Обнищание и утрата ею господства на морских торговых путях, как ни странно, сопровождалась расцветом искусства и градостроительства. Все происходило вопреки законам земной жизни.

На Большом канале возводили дворцы патрициев, на фасадах которых всеми цветами горела искуснейшая мозаика, реконструировали площадь Святого Марка, повернув ее пространство к морю. Архитектор Палладио построил удивительные по своим пропорциям и красоте церкви Роденторе и Сан Джорджо Маджоре. Ювелиры, вышивальщики, ткачи, стеклодувы трудились более чем когда-либо, создавая свои шедевры. Изделия их расходились по всей Европе. И в XVII веке, и в XVIII продолжался этот таинственный расцвет венецианского искусства. И только армия Наполеона, оккупировавшая Венецию в 1797 году, насильственно и грубо остановила этот уникальный процесс, который нес миру какую-то очень важную информацию. Французы грабили дворцы, вывозили бесценные произведения искусства, разрушали церкви. В одной из них они устроили тюрьму, в другой — трактир. Великая французская революция солдатскими сапогами прошла по Красоте Венеции. Но энергия этой Красоты была столь сильна и непобедима, что пережила и французов, и австрийцев, и потерю независимости, чтобы вновь метеором вспыхнуть в Венеции XX века и собрать в своем блеске видимое и невидимое, утраченное и обретенное, прошлое и будущее.

Я ходила по Венеции XX века и все острее и острее понимала, что все в ней необычно и сама она непохожа ни на один другой город мира. Я всматривалась в лица прохожих. Черты их были тонки и одухотворены, как на полотнах старых итальянских мастеров. Их движения были изящны и сдержанны, хотя за всем этим чувствовался южный активный темперамент. И каждый раз потоки Красоты обрушивались на меня со всех сторон. Со стен галерей, из залов Дворца дождей, из старинных церквей и дворцов. Ее было так много, что порой у меня начинала кружиться голова. И отовсюду на меня смотрели карнавальные маски. Таких я еще нигде не видела.

Лики фантастических неведомых персонажей сверкали изощренным золотым и серебряным шитьем. Головные уборы, сказочные и феерические, поднимались над ними, заставляли удивляться и восхищаться таинственным многообразием каких-то неведомых мне форм. Карнавные костюмы порази-



ли меня: казалось, их создало нездешнее воображение, и нездешнее мастерство наложило на них свою печать. Ни один город, ни одна страна в нашем веке не знали такого карнавала. Слишком многое таилось в его глубине. Я понимала лишь одно — такой карнавал, такие маски и костюмы могли родиться только в таком городе, как Венеция, с ее историей, культурой и еще чем-то неуловимым и невидимым, что я ощущала всем своим существом, но не могла четко сформулировать.

В книжке, которую я купила на лотке у моста Риальто, было написано: «Венецианский карнавал уникален потому, что уникальна сама Венеция. Существует тесная, не исчезающая связь между городом и карнавалом, последний имеет глубокие корни в самом духе и в самой природе этого города, стоящего на лагуне»<sup>1</sup>.

И еще я узнала из этой книги, что венецианский карнавал достиг своего расцвета в XVIII веке, а затем исчез, чтобы, как бывало со многими явлениями культуры, возродиться, подобно птице Феникс, вновь уже в XX веке.

«Венеция — парадоксальный, оригинальный и обманчивый город, который раскачивается между реальным и ирреальным, между действительностью и сном. Мы могли бы сказать — с самых ее корней она — карнавалоподобный город. И поэтому венецианский карнавал не карнавал вообще, а конкретный карнавал, его можно увидеть только в Венеции, с ее особенностями и с ее планировкой, наиболее удобной для переодеваний, для двусмысленности маски, для чувства нарушения правил, перестановок, парадоксов, что типично для карнаваловых праздников»<sup>2</sup>.

Но не только город «раскачивается между реальным и ирреальным, между действительностью и сном», но и сам карнавал, порождение этого города, делает то же самое.

И маски и карнавалы в самых разнообразных формах были известны с древности в различных регионах мира. Те и другие изначально носили тот же сакральный характер, какой имело искусство в те далекие века. В нем отражались представления человека об инобытии, а в его культовой практике делались попытки взаимодействия с этим инобытием. В странах Востока сакральный характер масок сохранился до сих пор. Они изображают лики богов, героев и мудрецов, то есть сущностей более высокого плана, нежели сам человек, — сущностей, имеющих тесную связь с иными мирами или, по самой древней традиции, как бы принадлежащих этим иным мирам.

Постепенно, с течением времени, сакральный смысл масок уходил на второй план, а на первый выдвигался их светский, игровой характер. В христианскую же эпоху и маски, и карнавалы обрели признаки вольной развлекательности, и в таком виде они дожили до XVIII века, заливая шумным своим разноцветьем площади и улицы города.

Уже тогда в Венеции, не знавшей ни мятежной мысли французских просветителей, ни крупных социальных потрясений, ни революций, возникло единое целое — творчество, объединившее в своем синтезе и кукольные представления, и комедию дель арте с ее сказками знаменитого Гоцци, и сам карнавал. Все это вместе было удивительным творчеством самой жизни, жизни вольной, красивой и магической. Человек обретал в ней необычные и сказочные качества, мог управлять таинственными силами, которые самым удивительным образом проявлялись на фоне карнаваловой свободы. В карнавальном неудержимом веселье исчезал страх, искажавший и менявший самые глубины человеческого существа, и возникала та Красота бытия, которая грезилась людям во сне и проявлялась в их самых смелых мечтах. Эта свобода и эта Красота несли в себе инобытие, но совсем другое, нежели то, которое содержалось в сакральных мистериях-действиях, поставленных в строгие рамки культовых традиций. В дни карнавалов Венеция превращалась в город иного, более привлекательного мира, таинственного и сказочного. И дыхание инобытия, смешиваясь с морскими земными ветрами, вторгалось в ее узкие улицы, касалось ее дворцов и соборов и делало их легкими, невесомыми, почти призрачными. Рукотворные созвездия фейерверков вставали над городом и спорили с реальными звездами, отраженными в темной воде каналов. Куклы оживали в руках актеров, становились мудрыми и таинственными, вступали в диалоги с публикой, воздействовали на нее, порождая в ней какие-то странные, неведомые ей ощущения. В начале нашего века русский философ Павел Флоренский написал удивительные по своему смыслу слова о кукольном представлении.

«Кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным. Но, не будучи “как настоящие” и не притязая казаться таковыми, куклы на самом деле осуществляют новую реальность. Она входит в освобожденное ей пространство и заполняет праздничную раму жизни»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Carnival of Venice. Venezia, 1999. С. 2.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

<sup>3</sup> Флоренский П. Сочинения в четырех томах. 1996. Т. II. С. 535.





Эта новая реальность присуща также и маскам комедии дель арте и проявляется самым ярким образом в театральных сказках Карло Гоцци.

Только венецианец мог написать такие удивительные сказки, в которых действуют реальные люди, или, скорее, реальные маски, у каждой из которых определен характер и каждая из которых действует в своих фантастических обстоятельствах.

Воображение Гоцци уносило актеров в другой мир, в котором они, пользуясь предоставленной им свободой, вели себя так, как не вели бы в обычной жизни. В XVIII веке, в котором господствовал рационализм материалистического мышления, сказки Гоцци с его удивительными масками были своеобразной отдушиной. В них ощущалось веяние иного мира, расцветала иная Красота и иное, смелое, не знающее границ воображение.

«Карло Гоцци, — писал английский критик Вернон Ли, — создал новое искусство, а тот, кто создает искусство, становится его рабом; он нечаянно вызвал волшебство и чары сверхъестественного мира, и сверхъестественное не захотело теперь отпустить своего заклинателя»<sup>4</sup>.

Так называемое сверхъестественное существовало не только в сказочном творчестве этого удивительного писателя, но время от времени возникало и в самой его жизни, подтверждая реальность инобытия. В конце жизни Гоцци написал книгу, которая называлась «Бесполезные мемуары». На самом деле это была одна из интереснейших книг XVIII века, в которой автор твердо и бескомпромиссно противостоял наступающему рационализму, который отрицал все, что не представляло собой плотно-материального явления. Одна из глав его мемуаров была посвящена «неприятным случаям», связанным с проявлениями инобытия в собственной жизни Гоцци.

В трактате «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра» он писал: «Я только развлекал моих соотечественников на подмостках невинными произведениями, изображая чудесное, любовь к которому так свойственна человеческой природе, а также сильные и честные страсти, соответствующие обстоятельствам, облекая их доступным мне художественным красноречием, разумеется, ни в какой степени не вредным. Я подражал природе, хотя это и признается нежелательным, соединяя шуточные полеты фантазии и строгую, иногда аллегорическую мораль»<sup>5</sup>.

В этом высказывании о собственном творчестве Гоцци обнаруживает себя человеком крайне скромным, ироничным и глубоким. Слова «Я только развлекал моих соотечественников» скрывают удивительный талант автора до конца еще не разгаданных произведений, наполненных тайнами иных миров и их земным значением. Зрителей притягивала тайна, которая жила в сказках Гоцци, в их масках, в их порой непредсказуемых поступках и действиях. Маска как бы скрыто влияла на самого свободно творившего актера, вела его за собой, обретала странную независимость, выступая в таинственном соединении с его намерениями. Иными словами, маска как бы сотрудничала с актером, признавая его верховенство и право на воображенное искусство.

Сказочный мир волшебных масок, созданный Гоцци, раскрыл для искусства, в самом широком смысле этого слова, дальние горизонты, разбудил в нем еще спящие потенции. Гоцци знаменовал собой целую эпоху в культуре Венеции, и казалось, что и сам он был послушен чьей-то руководящей руке так же, как маски из его сказок.

XVIII век оказался последним для венецианского карнавала. «Светлейшая республика» умирала, не выдержав напора экономических и политических неурядиц. С нею умирал и карнавал, который являлся ее духовной сердцевиной. Но, умирая, он нес в себе, таинственным и непостижимым образом, те семена новой карнавальная красоты, которые позже дадут столь обильные и прекрасные всходы.

Энергетические потоки красоты, ушедшие в тайные духовные убежища, продолжали там существовать и развиваться, чтобы в XX веке прославить Венецию загадкой нового карнавала, совсем не похожего ни на ее же прежний, ушедший, ни на какой другой карнавал в этом мире. Карнавал, столь неожиданно возникший, стал карнавалом Новой Красоты, нового космического мироощущения, нового осознания тайных глубин иных миров.

Как ни странно, именно венецианский карнавал впитал в себя достижения новой эволюционной мысли, облек ее в одежды нездешней Красоты и вновь, шумный и сверкающий, затопил улицы Светлейшей. И тем самым засвидетельствовал, что нет в мире ничего важнее Красоты, что земная Красота энергетически оплодотворяется инобытием и что прорыв такой Красоты может произойти в любом месте и

<sup>4</sup> Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 19.

<sup>5</sup> Там же. С. 48.

в любое время, на которые укажет вещей перст эволюции, и что эта Красота будет нести в себе те энергетические процессы, которые заложит в ней эта эволюция.

На фоне утраты человечеством XX века эстетических ценностей, возрастающей атрофии чувства Красоты венецианский карнавал выглядит подлинным пришельцем из иного мира, посланником иной, Высшей Красоты.

Чтобы увидеть этот карнавал, в Венецию собираются десятки и сотни тысяч людей из разных стран. В течение нескольких февральских дней под легким снежком карнавал бушует на площадях и улицах Венеции. И тогда город обретает странный, почти иллюзорный вид, меняет свой обычный характер, превращаясь в нечто призрачное, легкое, становясь в чем-то похожим на медленно падающие сверкающие снежинки. Город становится таинственным, сказочным и нездешним, как будто по его улицам течет не шумный карнавал, а происходит какая-то массовая мистерия Инобытия. Именно в это время, ни днем раньше, ни днем позже, маски открывают свой тайный смысл, возвращаясь к своим древним истокам. И тогда невидимое превращается в видимое, ноуменальное в феноменальное, бесформенное обретает форму.

В те несколько карнаваловых дней и ночей можно стать свидетелем чуда — постичь сакральный смысл маски, в ее меняющихся формах прочесть всю историю взаимоотношений человека с инобытием, увидеть земное в неземном и неземное в земном.

Маски венецианского карнавала как бы пророчат о новых прекрасных формах грядущего человека, постигшего в своем творчестве смысл и Красоту Высшего мира, мира другого состояния материи, мира более высокого измерения.

Трудно описать земным языком изысканные, переливающиеся цвета шелковых плащей, свивающиеся в легком изящном рисунке золотые и серебряные нити шитья, фантастичность головных уборов или паутинную тонкость и изощренность кружев карнаваловых вееров. Просто надо это все увидеть, и тогда можно постичь ту тайну, которую они в себе несут. Нездешние формы одежды и масок заставляют всех, кто их надел, вести себя совсем иначе, чем обычно, предлагают им таинственную игру в тех, кому в действительности принадлежат и эти маски, и эти сказочные одежды...

Такие маски предпочитают тихие улочки. Их можно увидеть на изогнутых мостиках каналов, по которым бесшумно скользят gondolas. От них исходит тонкий магнетизм. Они как-то неожиданно и загадочно возникают перед прохожими, а затем так же быстро и неуловимо исчезают в снежных сумерках узких проходов старинных улиц. В их плавной походке, в их встречах и мягких движениях есть что-то нездешнее, не имеющее отношения к этому миру. Время от времени они появляются в своем излюбленном месте — кафе «Флориан», и люди, которые шли за ними по следам, чтобы как можно лучше разглядеть этих пришельцев, остаются за порогом кафе, не смея войти внутрь. И зеркальные стекла кафе отделяют одних от других, как отделяет невидимая завеса мир земной от мира иного, или другое измерение отъединяет реальность от сновидения.

Трансцендентальный характер масок и одежд карнавала Новой Красоты Венеции несомненен. Но это еще не все, что можно сказать о нем. В этом карнавале проявляется и теургическое начало, которое эволюционно связано с явлением Новой Красоты. Человек-творец создает эту Красоту, которая внедряется в творчество самой жизни. Венецианский карнавал является примером такого творчества, предтечей, или, скорее, новой эволюционной ступенью на пути самого теургического творчества Красоты. Той Красоты, которая создает Новую эпоху и Нового человека.

Мудрый и очень талантливый клоун Вячеслав Полунин однажды сказал: «Есть теория театра жизни. Она гласит: жизнь настолько сера, буднична, что требуются режиссеры, которые создадут ее в многоцветии красок»<sup>6</sup>.

Тайна Космической эволюции скрывает от нас режиссеров венецианского карнавала. Но, как бы то ни было, вот уже несколько лет подряд в удивительном по красоте городе Венеции под медленно падающим февральским снегом соединяются земное и неземное в красочной феерии грядущей Новой Красоты и творчества самой жизни. А сам карнавал, в своих неожиданных формах многогранного искусства, захватывающего самые глубинные и таинственные слои нашего Бытия, несет нам вещую весть о грядущей эпохе Нового Космического творчества...

---

<sup>6</sup> Известия, 13.02.98.





Княжья охота. Утро. 1916. Декоративное панно для столовой дома Вел. Кн. Ольги Александровны

А.В. Короткина

## МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО Н.К. РЕРИХА

В архитектурной и живописной практике на рубеже XIX—XX веков широко разрабатывались проблемы монументальности и синтеза искусств. Художники обратились к возрождению национальных традиций в зодчестве, живописи и прикладном искусстве.

Искания Рериха были созвучны времени. Символическое осмысление мира, тяготение к монументальному образу, духовность и возвышенность содержания, стилизация — все эти особенности искусства Рериха отражают черты, характерные для модерна. Станковая живопись Рериха известна более, нежели монументальная, между тем именно в монументальном творчестве особенно проявились мощь, масштабность дарования художника и просветительские черты его мировоззрения.

Рерих получил прекрасную возможность для осуществления своих замыслов, работая в содружестве с крупнейшими архитекторами своего времени — А.В. Щусевым и В.А. Покровским. Он не только расписывал стены, делал эскизы мозаик, но вместе с архитекторами участвовал в создании новых памятников, способствуя рождению новой архитектурно-эстетической среды.

Еще в 1890-е годы, задумывая картины на темы древней славянской жизни, он мечтал передать свои

мысли о далеком прошлом в стенных росписях. В письме к археологу А.В. Половцеву, своему неизменному корреспонденту в то время, художник писал 27 июля 1899 года: «Я мучим несбыточной мечтой, чтобы мне предоставили зало какого-нибудь музея, чтобы написать в нем “Начало Руси”, покрыть все стены живописью, от пола до потолка, растолковать целый период, чтобы вошедший в это помещение сразу переносился в эту поэтическую эпоху... Это была бы работа, которой стоит посвятить всю жизнь, можно внести столько нового и в искусство, и в науку»<sup>1</sup>.

Первыми монументально-декоративными работами Рериха были два панно на тему «Княжья охота» — «Утро» и «Вечер», выполненные в 1901 году по заказу Великой Княгини Ольги Александровны для ее усадьбы Рамонь в Воронежской губернии. В сценах отправления на охоту и возвращения с охоты всадники и пешие традиционно изображены на фоне далеких, покрытых лесом холмов, но принцип силуэтного решения, контраст темных и светлых тонов создают декоративный эффект, отражая новые достижения художника.

В январе 1903 года объединением «Мир искусства» в Петербурге, на Большой Морской, была организована выставка «Современное искусство». Ее создатели — А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст,

<sup>1</sup> Письмо Н.К. Рериха А.В. Половцеву от 27. 07. 1899. СР РНБ, ф. 601, д. 671, л. 3, об.



Княжья охота. Вечер. 1916

А.Я. Головин и К.А. Коровин — разработали своеобразные интерьеры: Лансере — в классическом стиле, Головин — в древнерусском и т.д. Живопись, украшавшая эти интерьеры, принадлежала Н.К. Рериху и К.А. Сомову. Рерих, создавший к этому времени только два панно на тему «Княжья охота», в сущности, имел небольшой опыт в этом виде творчества. Но его привлекла возможность участвовать в выставке, главной задачей которой была проблема синтеза искусств, характерная для модерна<sup>2</sup>. Обращение к оформлению интерьеров и прикладному искусству, идея совершенствования этического начала жизни путем ее эстетизации соответствовали стремлениям Рериха. Он обратился к оформлению интерьера в 1904 году. В Талашкине, имении княгини М.К. Тенишевой, были основаны мастерские прикладного искусства, налажено производство ме-

бели, тканей, различной утвари, разрабатывались проекты интерьеров. По рисункам С.В. Малютина были построены церковь, театр и изба «Теремок», словно сошедшая со страниц русской сказки. Рерих разработал интерьер комнаты, где все убранство бы-



Кресло, изготовленное в мастерской в Талашкине. 1904

<sup>2</sup> Обстоятельное исследование выставки «Современное искусство», состоявшейся в январе 1903 г., и связанных с нею проблем содержится в кн.: *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970. С. 191—212. Переиздано: *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. Исследования. Очерки. М., 1984. С. 167—183. Г.Ю. Стернин первым отметил непосредственную причастность творчества Рериха к модерну. (Там же. С. 179.) Говоря о характерной черте этого стиля — «идеи жизнестроительства, переустройства мира красотой», Д.В. Сарабьянов относит начало этой идеи к шиллеровским «Письмам об эстетическом воспитании», тем самым определяя преемственность поисков просветительских путей совершенствования жизни. Эта идея «достигла зенита во время модерна и особенно яркое выражение получила в России — у Достоевского («Красота спасет мир»), Соловьева, а затем у символистов». *Сарабьянов Д.В.* К определению стиля модерн. В кн.: Советское искусствознание, 78. М., 1979. № 2. С. 213. В связи с выставкой «Современное искусство» интересно отметить, что в кругах «Мира искусства» предполагалось продолжать выставки под этим названием в виде «постоянно действующего художественного предприятия». (*Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура... С. 182.) Это подтверждает и письмо Н.К. Рериха А.Н. Бенуа от 3 июня 1903 г.: «Дорогой Александр Николаевич, <...>. Духовно я уже вне Питера, телом выеду около 10 июня. Намечен целый ряд пунктов, надеюсь написать много этюдов. Когда ты думаешь вернуться для «Современного искусства» — это важно. Жалею, что летом не придется повидаться. Низкий поклон Анне Карловне. Твой Н. Рерих». (Письмо Н.К. Рериха А.Н. Бенуа от 03. 06. 1903 г. ОР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1468, л. 6.)



ло выдержано в стиле народного искусства Севера: он создал три декоративных фриза на тему «Охота», а также эскизы мебели и тканей. Стиль решения панно согласован с общим характером узоров на тканях и мебели. Фигуры и предметы очерчены четким контуром, который создает впечатление рельефности формы. В панно преобладает белый цвет как напоминание о снегах Севера. Характер декора разнообразен: нарочито утяжеленная мебель, лаконизм узоров на тканях, но при этом обилие изломанных линий и фантастических форм в украшении деталей. Единство целого достигнуто в интерьере при помощи использования различных материалов — дерева, декоративных тканей, майолики, а также контрастных элементов в трактовке форм.

Обращение художников-мирисукистов к более ранним традициям русской культуры стало проявлением своеобразного романтизма, но не того, который в первой четверти XIX века противостоял академическим канонам, открывая для себя красоту средневековья, а иного — свойственного стилю модерн, направленного на обогащение духовного мира современников, на постижение культуры прошедших эпох. Произведения прикладного искусства, созданные в художественных мастерских Талашкина, остались уникальными. Рерих разработал всего один интерьер, но для той эпохи сама идея была подчас важнее осуществления, она давала «надежды на будущее»<sup>3</sup>.

Творческая эволюция Рериха приводит его к монументальным росписям и мозаикам. Первым опытом в направлении синтеза искусств была совместная работа с архитекторами А.А. Гимпелем и В.В. Ильишевым в 1905 году: Рерих выполнил эскизы для украшения фасада дома Общества «Россия» в Петербурге (Большая Морская, 35). В оформлении здания использованы различные материалы — майолика, стекло (витражи), дерево. Художник создал эскизы для фриза между окнами верхнего этажа и для трех фронтонов над окнами второго этажа. Сохранились только эти фронтоны. Об остальной работе дают представление фотографии<sup>4</sup>. На фризе представлено войско на фоне холмистого пейзажа. Композицию

отличает стройный ритм, горизонтальные планы чередуются с вертикалями в изображении воинов в высоких шлемах, с пиками в руках и в гористом пейзаже. Избранный для декора материал — майолика — гармонирует с фасадом, гладкие плиты оттеняют шероховатую поверхность камня. В сохранившихся фронтонах преобладают кирпично-красные с желтым тоном, которые ярко выделяются на фасаде здания. По-видимому, цветное пятно несохранившегося фриза было аналогичным по цвету. Облик здания позволяет говорить об искусном умении художника согласовать декоративное панно с архитектурой, что отмечалось исследователями: «отделка выявляла архитектурный образ»<sup>5</sup>. Декоративные панно по эскизам Рериха были выполнены в 1905 году художником-керамистом П.К. Ваулиным.

С 1906 по 1914 год Рерих выполнил более тридцати эскизов для пяти церквей. Обращение художников к религиозному искусству было характерно для 1900-х годов, они видели в этой сфере творчества «последнее прибежище духовного, нравственного начала и красоты, противостоящих победному шествию утилитаризма»<sup>6</sup>.

В 1903—1907 годах архитектором В.А. Покровским был построен ансамбль церкви Покрова в селе Пархомовка Киевской губернии, имени известного востоковеда В.В. Голубева. В 1906 году Рерих выполнил двенадцать эскизов мозаик и росписей для наружного и внутреннего убранства храма. По его эскизам были осуществлены только две мозаики на наружных стенах храма (они выполнялись в мастерской В.А. Фролова в Петербурге). Часть эскизов неосуществленных росписей была опубликована в журналах 1906 — 1909 годов<sup>7</sup>.

Идеалы В.А. Покровского оказались близки Рериху. Храм возвышается как воплощенная мечта о Красоте. В своей стилистике он возрождает черты древнерусского зодчества. Найдена спокойная простота объемов, деликатно используются элементы декора<sup>8</sup>. Ниши с мозаиками составляют единый ансамбль с архитектурой, подчеркивают декоративное начало в убранстве храма. Над центральным входом

<sup>3</sup> Рерих Н.К. Записные листки художника. Талашкино // Весеы. 1904. № 9. С. 37—38.

<sup>4</sup> Эскизы майолик для дома Общества «Россия» были воспроизведены в журнале «Золотое Руно», 1907, № 4. С. 25. Местонахождение эскизов неизвестно.

<sup>5</sup> Борисова А.А., Каждан Т.П. Архитектура. В кн.: История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря. Т. X, кн. 2. М., 1969. С. 421.

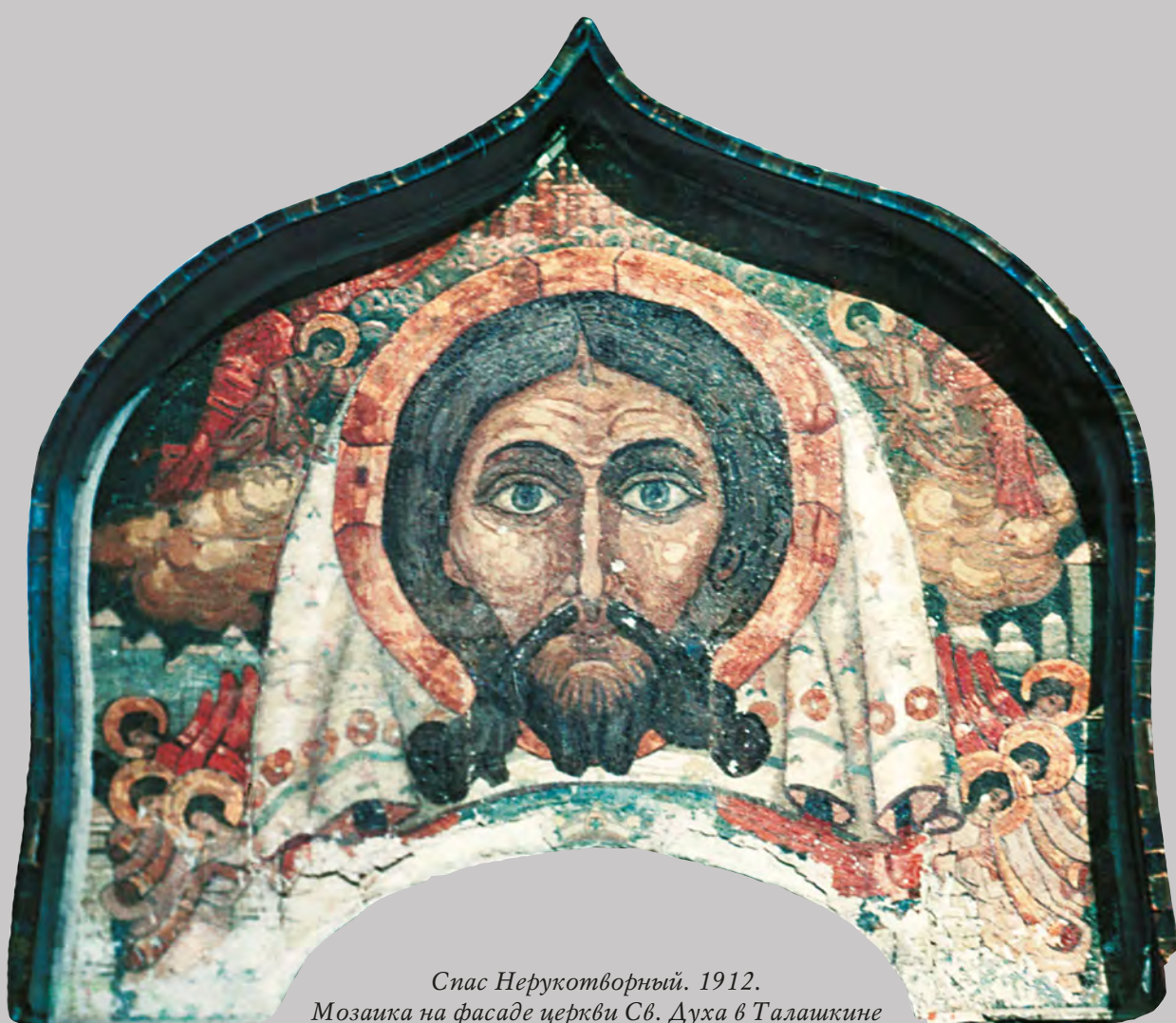
<sup>6</sup> Кириченко Е.И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В.А. Покровского. В кн.: Архитектурное наследство. Т. 21. М., 1973. С. 72.

<sup>7</sup> Ежегодник Общества архитекторов-художников, 1906. С. 106; 1907. С. 124; 1909. С. 105; Золотое Руно, 1907, № 4. С. 20, 21, 24, 26. В каталогах произведений Рериха нигде не приводятся названия эскизов росписей для Покровской церкви села Пархомовка. Эти названия удалось обнаружить из неопубликованного списка, сделанного самим Рерихом и предназначенного для неизданной и утраченной в 1914 году монографии А.И. Иванова «Н.К. Рерих»: «Успение (гуашь). Эскиз (гуашь). Голова Спаса (масло). Эскиз (гуашь). Акварели: Вседержитель в куполе. Всевидящее око с небесными силами. Фигура святого. Ангел со шитом и копьём. Ангел с трубой. Небесный град. Царица Небесная над рекой жизни. Синяя роспись (темпера)». (СР ГРМ, ф. 143, д. 10, л. 7, об.) Рерих упоминает в списке «Успение». По-видимому, в текст художника вкралась неточность: вместо эскиза «Покров Богородицы» он написал «Успение». Местонахождение эскизов неизвестно, за исключением эскиза «Синяя роспись», который до последнего времени находился в Лувре. В настоящее время он либо передан в музей в Токио, либо в центр имени Ж. Помпиду в Париже.

<sup>8</sup> Об архитектуре Покровской церкви говорится в статье: Горбенко Е. Памятник «модерна» в селе Пархомовка // Декоративное искусство СССР. 1970. № 8. С. 51.



*Покров Богородицы. 1906.  
Мозаика на фасаде церкви Покрова Богородицы  
в селе Пархомовка под Киевом*



*Спас Нерукотворный. 1912.  
Мозаика на фасаде церкви Св. Духа в Талашкине*

в полуовальной нише расположена мозаика «Покров Богородицы» (4 x 6 м), над входом в часовню — панно меньшего размера «Нерукотворный Спас». Фигура Богородицы в мозаике «Покров» парит над городской стеной, воротами и башнями. Панно строится на ритме вертикалей и овалов, которому созвучно продуманное соотношение цветов, способствующих светлому эмоциональному восприятию. Характер кладки крупных нешлифованных смальт близок мозаикам Софийского собора в Киеве. С.Р. Эрнст был прав, отметив в свое время, что мозаики пархоновской церкви вдохновлены византийскими образцами<sup>9</sup>. В древнерусской живописи и искусстве Рериха обнаруживается общее понимание символики цвета: золотисто-желтый выражает Божественное начало, голубой — духовность, это цвет небесных сфер, белый символизирует духовный свет. Ансамбль, созданный Рерихом и В.А. Покровским, был типичен для модерна своим обращением к традициям древнего искусства, поисками синтеза архитектуры, живописи и элементов декора, использованием техники монументальной живописи.

Один из эскизов неосуществленной росписи в церкви Покрова Богородицы назывался «Царица Небесная над рекой жизни». Этот образ не каноничен,

ему нет аналогий в древнерусской живописи. В дальнейшем Рерих положил этот эскиз в основу решения алтарной росписи церкви Святого Духа в Талашкине (1911—1914). В куполе Покровской церкви предполагалось поместить живописное изображение Вседержителя. Этот образ был задуман Рерихом в традициях древнерусского искусства. По образцам живописи XII века были выполнены и фигуры ангелов. Строгая уравновешенность архитектурных форм эскиза контрастирует с динамикой образов, оттеняя их внутреннюю напряженность и создавая впечатление непрерывного вихревого движения. Оно угадывается и в «Синей росписи», где на глубоком синем фоне скользят мерцающие золотистые фигуры.

Эскизы позволяют реконструировать роспись храма. По «реке жизни» плывут корабли с надутыми парусами, шелестят крылья ангелов, в стройном ритме проходят святые и праведники. В круговорот движения вовлечены Царица Небесная и возвышающийся в куполе Христос. Пластическая значительность образов усиливает величавость общего впечатления. Не нарушая гармонии целого, скорее подчеркивая ее, вносят свою тревожную ноту суровые лики ангелов и напряженный взгляд Всевидающего Ока, обозревающего мир. Покоряет высокая

<sup>9</sup>Эрнст С.Р. Н.К. Рерих. Пг., 1918. С. 61.



Св. Михаил Архистратиг. 1906. Мозаика на фасаде церкви под Шлиссельбургом (не сохранилась)

духовность задуманной росписи. Обращаясь к космическим категориям Бесконечности, Вечности, Красоты, Рерих воплощал в фресках Покровского храма идею мирового единства.

Образ «реки жизни», введенный в эскиз, имеет древнее происхождение: о ней говорится в Откровении Иоанна Богослова (22; 1, 2, 3). «Река — важный мифологический символ, элемент сакральной топографии. В ряде мифологий, прежде всего шаманского типа, в качестве некоего “стержня” Вселенной, мирового “пути”... выступает космическая, или мировая, река». Один из эпитетов Иисуса Христа — «Река жизни»<sup>10</sup>.

В интерьере церкви сохранился деревянный иконостас, выполненный предположительно по рисункам В.В. Голубева<sup>11</sup>. В его узорах прослеживается идея синтеза культур: здесь одновременно сосуществуют формы мавританского и древнерусского зодчества, изображена звезда Давида, элементы буддийского культа, «древо жизни», петух, змея и другие символы. Совершенно очевидно, что все три автора — В.А. По-

кровский, В.В. Голубев и Н.К. Рерих — стремились воплотить в убранстве храма мысль о синтезе верований народов как пути к единению человечества. Впервые эта мысль прозвучала у теософов, стремившихся примирить науку и религию, говоривших о Красоте как проявлении на Земле Божественной гармонии, о космическом единстве всего сущего. Рерих не принадлежал к теософам, но разделял многие их взгляды.

В орнаментике храма представлен змей. Почти во всех мифологиях мира это символ мудрости и плодородия. Фараоны в Древнем Египте носили украшения в виде змея. Известна космическая функция змея — он держит на себе Землю (древнеиндийский мировой змей Шеша). В древней Греции был распространен культ змеи-целительницы (змея — атрибут Асклепия). Культ змей отражен в религиях народов Африки, Азии, Америки, Австралии<sup>12</sup>. У теософов змей — «образ космического движения»<sup>13</sup>. В творчестве Рериха змей выступает и как отрицательный образ — в картинах «Змиевна» (1906), «Град обречен-

<sup>10</sup> Топоров В.Н. Река. В кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2. М., 1992. С. 374.

<sup>11</sup> Киркевич В.Г. Где сложилось столько чудесных легенд. Рерих и Киевская земля // Киев, 1986. № 8. С. 146—150. Иконостас был заказан в Або (Турку), Финляндия. (По материалам, обнаруженным М.И. Полевой. См. прим. 60.)

<sup>12</sup> Иванов В.В. Змей. В кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. Т. 1. М., 1991. С. 468—470; Средневековый Бестиарий / Авт. статьи и комментарии Ксения Муратова. М., 1984. С. 193.

<sup>13</sup> Безант А. Строение космоса // Вестник теософии, 1914. № 1. С. 18.



*Спас и князья святые. 1910. Мозаика на фасаде Троицкого собора*



ный» (1914), и как символ мудрости — в картинах «Крик Змия» (1913 и 1914). К образу змея обращался также М.-К. Чюрленис.

Петух, изображенный в иконостасе Покровской церкви, также символический образ. В основе его лежит связь с солнцем. У древних китайцев он сопровождает солнце, у древних евреев это «символ третьей стражи ночи от полночи до рассвета». Петух изображался как страж на шпильях, с ним связывается символика вечного возрождения жизни; он воплощал жизненную силу, воинственность и служил также символом плодородия (в творчестве М. Шагала). Художники XX века использовали этот образ для выражения трагедии современности: И. Генералич («Распятый петух»), Н. Гончарова («Мистические образы войны», 1914)<sup>14</sup>.

Публикация эскизов росписей Покровского храма в журнале «Золотое руно» сопровождалась авторским пояснением, уточнявшим их цветовую гамму: в интерьере храма в качестве основных цветовых аккордов должны были звучать красный, зеленый, желтый и серый<sup>15</sup>. К сожалению, этот значительный и глубокий по мысли замысел не удалось осуществить в полном масштабе: как выяснилось, брат заказчика, Л.В. Голубев, возражал против рериховских эскизов, он хотел видеть в храме «росписи, понятные крестьянам»<sup>16</sup>. В итоге росписи были выполнены художниками В.Т. Перминовым и А.М. Блазковым в традициях древней новгородской живописи.

В том же 1906 году Рерих разработал эскизы мозаик для церкви Св. апостолов Петра и Павла на пороховых заводах в поселке Морозовка под Шлиссельбургом, построенной также по проекту В.А. Покровского. (Эта церковь с мозаиками Рериха была разрушена в годы Вели-

<sup>14</sup>Топоров В.Н., Соколов М.Н. Петух. В кн.: Мифы народов мира... Т. 2. С. 309—310; Средневековый Бестиарий... С. 157.

<sup>15</sup>Рерих откомментировал три эскиза: «Ангел. Красное с серым», «Деталь стенописи. Желтое с серым», «Часть росписи. Голубая с желтым» // Золотое Руно. 1907. № 4. С. 23, 24—26.

<sup>16</sup>До последнего времени не были известны причины, побудившие заказчика отказаться от росписей по эскизам Рериха. Причину отказа позволили выяснить письма Льва Викторовича Голубева, брата заказчика — Виктора Викторовича Голубева, выдающегося ученого-востоковеда. Письма были обнаружены и любезно предоставлены петербургским журналистом, автором книги «Дома Голубевых» (СПб., 1997) Мариной Ивановной Полевой, за что приношу ей искреннюю и глубокую благодарность. Лев Викторович Голубев вел хозяйственные дела по имению и следил за постройкой церкви в Пархомовке, так как Виктор Викторович Голубев жил в основном за границей или находился в научно-исследовательских экспедициях. А.В. Голубев просил В.В. Голубева не соглашаться на исполнение росписей по эскизам Рериха, так как «церковного» в них ничего нет. (ЦГИА СПб., ф. 2186, оп. 1, д. 190, л. 107—108.)

кой Отечественной войны<sup>17</sup>.) Храм имел шатровое покрытие в стиле русской архитектуры XVII века и представлял собой оригинальный ансамбль. Четыре мозаичных панно Рериха украшали его наружные стены. На стене у входа находилась мозаика «Спас и святые», три других панно помещались в полуовальных кокошниках — «Борис и Глеб», «Апостолы» и «Архистратиг Михаил». Борис и Глеб, любимые Рерихом святые, воплощали идею миролюбия, единения и братской любви. В изображении Рериха они проносятся над землей, над городами и морями как символические вестники мира. Архистратиг Михаил — полководец «небесного воинства», победитель зла, также олицетворяет доброе начало. Рерих активно утверждает в формах монументальной живописи гуманистические идеалы мудрости и мира. Художники модерна не повторяли традиционные формы, а создавали новые, сутью своей отвечающие древним источникам. Пример свободного обращения с каноническими традициями — соединение в одной композиции «Спаса Нерукотворного» и изображений святых на стене шлиссельбургской церкви. О красоте синих и золотых тонов, преобладающих в красочной гамме панно, говорил сын мозаичиста А.В. Фролов, видевший церковь Петра и Павла до ее разрушения<sup>18</sup>.

Несколько лет Рерих работал с архитектором А.В. Щусевым. Художник выполнил мозаику «Спас и князя святые» над южным порталом Троицкого собора, построенного А.В. Щусевым в 1906—1908 годах в Почаевской Лавре Тернопольской области<sup>19</sup>. Работа над мозаикой была завершена в 1910 году. В кокошнике, обрамляющем портал, помещен в центре над входом образ Спаса Нерукотворного, а слева и справа — фигуры святых князей, составляющие с ним единую композицию. Стилистически мозаика решена в традициях русского искусства XII века — яркие, сочные краски, матовый блеск смальт, звучные декоративные сочетания излюбленных тонов Рериха — синих и золотых — символизируют духовное начало. Гармонический ритм силуэтов, строгая торжественность симметричных форм сочетаются здесь с присущей Рериху свободой в иконографическом выборе. Романтически приподнятые образы воинов и святых — Александра Невского, Бориса и Глеба, равноапостольного князя Владимира и других отмечены подчеркнутой мужественной красотой, серьезностью и одухотворенностью. Из пи-

сем Щусева к Рериху явствует, что помимо мозаик на фасаде храма предполагалось создать еще эскизы для украшения иконостаса, мозаики для купола и ряд других. «Дорогой Николай Константинович. Пишу Вам о свидании с архиепископом Антонием, которого я застал дома и, разложив Ваши вещи на стульях на свету, показал ему. Он отнесся одобрительно, спросил, на каких основах построена композиция; я сказал, что на византийских и новгородских XII века» (письмо Щусева от 4 ноября 1906 г.). «Дорогой Николай Константинович. Пишу Вам из Овруча, куда прибыл из Почаева. 2 мозаичных входа, вероятно, состоятся, но купол — нет <...> потому, что собор в будущем все-таки монахи распишут, и мозаика там будет слишком одинока. За каждый вход Фролов в смете назначил по 2200 р[ублей], за купол же 4300 р[ублей], а потому нам придется пока остановиться на разработке входов, чертежи которых я Вам дал, о других рисунках, которые т.е. эскизы и иконостас — тоже, вероятно, пройдут, Вам придется лично переговорить с наместником» (письмо от 23 июня 1907 г.). «Дорогой Николай Константинович. Наместник согласен и на мозаики, и на Ваши эскизы, но кроме иконостаса, который он решительно, говорит, не может заказать из-за цены» (письмо от 22 августа 1907 г.)<sup>20</sup>. К сожалению, из-за финансовых затруднений задуманная работа полностью осуществлена не была. Впоследствии росписи в интерьере собора были выполнены художником В.С. Щербаковым.

Несколькими годами позже, в 1913 году, Рерих и А.В. Щусев создали в Пскове характерную для модерна часовню св. Анастасии (покровительницы льноводства). Восхищаясь древней архитектурой Пскова, Щусев обращался при этом с традициями свободно и вдохновенно. Белые чистые стены почти лишены декора, используются лишь элементы типично московского орнамента — бегунец, поребрик и кокошники. Памятник устремлен ввысь, что подчеркнуто узким и высоким барабаном, и этим отличается от большинства памятников древней псковской архитектуры, которым свойственна некоторая приземистость.

Легкому облику часовни и светлой цветовой гамме соответствует возвышенная духовность росписи интерьера<sup>21</sup>. Для часовни св. Анастасии Рерих выполнил четыре эскиза. Два из них находятся в Русском музее, место нахождения двух других неиз-

<sup>17</sup> Воспроизведения см.: Ежегодник Общества архитекторов-художников, 1907. С. 93, 122, 123, 125; Золотое Руно, 1907. № 4. С. 22.

<sup>18</sup> Фролов А.В. Творческое содружество Н.К. Рериха и В.А. Фролова // Искусство, 1970. № 8. С. 64.

<sup>19</sup> Мозаика над западным входом «Богородица и святые» выполнена по эскизам А.В. Щусева. (Афанасьев К.Н. А.В. Щусев. М., 1978. С. 21—22.) С. Р. Эрнст сообщает дату начала работы Рериха над эскизами для Троицкого собора в Почаевской лавре — 1910 год (Указ. соч. С. 95, 126); но, как выясняется, это был год завершения работы. Неопубликованные письма 1906—1907 годов А.В. Щусева Н.К. Рериху позволили уточнить дату.

<sup>20</sup> Письма А.В. Щусева Н.К. Рериху 1906—1907. ОР ГТГ, ф. 44, ед. хр. 1518, 1519, 1520, лл. 1—2 с об.

<sup>21</sup> О реставрации росписей часовни св. Анастасии во Пскове см.: Донской Г.Г. Реставрация монументальной живописи Н.К. Рериха в Пскове. В кн.: Монументальная живопись Н.К. Рериха. Исследование и реставрация. М., 1974. С. 31—48.



*Сокровище ангелов. 1904—1905. Эскиз росписи молельни*

вестно<sup>22</sup>. На орнаментальной закладной доске, вставленной в наружную стену, упоминается имя Чирикова<sup>23</sup>, работавшего по эскизам Рериха. Эта же фамилия встречается в одном из писем Щусева к Рериху: «Хочу Вам сообщить о псковской часовне со слов Чирикова: она окончена, поставлен иконостас и пр[очее], вышла очень хорошо, и комиссия чрезвычайно довольна [...]»<sup>24</sup>. Идею фресок часовни Рерих связывает с героической историей Пскова. По сторонам входа художник поместил фигуры коленопреклоненных воинов с мечами в руках на фоне архитектурных сооружений. Это псковские князья Всеволод-Гавриил (XII век) и Довмонт-Тимофей (XIII век). Над аркой входа — композиция «Спас

Нерукотворный и ангелы». В люнетах над окнами изображены святые (над северным окном, возможно, св. Анастасия). Ниже — холмы, облака, овечки; стены покрывает орнамент в виде цветов и стеблей с характерными для модерна волнообразными линиями и формами. Плафон представляет собою изображение неба с луной, солнцем, звездами и Святым Духом в виде стилизованного голубя, от которого исходят лучи света. Аналогичное изображение Святого Духа художник поместил в мозаике на арке входа в талашкинскую церковь. Используя символические средневековые образы, художник наполняет стенопись часовни глубоким, возвышенным содержанием: он показывает единство Вселенной, где земная

<sup>22</sup> Плафон, 1913. Эскиз для часовни св. Анастасии во Пскове. Темпера, картон. 47x47,5. ГРМ, ж—1972; Спас. Темпера, картон, 64x47,5. ГРМ, ж—1971.

<sup>23</sup> Имеется в виду один из братьев Чириковых — известных иконописцев-реставраторов: Чириков Григорий Осипович (1882—1936), Чириков Михаил Осипович.

<sup>24</sup> Письмо А.В. Щусева Н.К. Рериху, б.д. ОР ГТГ, ф. 44, ед. хр. 1536, л. 1.



природа, небесные светила, исторические герои, скромные полевые цветы — все включено в неразрывный вечный круговорот жизни.

Если в эскизах росписей и мозаик для храмов в 1906 году Рерих обращался к традициям древнего русского искусства, то во фресках псковской часовни прослеживается связь с более поздней русской живописью, XVI—XVII веков. Стилистическое решение подчеркивает плоскость стен, вертикальным линиям интерьера часовни соответствуют вертикали фигур, ритм архитектурных фонов в росписи. Дуги арок повторяются в склоненных фигурах ангелов, в клубящихся облаках. Цветовая гамма росписи основана на сочетаниях желтых, зеленых и голубых тонов, обнаруживая сходство с живописным оформлением интерьеров ярославских церквей XVII века. Рериха особенно восхищала живопись церкви Иоанна Предтечи: «Осмотритесь в храме Ивана Предтечи в Ярославле. Какие чудеснейшие краски вас окружают! Как смело сочетались лазоревые воздушнейшие тона с красивой охрой! Как легка изумрудно-серая зелень и как у места на ней красноватые и коричневые одежды!»<sup>25</sup>

От живописи, украшающей архитектурные сооружения, и прежде всего храмы, современники Рериха ждали значительных, полных глубокого смысла образов. «Участие живописца дополняет и завер-

шает дело зодчего, живопись должна быть монументальной в широком смысле этого слова. Она должна быть по трактовке сюжетов и по своим декоративным формам содержа-

тельной и одухотворенной, <...> придавать всему сооружению должную экспрессию»<sup>26</sup>. Эти слова художника-монументалиста В.В. Беляева, сказанные на V Всероссийском съезде русских зодчих в 1913 году, выразили общие настроения, господствовавшие в художественной среде. Когда-то М.В. Нестеров, приступая к росписям Владимирского собора в Киеве, мечтал о «русском Ренессансе, о возрождении давно забытого дивного искусства Дионисиев, Андреев Рублевых»<sup>27</sup>. Задача осталась в основном нерешенной. «Тщетно бьется современное искусство



*Дерево Преполое глазам утешение. 1913. Эскиз мозаики к памятнику А.И. Куинджи*

во в своих исканиях: ему пока неоткуда взять нового, содержательного мировоззрения, новых реальных, не выдуманных целей, потребностей и вкусов, так как нет еще нового специального базиса для творчества»<sup>28</sup>, — говорит современник Рериха. Художники, работавшие над церковными росписями, шли своими путями. Если в произведениях В.М. Васнецова — эскизах мозаик для церкви Воскресения Христова (Спас-на-Крови в Петербурге), Гергиевской церкви в г. Гусь-Хрустальный Владимирской губернии и других — гармонически проявились чер-

<sup>25</sup> Рерих Н.К. Тихие погромы. Собр. соч. Т. 1. М., 1914. С. 172—173.

<sup>26</sup> Беляев В.В. Монументальная живопись. Тезисы доклада // Дневник V Всероссийского съезда русских зодчих. СПб., 1913. № 3. С. 9.

<sup>27</sup> Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и впечатления. М., 1959. С. 93.

<sup>28</sup> Мачинский В. Архитектурные заметки // Зодчий, 1914. № 25. С. 300. Исследователи часто обращаются к этому высказыванию В. Мачинского, однако в цитате встречается неточность: «социального базиса», в то время как у В. Мачинского: «специального базиса».

ты северного модерна в рамках традиционной православной иконографии, то работам М. В. Нестерова в церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители в Москве исследователи отказывают в цельности, отмечая, что в его храмовой живописи, наряду с передачей «аскетического духа православного средневековья»<sup>29</sup>, заметна несомненная холодность академизма.

Все это говорит о драматичности поисков монументального стиля в начале XX века. Эпоха, полная противоречий, не способствовала созданию гармоничных произведений. Только в редких случаях, благодаря качеству таланта и совпадению творческих устремлений художника и архитектора, удавалось достичь желаемого результата. Пример монументально-декоративного синтеза — совместная работа М. А. Врубеля и Ф. О. Шехтеля<sup>30</sup>.

Николай Константинович Рерих, в сотрудничестве с видными архитекторами А. В. Щусевым и В. А. Покровским, решал проблему синтеза, активно поставленную в художественной жизни рубежа веков, в русле поисков «большого стиля», исходя из «идеи жизнестроительства, переустройства мира красотой».

Художественную концепцию Рериха подтверждает также большой цикл его живописных панно «Богатырский фриз» (1910). Работа была выполнена по заказу владельца крупнейшей мануфактур Ф. Г. Бажанова для его особняка на Николаевской ул., 72 (ныне ул. Марата, 72) в Петербурге. Художник создал семь сюжетных и двенадцать декоративных панно, разместив их с учетом особенностей интерьера. На огромных холстах изображены персонажи русских былин — Илья Муромец, Миккула Селянинович, Садко и другие. Панно «Садко» воспринимается как ожившая сказка. Город вдали освещен лучами солнца, над рекой протянулись зо-

лотые облака. Корабли Садко спокойно плывут мимо деревянных городских стен. Живопись Рериха поражает насыщенностью, богатством и разнообразием оттенков. В «Баяне» и «Витязе» фигуры в нарядных, сверкающих золотом одеждах помещены на фоне бледно-лиловых стен, в «Илье Муромце» — богатырь на белом сказочном коне представлен среди бескрайних пространств, где зеленые и лиловые дали создают особую атмосферу пустынной древней земли. Черты модерна сказались в декоративно-плоскостном решении фигур. В «Богатырском фризе» воплощен апофеоз романтических увлечений художника героями былин и сказаний.

Работа Рериха в области монументального искусства не ограничивалась созданием росписей, мозаик и панно. В 1912 году он выполнил проект надгробия для могилы композитора Н. А. Римского-Корсакова, умершего 8 июня 1908 года и похороненного на кладбище Новодевичьего монастыря у Московской заставы в Петербурге. В 1936 году могила была перенесена в Александро-Невскую Лавру. По проекту Рериха надгробие создал скульптор И. И. Андреолетти, преподаватель Школы Императорского общества поощрения художеств<sup>31</sup>. Надгробие представляет собою крест с изображением Иисуса Христа, святых и ангелов. В литературе высказывалось предположение, что образцом для Рериха послужил Боровичский крест XIII века<sup>32</sup>. Сам художник относил использованный им образец креста к XIV веку, о чем он сообщил в письме к своему другу, журналисту и коллекционеру А. В. Руманову: «Памятник представляет как бы вершину кургана, увенчанную крестом Новгородского типа XIV века. Такая идея особенно удачна для покойного творца «Псковитянки» и «Садко»<sup>33</sup>.

Силуэт памятника имитирует силуэт «древа»: крест помещен в круге, стоит на высоком подножии;

<sup>29</sup> Климов П. Ю. Росписи М. В. Нестерова в церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители в Москве. К вопросу о синтезе в русском искусстве рубежа XIX—XX вв. В кн.: Искусство и религия (история и современность). Сборник научных трудов. Российская Академия художеств. С.-Петербургский гос. Академический Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб., 1996. С. 57.

<sup>30</sup> Образцом монументально-декоративного синтеза служит работа М. А. Врубеля в особняках А. В. Морозова и З. Г. Морозовой в 1890-х годах. Для украшения готического кабинета в особняке А. В. Морозова, построенного архитектором Ф. О. Шехтелем, Врубель создал цикл панно на тему «Фауста». «В задаче оформления морозовской библиотеки художника занимала не только живопись. Сохранилось несколько набросков Врубеля, очень похожих на интерьер этого кабинета. Это эскизы, дающие, несомненно, интересные идеи как целого, так и отдельных уголков <...>. Врубель — художник монументально-декоративного синтеза». (Бакушинский А. Монументально-декоративные искания эпохи модерна. Врубель — Серов // Искусство, 1934. № 4. С. 165—166.) Панно «Мефистофель и ученик», «Маргарита», «Фауст», «Полет Фауста и Мефистофеля» своим решением отвечают характеру готического кабинета. Блеклые тона живописи, ломкие складки драпировок, плоскостная трактовка форм наряду с вытянутыми пропорциями фигур составляли единое целое с пространством кабинета, с его архитектурным оформлением. Для другой постройки Ф. О. Шехтеля — дома З. Г. Морозовой — Врубель создал группу разноплановых произведений, составлявших единое целое. Скульптурная группа «Роберт и Бертрам» на лестничной площадке рассчитана на последовательное восприятие зрителя. Ее экспрессия контрастирует с глубокой сосредоточенностью образа Рыцаря в витраже. Три панно — «Утро», «Полдень» и «Вечер» способствовали живописной организации интерьера (они помещались в гостиной). Все три панно «в подлинно монументальной форме» воплотили врубелевскую «одухотворенную красоту природы». (Кириченко Е. И. Федор Шехтель. М., 1973. С. 33.) О синтезе изобразительного искусства с архитектурой, достигнутого в этой работе М. А. Врубелем, пишет и В. С. Турчин: Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков. В кн.: Сборник статей «Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX в.». М., 1978. С. 116—119.

<sup>31</sup> Полевая М. И. Н. А. Римский-Корсаков в Петербурге. Л., 1989. С. 234.

<sup>32</sup> Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. М., 1978. С. 124—125.

<sup>33</sup> Письмо Н. К. Рериха А. В. Руманову. РГАЛИ, ф. 1964, оп. 1, ед. хр. 546, л. 59.



*Благие посетившие. 1914. Из серии панно для виллы А.С. Лившица. Горловский художественный музей. Украина*

скульптурный орнаментальный узор, вплетенный в основной объем, усиливает впечатление кроны. В творчестве Рериха 1910-х годов тема древа жизни развивается в общем контексте усиления символического начала в его произведениях. Впервые этот об-

и глубоко почитаемым Учителем. Он умер 11 июля 1910 года. «Вся культурная Россия знала Куинджи, — писал Рерих после его смерти. — Знают о Куинджи — о большом, самобытном художнике. Знают, как он после неслыханного успеха прекратил выставлять:

раз возник в 1904 году, когда он выполнил эскиз «Архангел», приобретенный княгиней М.К. Тенишевой<sup>34</sup>; в сборнике «Рерих» 1916 года (под ред. В.Н. Левитского) он воспроизведен под названием «Эскиз к картине «Сокровище Ангелов»<sup>35</sup>. Этот же эскиз был воспроизведен несколькими годами ранее в журнале «Золотое руно»<sup>36</sup>. Представлен архангел с распростертыми крыльями и грозным ликом, стоящий у «древа жизни». Образ «древа жизни» встречается в памятниках культуры различных народов как символ Вселенной. О «древе» говорится в Ветхом Завете, а также в Откровении Иоанна Богослова, где тема грядущего мира выражена в аллегорическом образе «древа»<sup>37</sup>. Изображению «древа жизни» в истории мировой культуры посвящены специальные исследования<sup>38</sup>. Художник варьировал этот образ в течение целого десятилетия, с 1904 по 1914 год: найденную в эскизе «Архангел» композицию — фигуру у «древа жизни», Рерих поместил на переднем плане картины «Сокровище Ангелов. Эскиз стенописи» (1904 — 1905)<sup>39</sup>. Тот же образ является центральным в картинах «Древо преблагое глазам утешение» (Смоленский обл. музей изобразительных и прикладных искусств им. С. Т. Коненкова, 1912), «Гнездо преблагое» (Омский гос. музей изобразительных искусств, 1912).

Характерное для Рериха произведение — эскиз мозаики для памятника А.И. Куинджи (1913). А.И. Куинджи был для Рериха любимым

<sup>34</sup> Рерих // Текст Ю. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова и С.П. Яремича. Худож. ред. В.Н. Левитского. 10 сказок и притч Н.К. Рериха. Пг, 1916. С. 211.

<sup>35</sup> Там же. С. 51. О картине «Сокровище Ангелов» см.: А.В. Короткина. Картина Н.К. Рериха «Сокровище Ангелов» в кн.: Петербургский рериховский сборник. Т. 1. СПб., 1998.

<sup>36</sup> Золотое Руно. 1907. № 4. С. 23.

<sup>37</sup> Бытие, 2; 9. Откровение св. Иоанна, 22; 1, 2, 3.

<sup>38</sup> *Ходжаш С.И., Труханова Н.С., Оганесян К.А.* Эребуни. Памятник урартского зодчества VIII—VI вв. до н. э. М., 1979. С. 67. *Мелетинский Е.И., Гуревич А.Я.* Германско-скандинавская мифология. В кн.: Мифы народов мира... Т. 1. С. 287; *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 703.

<sup>39</sup> Картина «Сокровище Ангелов. Эскиз стенописи» 1904—1905 гг. находилась в университете Брандаиса, штат Массачусетс, США. Продана в 1998 г. на аукционе Г.П. Вишневецкой.

работал для себя. Знают его как славного мечтателя в стремлении объять великое и всех примирить, отдавшего все свое миллионное состояние <...>. С доброй улыбкой все вспоминают трогательную любовь Архипа Ивановича к птицам и животным. Около имени Куинджи всегда было много таинственного. Верилось в особую силу этого человека»<sup>40</sup>.

Памятник Куинджи был установлен на могиле художника на Смоленском кладбище в Петербурге, а в 1952 году перенесен в Александро-Невскую Лавру. Надгробие представляет собою арку, в глубине которой сверкает синими и золотыми смальтами мозаика, выполненная по эскизу Рериха. На фоне мозаичного панно помещен бюст Куинджи работы В.А. Беклемешева. Архитектурный проект ансамбля принадлежит А.В. Щусеву.

В процессе работы над мозаичным панно шел совместный творческий поиск. Щусев предложил художнику свой вариант. По-видимому, приняв идею Рериха относительно дерева как центра композиции, Щусев пишет в письме от 7 января 1913 года, что он «надумал изобразить византийское дерево по-византийски, то есть зеленые пятна на черном фоне, а ветки и листья вписаны внутрь. Листья могут быть и золотые. Может быть плакучая береза. Попробуйте сами, — предлагает архитектор. — Этот фон спокойнее и менее претенциозен, а в Ваших красках и разработке отлично выйдет». Вскоре Щусев пишет о другом варианте дерева, не «по-византийски», а «по рисунку Леонардо во дворце Сфорца (есть в издании Волынского)». Потом сам же отказывается от леонардовского образца: «Ни в коем случае не Леонардо — надо непременно русское — березу, и Вы отлично бы ее разработали — полу-пейзаж, полу-орнамент на золотом фоне. Я-то думаю, что сделать должны непременно Вы, я же ни за что не возьмусь, если же Вы остановитесь на первом эскизе, хотя он и чересчур русский, северный для Архипа Ивановича, то, я думаю, его все-таки надо исполнить»<sup>41</sup>. Рерих отка-



Хозяин дома. 1914. Из серии панно для виллы А.С. Лившица. Горловский художественный музей. Украина

зался и от золотого фона, и от березки. На темно-синем фоне мозаики мерцают пышные стилизованные листья и ветви фантастического дерева с сидящими на нем птицами. Изогнутые формы ветвей гармонируют с причудливыми сплетениями фигур животных и птиц на арке, выполненной в плоском рельефе. Идея надгробия, увековечившего память А.И. Куинджи, передана в характерной для стиля модерн форме, с использованием различных материалов — камня, бронзы и мозаики. Создан

<sup>40</sup>Рерих Н.К. Куинджи // Биржевые ведомости, 1910. 7 июля.

<sup>41</sup> Письма А.В. Щусева к Н.К. Рериху. ОР ГТГ, ф. 44. № 1521, 1523, 1531. Письма: № 1523 и 1531 частично опубликованы. Соколова-Окрowska З.К. Неопубликованная работа А.В. Щусева // Архитектурное наследство. М., 1960. № 12. С. 210—211.



*Царица небесная над рекой жизни. 1911—1914. Роспись церкви Св. Духа в Талашкине (не сохранилась)*

монументально-декоративный ансамбль, полный глубокой символики, где «древо жизни» играет ведущую роль.

Этот же образ проходит лейтмотивом через серию панно 1914 года, которые остаются до сих пор почти не известными широкой публике. С.Р. Эрнст считал эти панно «капитальными произведениями художника». В известной монографии 1918 года, посвященной Рериху, он писал: «<...> в круглой комнате, с двумя окнами, на дымчато-янтарном поле предстают писанные темновато-золотистым тоном фигуры. Очень показательны для Рериха и все содержание росписи — только он мог облечь в такую форму декоративное убранство покоя, посвященного отдохновению от дел житейских и возвышению в иные страны»<sup>42</sup>. Серия состоит из четырнадцати холстов — тринадцати сюжетных панно и декоративного фриза, выполненных по заказу коллекционера Л.С. Лившица для молельни на его вилле в Ницце. Заказчик был близок к художникам «Мира

искусства», жил в Париже, дружил с С.П. Дягилевым<sup>43</sup>. Интерьеры виллы Л.С. Лившица разработал брат художника Борис Константинович Рерих<sup>44</sup>. Первая мировая война помешала транспортировке панно из Петербурга в Ниццу, и работы остались в России. До начала 1960-х годов вся серия находилась в частном собрании. В 1962 году коллекционер С.А. Мухин передал имеющиеся у него произведения Рериха, в их числе и все панно для виллы в Ницце, художественному музею г. Горловки (Украина), где они и находятся в настоящее время.

Художник пришел в этой работе к необычному решению: он выполнил по два почти аналогичных панно символично-аллегорического характера — «Благие посетившие», «Древо Благое произросло», «Город» и «Входы». Панно «Хозяин дома» разработано на одном холсте, а «Отроки продолжатели» — на четырех холстах. На стенах круглой, как свидетельствует С.Р. Эрнст, комнаты эти образы должны были повторяться, а завершал убранство десятиметровый фриз.

<sup>42</sup> Эрнст С.Р. Н. Рерих. Пг., 1918. С. 94.

<sup>43</sup> Величко (Мухина) Е.М. Через всю жизнь // Московский книжник, 1985. № 46.

<sup>44</sup> Автобиография Бориса Константиновича Рериха. Рукопись. РГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 1021.

В «Благих посетивших» представлены фигуры святой и святого, помещенные на облаках. В трактовке фигур заметно влияние готики. В руках святого — храм, как символ мира и в то же время символ строения духовного, нравственного облика человека; в руках святой — венец. Святые охраняют «древо жизни», расположенное в центральной части холста. На «древе», среди стилизованных круглых листьев, — пеликаны как символ любви к детям и жертв во имя их жизни. У основания «древа» также помещены стилизованные птицы. Необычайно красива и вместе с тем глубоко символична цветовая гамма этих панно. На холстах дымчато-янтарного цвета спокойные, величавые фигуры в темных, пурпурных одеждах с тусклыми золотыми узорами.

Аналогичные «древа» со стилизованными птицами изображены на холстах «Входы». Колорит «древа жизни» построен на фиолетовом и оранжевом цвете и символизирует духовность и вечность.

На панно «Хозяин дома» представлен величавый старец в высоком головном уборе. У ног его — маленькие символические «древа» и птицы. Плоскость холста подчеркивают орнаментально выполненная одежда старца, а также архитектурные построения, стройный ритм которых вторит его торжественному облику.

На четырех панно представлены «Отроки продолжатели». Это — юноши, по три на каждом холсте, с красивыми одухотворенными лицами. Их плоскостные, очерченные плавными контурами фигуры даны в разных ракурсах. Юноши облачены в темно-синие и темно-красные одежды с мерцающими золотыми узорами. Два панно посвящены теме «Город». В трактовке зданий заметны черты восточной архитектуры. На небе сверкают шестиугольные звезды — символ вечной жизни — и светила с изображением лика (подобные символы вечного движения мироздания встречаются в русских гравюрах XVII — начала XVIII века)<sup>45</sup>.

Завершают цикл два декоративно-орнаментальных панно «Древо Благое произросло». Здесь подчеркнута линейно-графическое начало, ритм узоров передает условную, стилизованную форму «древа». По замыслу художника, круглую молельню должен был обрамлять декоративный фриз. Узоры и орнамент на фризе, архаизированные изображения растений, животных и птиц составляют единое целое с плавными контурами фигур «Благих посетивших» и «Отроков». Глубокие, темные, насыщенные оттенками тона одежд в контрасте с мерцающей позолотой узоров и яркими оранжевыми вспышками «древа» способствуют единству художественного решения панно.

Главная идея оформления молельни на вилле Л.С. Лившица в Ницце все та же — утверждение духовного начала, ведущего к вечной жизни, мысль о синтезе культур и религий. Сочетая черты искусства разных стран и эпох — древнерусского, восточного и готики, — художник накануне грядущей войны воплощает в своем творчестве мысль о единении человечества.

«Древо жизни» помещено также в росписи храма Святого Духа в Талашкине, построенного по рисункам С.В. Малютина архитектором В.В. Суловым. С 1911 по 1914 год Рерих работал над эскизами мозаик и росписей и самими росписями в этом храме. В мастерской В.А. Фролова в Петербурге была выполнена по его эскизу огромная мозаика «Спас Нерукотворный», помещенная над входом в храм в 1912 году. Лик Спаса в центре композиции окружен летящими ангелами. Мозаика поражает силой и красотой цвета; она масштабна, отличается цельностью колористического решения, ясностью форм и силуэтов. На арке входа, в глубине, сияют звезды и небесные светила с ликами, также выполненные в мозаике.

В идее храма заключена характерная для модер-на концепция сложности и единства мира: тяжело-му архитектурному объему противостоит стремление ввысь в решении интерьера. Внешний облик храма Святого Духа соответствует своему назначению, это — памятник усопшему, а в росписи заключен иной смысл; она говорит о вечных духовных ценностях, воплощенных в центральном образе композиции — Царицы Небесной над рекой жизни. Царицу славят хор ангелов в небесных сферах, у ее трона стоят святые. Этот образ несет в себе идею синтеза религиозно-философских систем. Художник представил прекрасную женщину, без указания на конкретную принадлежность к какой-либо определенной религии. Голова ее увенчана короной с крестами, одежду украшает орнамент, в котором угадываются стилизованные фигурки коней и птиц, причудливые растения. Молитвенный жест Царицы не характерен для изображений, принятых в православных иконах, и не аналогичен молитвенным жестам католического западноевропейского средневековья. Наиболее явно, на наш взгляд, прослеживается сходство с образами индийского искусства. В мифологии Индии и Тибета Рериха привлек, по-видимому, образ бодхисаттвы милосердия Авалокитешвары, особенно почитаемый в Тибете и северной Индии. «Авалокитешвара — владыка, взирающий свыше с состраданием», — считается в Тибете великим духом. Его называют «милосердным богом, владыкой мира»<sup>46</sup>. Авалокитешвара имел свою женскую ипостась. В индийской мифологии существовал синтез

<sup>45</sup> Ранняя русская гравюра. Вторая половина XVII — начало XVIII в. Новые открытия. Авторы вступит. статьи М.А. Алексеева и Е.А. Мишина. Составитель каталога Е.А. Мишина. Л., 1979. С. 15, № 10; С. 17, № 14.

<sup>46</sup> Беттани и Дуглас. Великие религии Востока. М., 1899. С. 206; Потанин Г.И. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. СПб., 1899. С. 418.

мужского и женского созидающих начал. Женская ипостась бодхисаттвы милосердия Авалокитешвары в равной степени воплощала божественную силу созидания. Возможно, здесь также существует аналогия с милосердной Белой Тарой, почитавшейся в Тибете, Индии, Монголии и Непале. Тара — «воплощение беспредельного сострадания»<sup>47</sup>. В Тибете верили, что даже «простое упоминание ее имени может спасти от многих бедствий»<sup>48</sup>. Интересно отметить, что ламаисты «обожествляли «белых царей» — русских монархов еще со времен Екатерины II, объявленной воплощением Белой Тары <...>. Последний русский монарх, «Белый Царь», почитался ламаистами как воплощение милосердной Цаган Дара-Эхэ, Белой Тары. Это одно из главных божеств в пантеоне северного буддизма, разновидность богини-матери»<sup>49</sup>.

Не только жест сложенных определенным образом рук Царицы Небесной имеет сходство с традиционными жестами индийских божеств, но и сам ее прекрасный лик соответствует индийскому типу красоты. Рерих, интересуясь дохристианскими верованиями, по-видимому, проводит аналогию и с языческими культурами. В языческие времена на Руси существовал древний культ женского божества<sup>50</sup>. Не случайно одежда Царицы Небесной покрыта орнаментом, в котором ясно видны фигурки коней и птиц, встречающиеся в произведениях русского народного творчества. Нельзя исключить предположение, что образ Царицы Небесной навеян соловьевской идеей «мировой Души — Вечной женственности, идущей в мир, чтобы спасти человечество. Возродить его к новой, духовно полноценной жизни»<sup>51</sup>. В первом томе собрания сочинений, вышедшем в издательстве И.Д. Сытина в 1914 году, Рерих объяснил содержание росписи следующим образом: «Протекает река жизни опасная. Берегами гибнут путники неумелые, незнающие различить, где добро, где зло. Милосердная Владычица Небесная о путниках темных возмыслила. Всеблагая на трудных путях на помощь идет»<sup>52</sup>. Прекрасный образ Царицы Небесной, направляющей род человеческий на добрый путь, выполнен в светлой, радостной гамме розовых, серебристо-белых и фиолетовых тонов. Царица Небесная в трактовке Рериха — синтезирующий образ, в котором, как и в панно

1914 года, проведена художественная мысль о единении религиозно-философских систем.

Синтез культур и религий — идея, воплощенная в последнем монументально-декоративном произведении Рериха, созданном в Петербурге, — эскизе панно «Мудрость Ману» (1916). Ману — легендарный родоначальник людей и законодатель, как повествуют индийские предания. Этический кодекс Ману — стихотворное изложение браманистского учения (ок. V в. до н.э.), согласно которому «стремление достигнуть духовной заслуги считается признаком благодати» и, напротив, «стремление к богатству, алчность, жестокость — признаком темноты и безбожия»<sup>53</sup>.

Рерих отразил в картине древнейшую индийскую легенду о Ману и Великом Потопе, имеющую также библейскую, вавилонскую и греческую версии. По совету волшебной Рыбы — Аватары (перевоплощения) бога Вишну или, по другим источникам, Браммы, Ману, подобно библейскому Ною, построил ковчег, который Рыба привела к «одиноким возвышавшейся над водами северной горе»<sup>54</sup>. Легенды связывают имя Ману с восстановлением жизни на земле. По выражению С.Р. Эрнста, эта картина «как бы указывает путь к великим тайнам и силам Индии»<sup>55</sup>. Картина предназначалась для дома теософского общества в Петербурге. Мысль о том, что все религии суть пути к познанию Бога, проходит через все сочинения теософов. Эта мысль, как и признание истины существования единого Бога, создателя Вселенной, была близка Рериху. Фраза «Нет религии выше истины» служила эпиграфом к журналу «Вестник теософии», выходившему в Петербурге с 1908 по 1918 год. В картине «Мудрость Ману» изображена широкая панорама зеленого пейзажа с синей рекой, на волнах ее на первом плане возвышается ярко-красная фантастическая Рыба, а перед нею на берегу сидит Ману в пестром восточном наряде. Выбрав в качестве сюжета индийский вариант легенды о Потопе, Рерих провел аналогию между древнейшими верованиями, выразив главное, о чем не уставал повторять: «Направьте мысль на общность идеи религий всего мира. <...> Расы сотрутся в Новом мире. Не говорите о расах, капли разных морей подобны»<sup>56</sup>.

<sup>47</sup> Мьяль Л.Э. Тара. В кн.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 494.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Андреев А.И. Из истории буддийского храма. В кн.: Orient. Первый выпуск «Буддизм и Россия». СПб., 1992. С. 35. О ламаизме см.: Кочетов А.Н. Буддизм. М., 1983. С. 119—124.

<sup>50</sup> Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. 1987. С. 558.

<sup>51</sup> Орлов В.Н. Перепутья. Из истории русской поэзии начало XX века. М., 1976. С. 72.

<sup>52</sup> Рерих Н.К. Собр. соч. Т. 1. М., 1914. С. 310—311.

<sup>53</sup> Эльманович С.Д. Законы Ману. Пер. с санскрита. СПб., 1913. С. 276.

<sup>54</sup> П.Г. [П.А. Гринцер] Ману. В кн.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 106—107. О Ману также см.: Беттани и Дуглас. Великие религии Востока. М., 1899. С. 36, 59; Струве В.В. История Древнего Востока. Л., 1941. С. 400—408; Афанасьев А.Н. Древо жизни. М., 1986. С. 296.

<sup>55</sup> Эрнст С.Р. Н. Рерих. Пг., 1918. С. 105.

<sup>56</sup> Рерих Н.К. Листы сада Мории. 1924. Латвийский фонд культуры. Латвийское общество Рериха. 1989. С. 78—79.



*Царица небесная. 1911. Эскиз росписи церкви Св. Духа в Талашкине*