

5

На правах рукописи

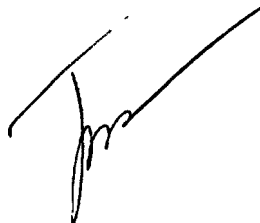
Тютюгина Наталья Владимировна

**Православная Русь в живописи Н.К. Рериха**

Специальность: 17.00.04 - изобразительное и декоративно-  
прикладное  
искусство и архитектура

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Екатеринбург  
2005



Работа выполнена на кафедре истории искусств факультета искусствоведения и культурологии ГОУ ВПО «Уральский государственный университет имени А.М. Горького»

Научный руководитель:

**Ольга Алексеевна Уроженке,**  
кандидат философских наук, доцент

Официальные оппоненты:

**Елена Пантелеевна Яковлева,**  
доктор искусствоведения, профессор

**Александр Васильевич Медведев,**  
доктор философских наук, профессор

Ведущая организация:

Уфимская государственная академия искусств

Защита состоится 13 июня 2005 года в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» по адресу: 620083. г. Екатеринбург, пр. Ленина 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан 13 июня 2005 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
доктор социологических наук, доцент



Л.С. Лихачева

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** Обострение духовно-нравственных исканий российского общества на современном этапе способствует повышенному интересу к наследию Николая Константиновича Рериха (1874-1947), в творчестве которого активно и последовательно рассматривались проблемы духовных оснований жизни и путей их постижения. Полемическое отношение к наследию известного художника, философа, общественного деятеля со стороны официальной российской Православной Церкви также может рассматриваться в качестве обоснования необходимости специального исследования образов православной Руси, проходящих через все творчество живописца. Актуальность темы диссертации обусловлена и проблематикой, разрабатываемой современной искусствоведческой наукой. Пристальный интерес к «рубежным стадиям» развития искусства в условиях «кризиса очевидности» (А.В. Михайлов, 1996) актуализирует изучение символизма как важнейшего художественного направления, обращающегося к выявлению скрытой сущности вещей. Исследование символистского мировосприятия Рериха в сопоставлении с живописью основоположника символизма М.А. Врубеля и последовательного представителя православной линии в символизме М.В. Нестерова вписывается в русло названной выше проблематики. Наконец, актуальность исследования поддерживается слабой изученностью зарубежного периода творчества художника. Целостный подход к нему и выделение в качестве предмета исследования одной темы — православной Руси, нашедшей выражение в живописи Рериха и русского, и зарубежного периодов, в известном смысле восполняет названный пробел.

**Степень научной разработанности проблемы.** Вопросы осмысления образов православной Руси в творчестве Н.К. Рериха были поставлены художественной критикой, начиная с первых шагов живописца в искусстве. Реакция на нигилистические и позитивистские тенденции втор. пол. XIX в. обострила духовно-нравственные искания русской интеллигенции кон. XIX — нач. XX в. Стремление найти точку опоры в религиозной православной традиции, с одной стороны, и падение авторитета православной церкви, с другой, обусловили поиски новых путей создания религиозных образов, которые выразили бы особенности современного понимания православной традиции. В этой связи своеобразие живописи Рериха, соединяющей мировосприятие символизма с канонами раннехристианского искусства, вызывали у критиков противоречивые суждения. Камнем преткновения явился вопрос о соответствии церковной живописи художника современному пониманию православного вероисповедания. По мнению А. И. Гидони (1915) и А.А. Ростиславова (1918) декоративность живописи Рериха «более соответствовала» языческому восприятию христианского искусства времени Владимира Святого (1915). Напротив, С.Р. Эрнст высоко оценивал органичность соединения в живописи

художника, «верующею по старому ясно и чисто», ранних форм православного искусства с современными задачами поиска стиля (1918).

Дореволюционной художественной критикой (1900-1910-е гг.) была сформулирована проблема «символического начала» в православных образах Рериха: С.К. Маковский (1907), Н.С. Гумилев (1909). Ю.К. Балтрушайтис (1916). Находясь внутри духовно-художественного процесса эпохи, когда «миры иных реалий» открывались современникам в виде многочисленных видений, пророчеств и запечатлевались в искусстве, художественная критика была переполнена новизной мироощущения и не столько разрабатывала проблематику символизма, сколько с повышенным пафосом утверждала его, что проявлялось и в публикациях о Рерихе. На этом фоне выделяется статья А.Н. Бенуа (1916), который рассматривал символизм Рериха, в том числе в образах православной Руси, через проблему соотношения «реального и идеального», замыслов и действительности. В эти годы критик считал, что Рерих «в самых своих затейливых, в самых стилизованных вещах» «ничего не придумывает и не выдумывает, а имеет дело с вполне конкретными явлениями», оставаясь «на почве реализма».

Символизм православных образов Рериха вывел критику на сравнения с живописью М.А. Врубеля и М.В. Нестерова. Впервые соотнес творчество Рериха с живописью Врубеля Маковский (1907, 1918). Для исследователя понятия «демонизм» и «символизм» по отношению к их искусству представлялись идентичными, под ними подразумевался мир, наполненный образами «ангелов-демонов». Позднее в качестве общих образных и пластических особенностей живописи двух художников Маковский определил «потусторонность» и «начало каменное». Тема «Рерих и Врубель» была обозначена и в работах Гидони (1915), С.П. Яремича (1916), Ростиславова (1918), но самостоятельного развития не получила. Близость творчества Рериха и Нестерова первым уловил А.Н. Бенуа, назвав художников «подражателями» В.М. Васнецова (1906). Напротив, художник М.В. Фармаковский подчеркивал различия между «кротким благостным творцом» Нестерова и «рериховским» богом, который «мечет молнии и гром».

Художественная критика нач. XX в. выделила и ряд особенностей творческого метода Рериха. В контексте нашего исследования важно отметить интерпретацию русской истории через «хоровые массы» (В.В. Стасов), а также своеобразие стилизаторского дарования Рериха (Стасов, Ростиславов, М.М. Фокин).

Среди отдельных произведений, созданных Рерихом на тему православной Руси, однозначно высокую оценку критики получили архитектурные этюды живописца: Ростиславов (1903), Маковский (1904), Гидони, Эрнст.

После революции (1917 г.) в России в силу социально-политических обстоятельств, тотальной антирелигиозной пропаганды, советские исследователи не имели официальных возможностей писать не только о работах художника на тему православной Руси, но и о творчестве живописца в целом.

Основным источником сведений о деятельности Рериха стали русскоязычные исследования, изданные за рубежом: статьи в периодической печати, альбомы, каталоги выставок, биографические очерки, монографии. Прижизненные издания зарубежного периода важны, прежде всего, введением в обиход новых произведений активно работающего живописца. В соответствии с нашей темой здесь можно выделить альбомы 1924, 1931 гг. (Нью-Йорк) и 1939 г. (Рига). Некоторые из опубликованных здесь произведений и сейчас остаются вне поля зрения исследователей из-за малой доступности или неизвестности их местонахождения. Что касается анализа творчества Рериха, то в свете исследуемой нами темы необходимо выделить концептуально важную статью М. Шмидта (1934), подчеркивающую несомненную связь православно-христианской темы дореволюционного периода с поздними работами. В публикации нельзя не увидеть своеобразного выражения ностальгических нот русской эмиграции по «Руси уходящей». О пантеизме живописи Рериха зарубежного периода писал Э.Ф. Голлербах (1937). Он же развил сопоставление полотен художника на тему православной Руси с живописью Нестерова, отметив их близость «не по своим темам, а по духу, по высокому строю душевному». Принципиально новый подход к творчеству Рериха в это время связан со стремлениями исследователей объединить деятельность Рериха-художника с деятельностью Рериха-мыслителя (В.Н. Иванов, 1937). Авторы публикаций заговорили о «космическом синтезе» в его живописи: Ж. Дювернуа (1932), Р.Я. Рудзитис (1935). «Предтечей евразийцев» назвал художника Иванов.

Историографический обзор критики зарубежного периода творчества Рериха будет не полным, если не коснуться проблемы отношения к фигуре активно работающего художника со стороны русской эмиграции. Сложные, во многом негативные, отношения большей части эмиграции к Советской России часто вступали в конфликт с глубокой верой Рериха в этот период в будущее Родины при четком разделении им роли в ее истории политической власти и народа. Можно понять и настороженное отношение эмиграции, пребывающей в большинстве своем в крайне тяжелом материальном положении, осложненном творческим кризисом, к несомненным успехам Рериха, трудность достижения которых оставалась неизвестна широкому кругу. Все это не могло не сказаться на интонациях публикаций, посвященных художнику. Для нас представляет интерес рецензия Бенуа (1939) на монографию Голлербаха и Иванова (1939). «Фома неверующий», как назвал себя Александр Николаевич в переписке с Рерихом 1937-1938 гг., в статье, написанной по просьбе художника, отметив отдельное «очень талантливое, подчас очень красивое», «приближающее к нашему сознанию вещи, далеко от нас отстоящие и в пространстве, и во времени, и в мысли», что «творит Рерих», откликается образно-живописным исканиям художника тех лет в глубине: всем его произведениям «присущ один недостаток» - «это поверхностные схемы, это удачные выдумки, это "подобия откровений и видений", но это не "органические образования, живущие собственной жизнью", это не вечные и не великие создания

человеческого духа». Пути художественных обобщений, свойственные зарубежному периоду творчества Рериха, не соответствовали эстетике маститого художественного критика и историка искусства. Кроме того, изначально критическая направленность ума и позиции Бенуа как исследователя не могла принять безоговорочную пиететность, свойственную статьям Иванова и Голлербаха.

Новым этапом исследования творчества Рериха в СССР явились 1950 — 1980-е гг. В связи с «хрущевской оттепелью» и переездом на Родину Ю.Н. Рериха (1957 г.), который привез многочисленные произведения отца, и по инициативе которого в крупнейших городах страны прошли выставки (1958-1961 гг.), возникла новая волна интереса к наследию художника. В научный оборот были введены малоизученные и неизвестные работы живописца на православную тему, как русского, так и зарубежного периодов (В.П. Князева, 1963, 1974). Внимание к искусству рубежа XIX-XX вв., царившее в отечественной художественной культуре с кон. 1950-х гг., возродило проблематику, сквозь призму которой художественная критика нач. XX в. рассматривала творчество Рериха. Однако временная дистанция справедливо увела современных исследователей от пафосности начала века в сторону строгих историко-культурных и историко-искусствоведческих обоснований. Духовная атмосфера, которая царила в среде русского символизма нач. XX в. и связь с этой средой Рериха стали предметом исследований Е.И. Поляковой (1973), А.И. Дербеневой (1980), Л.В. Короткиной (1983). По отношению к живописи Рериха, в том числе религиозной, закрепляются понятия «символический способ мышления» (Д.С. Сарабьянов, 1989), «символическое миропонимание» (Г.Ю. Стернин, 1988). Вновь обозначились проблемы взаимосвязи символизма Врубеля и Рериха (Д.С. Сарабьянов, 1971), Рериха и Нестерова (П.Ф. Беликов, Князева, 1972; Полякова, 1973). Две последние монографии интересны тем, что здесь впервые отмечена одновременность создания в нач. 1930-х гг. образа Святого Сергия у Нестерова и Рериха, а также близость серии картин Рериха «Санкта» (1922) творчеству Нестерова. Значительный вклад в рериховедение внесла научная конференция 1974 г. (Москва), посвященная 100-летию со дня рождения художника. Среди докладов с нашей темой связано выступление А.Д. Алехина (1978). Анализируя творческий метод Рериха в целом, автор впервые предложил плодотворную систематизацию произведений художника, связанных с православной Русью, по тематическому принципу, а также дополнил известные древнерусские истоки стилевых исканий живописца книжной миниатюрой, фреской и «русским народным декоративным искусством».

В условиях социально-политических перемен в России во вт. пол. 1980-х гг., «перестройки» и падения «железного занавеса», начинается следующий этап изучения творчества художника. В 1989 г. С.Н. Рерихом был создан Центр-Музей им. Н.К. Рериха в Москве. Научная, публикаторская, выставочная деятельность Центра ввела в рериховедение неизвестные архивные мате-

риалы и произведения, дав новый импульс к изучению творчества живописца. В монографиях Короткиной (1996, 2001), Е.П. Яковлевой (1996), в исследованиях О.А. Тарасенко (2000) и Е.П. Маточкина (2002, 2003) выявлены малоизвестные произведения художника на православную тему, созданные в русский и зарубежный периоды, уточнены и развиты положения об истоках их стилистики, в частности, введены новые параллели с европейским Возрождением, с византийскими мозаиками, с восточной культурой. Но традиционно православная тематика глубоко анализируется в связи с русским периодом творчества, в зарубежном периоде интерес вызывают, прежде всего, произведения на восточную тему.

Ни одно крупное монографическое исследование этого времени, посвященное проблемам русского живописного символизма нач. XX в., не обходит имя Рериха. Оценки и место его живописи в истории отечественного искусства колеблются от восприятия Рериха как «последнего большого художника "Серебряного века"» (Т.К. Вагнер, 1993), «крупнейшей индивидуальности в мире русского символизма» (В.Ф. Круглов, 1996) до определения его как «популярнейшего художника» своего времени (А.А. Русакова, 1995).

Впервые живопись Рериха как теургическое искусство рассматривает Л.В. Шапошникова, развивая целостный подход к наследию Рериха-художника и Рериха-мыслителя (1997, 2001). Отмечая пророческий характер образного мышления символистов, в том числе и Рериха, автор подчеркивает, что профетизм творчества художника зиждется на глубоком знании истории, на реальных научных изысканиях, сопутствующих ему всю жизнь. «Синтез реализма и символизма» как «правдивый способ познания» бытия в творчестве Рериха отмечает О.А. Уроженке, называя художника вслед за критикой нач. XX в. «реалистом невидимых образов» (1999).

Не теряет актуальности и проблематика, касающаяся творческих связей Рериха с Врубелем и Нестеровым. Связь религиозно-философских исканий в их живописи подчеркивает Вагнер (1993). Общность византийских и древнерусских традиций в живописи Врубеля и Рериха нач. XX в. анализирует М.Г. Неклюдова (1991). Тарасенко подчеркивает, что, в отличие от Нестерова и Врубеля, Рериху удалось «осовременить иконопись» и «создать новую иконографию искусства начала XX века» (2000).

Актуальной остается проблема оценки характера восприятия Рерихом православной традиции. Г.П. Гунн (1990), Неклюдова (1991) утверждают, что увлечение Рериха православными образами было «чисто художественным». Короткина (2001), О.В. Румянцева (2000), О.А. Черкасова (2002), вслед за Вагнером, раскрывают проникновение Рериха не только в формы православного искусства, но и в его нравственное содержание (2001). Того уровня синтеза древнерусского искусства и современных художественных задач, который отличает монументально-декоративную живопись Рериха, невозможно было достичь без «восприятия традиций древнерусского искусства на сущностном, духовном уровне», свидетельствует Тарасенко (2000).

Проведенный историографический обзор показывает, что проблема «внутренних связей между русским искусством Нового времени и искусством Древней Руси» (Л. Лившиц, 1995) по отношению к творчеству Рериха русского и зарубежного периодов в истории отечественного искусствоведения остается открытой до сих пор.

**Источниковедческой базой** диссертации являются материалы российских и зарубежных музеев и частных коллекций, Церковно-Археологического кабинета Троице-Сергиевой Лавры, Дома Ученых Академгородка (Новосибирск), из архивов (ОР ГТГ, Ф. 44, оп. 1, д. 682, 683, 1054; ОР МЦР Ф. 1, оп. 1, д. 552, 6168, 6258, 6266, 6269, 10754); философское и литературное наследие Н.К. Рериха, труды искусствоведов, философов, историков, культурологов, посвященные русской культуре и религиозной теме в искусстве, канонические и апокрифические христианские источники, а также труды по истории и теории символизма, каталоги выставок, критические статьи, материалы научных конференций.

**Периодизация исследования.** Диссертация посвящена одному из важных этапов развития отечественного искусства - кон. XIX - перв. пол. XX в. Творчество Н.К. Рериха, связанное с этим временем, традиционно делится на два периода: русский и зарубежный. Критерий периодизации восходит к социально-историческому подходу, по которому русскую историю XX в. разделяют на время до Октябрьской революции и после нее. Эти события разделяют и творчество художников, оказавшихся в вынужденной эмиграции, в том числе и Рериха. Зарубежный период его деятельности рассматривается, как правило, целостно (В.П. Князева, Е.И. Полякова, Л.В. Короткина, Е.П. Яковлева), в дореволюционном же - выделяют два периода: до и после Первой мировой войны.

Иной периодизации придерживается П.Ф. Беликов в книге «Рерих (опыт духовной биографии)» (1994), опираясь на дневниковые записи, литературное, эпистолярное наследие художника. Биограф, состоявший в переписке с художником, обосновывает этапы развития творчества мастера согласно эволюции его духовного опыта. Беликов определяет их в образах и понятиях философского наследия Рериха как «сосредоточение земное» (до нач. 1910-х гг.), «сосредоточение тонкое» (серед. 1910-х - 1920-е гг.), «сосредоточение огненное» (1930-1940-е гг.). Исследование эволюции системы живописных образов, посвященных теме православной Руси, показало плодотворность периодизации Беликова, но, в свою очередь, потребовало специальных обоснований и уточнений. Так, к 1910-ым гг. Рерих завершил основные монументальные и театрально-декорационные работы русского периода на тему православной Руси. Несмотря на то, что последние церковные росписи исполнены им в 1914, весь подготовительный материал, как показывают исследования, был закончен до 1910-го г. В нач. 1910-х гг. художник впервые создает православные образы в станковой картине, что не лишает их монументальности замысла и цвето-пластических обобщений, но вносит элемент



самодостаточности и независимости от пространства сцены или храма. Материал настоящего исследования позволяет вслед за Беликовым провести первую границу между периодами творчества художника через начало 1910-х гг.

Активность новых творческих поисков Рериха, восходящая к нач. 1910-х гг., не прерывавшаяся ни событиями Первой мировой войны, ни, - в отличие от многих коллег по цеху, - событиями революции, первых лет эмиграции, и продолжавшаяся до сер. 1920-х гг. - времени начала Центрально-Азиатской экспедиции, дает основание провести следующую границу в творчестве живописца через 1920-е гг. Православно-христианская тема претворялась в живописи Рериха этого времени в новых образах, в вариациях уже сложившихся, в постепенных изменениях живописного языка, в частности, в переходе от рефлектирующей «каменности» мазка к сплавленной «фресковости» больших цветowych плоскостей. Вторая половина 1920-х гг. была ознaменована Центрально-Азиатской экспедицией (1923-1928 гг.), во время которой обращение художника к православным образам ограничилось записями в экспедиционных дневниках.

Заключительный этап в развитии интересующей нас темы начинается с 1930-х гг. Опыт общения с культурой и природой Востока в полотнах 1930-1940-х гг. выявляет новые грани в трактовке образов и новые возможности живописного языка: светоносность и интенсивность цветowych звучаний, обобщенность цвето-пластических масс становятся выразителями космических аспектов образов православной Руси, созданных Рерихом.

Объектом исследования является русское изобразительное искусство кон. XIX — перв. пол. XX вв.

Предмет исследования - система устойчивых, «ключевых» для творчества Н.К. Рериха в области станковой, монументальной, театрально-декорационной живописи образов (православного храма, православного святого, истории православной Руси, Апокалипсиса) на протяжении русского и зарубежного периодов (1890-1940-е гг.).

Цель исследования: изучение эволюции образов православной Руси в живописи Н.К. Рериха.

Задачи исследования:

- проанализировать степень научной разработанности темы православной Руси в живописи Н.К. Рериха отечественным искусствоведением;
- выявить произведения, посвященные данной теме, на протяжении всего творчества художника;
- раскрыть систему образов, составляющих феномен православной Руси в живописи Рериха; рассмотреть их содержательные и стилистические изменения;
- дополнить и уточнить характер связей творчества М.А. Врубеля и М.В. Нестерова с живописью Рериха в интерпретации православных образов;

- проследить эволюцию символистского миропонимания Рериха на материале образах православной Руси, созданных в течение всего творчества художника;
- определить понимание Рерихом православной традиции и отношение к ней.

**Методология** исследования. В ходе работы над диссертацией были применены следующие методы.

- Сравнительно-исторический метод позволил соотнести общее и особенное в произведениях Н.К. Рериха и русского религиозного искусства XIX - перв. пол. XX в., провести аналогии с древнерусским искусством, с русским искусством XIX в., с творчеством философов и поэтов-символистов нач. XX в.
- Системный и историко-типологический методы предоставили возможность сгруппировать произведения художника в тематические циклы и определить их различные соотношения в каждом из периодов творческого развития художника;
- Метод стилистического анализа позволил проследить образные и структурные изменения в живописной трактовке темы на протяжении всего творчества художника.

**Научная новизна** исследования:

- впервые образы православной Руси в творчестве Н.К. Рериха русского и зарубежного периодов подвергнуты монографическому исследованию;
- применена новая периодизация живописного наследия Н.К. Рериха;
- прослежено развитие символистского миропонимания художника в трактовке образов православной Руси от конкретно-исторической интерпретации к «космическому видению»;
- выявлены новые аспекты взаимосвязи творчества Рериха зарубежного периода с живописью М.А. Врубеля и М.В. Нестерова;
- проанализированы влияния традиций древнерусского искусства, русской школы живописи XIX в., стилистики модерна на формирование живописного стиля Рериха зарубежного периода в рамках обозначенной темы;
- определено значение Гималайских этюдов Рериха как цветовой, композиционной и содержательной основы «космического видения» образов православной Руси в зарубежный период творчества;
- введены в научный оборот работы художника: «Портрет архиеерея» (1890-е), «Волки» (1900), «Русский воин» (1900-е), «Св. Борис и Глеб (Видение в ладье)» (1904); архивные документы: письма М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, Н.О. Лосского, И.В. Северянина, Д.Л. Мережковского к Рериху (ОР ГТГ, ОР МЦР), письма Рериха к Нестерову и А.Н. Бенуа (ОР МЦР).

**Теоретическая и практическая значимость.** Материалы, положения и основные выводы диссертации могут быть использованы в научных исследованиях русского искусства и шире русской культуры кон. XIX - перв. пол. XX в.; в курсах лекций гуманитарного цикла, в организации выставочных проектов, в музейной практике.

**Использование полученных результатов.** На основе материалов исследования был подготовлен и прочитан спецкурс по проблемам живописи Н.К. Рериха для студентов театрального и художественно-графического факультетов Уфимской государственной академии искусств в 2001-2002 гг.

**Основные положения, выносимые на защиту.**

1. Взгляды Н.К. Рериха на православную традицию как на духовное и художественное наследие русского народа, отразившее особенности национального менталитета, сформировались в русский период творчества художника.
2. Образы православной Руси занимают одно из центральных мест в живописном наследии Рериха зарубежного периода.
3. Проявление «космического видения» в интерпретации темы и образов православной Руси в зарубежный период творчества явилось естественным развитием символистского миропонимания художника.
4. Евразийские взгляды Рериха на развитие православной культуры в зарубежный период являются итогом исторических изысканий и художественных наблюдений живописца на протяжении всего творчества.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации были представлены в двух книгах, в журнальной статье, а также в форме научных докладов на международных и всероссийских конференциях: «Посвященной 60-летию Пакта Н.К. Рериха» (Москва, 1996), «Духовный образ России в философско-художественном наследии Н.К. и Е.И. Рерихов» (Москва, 1998), «Искусство Евразии: на перекрестке культур» (Уфа, 1998), «Искусство как способ познания» (Москва, 1999), «Юбилейные Рериховские чтения» (Москва, 2000), «Культурное наследие России: универсум религиозной философии (к 110-летию со дня рождения А.Ф. Лосева)» (Уфа, 2004.), «100 лет со дня рождения С.Н. Рериха» (Москва, 2004).

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, каждая из которых поделена на параграфы, заключения (147 страниц основного текста с подстрочными примечаниями), списка литературы (203 названия), списка архивных материалов (9 единиц хранения), списка иллюстраций и приложения (168 иллюстраций).

## Основное содержание работы

**Во Введении** обосновывается выбор темы, определяются цель, задачи исследования, его методологическая основа, раскрывается степень научной разработанности проблемы.

**В первой главе «Обращение к образу православной Руси в ранний период творчества. 1880 - 1910-е гг.»** исследуются истоки формирования религиозных представлений Н.К. Рериха, осмысление Рерихом художественного наследия современников, обращается внимание на особенности раннего миропонимания художника, соединяющего конкретно-историческое видение с идеями символизма.

В параграфе первом *«Истоки формирования взглядов»* рассматривается эпоха кон. XIX - нач. XX в. в России - время, наполненное противоречиями, свойственными «рубежным периодам». Падение авторитета официальной церкви в народной среде и среде русской интеллигенции порождало, с одной стороны, нигилистические, позитивистские настроения, вплоть до утверждения атеистических взглядов, с другой, обостряло духовно-нравственные поиски, опирающиеся на православную веру. В народной среде это проявлялось в усилении странничества, в среде интеллигенции - в «хождениях» в Оптину пустынь, в прикосновении к живым источникам мудрости, каковыми в Петербурге были священник Иоанн Кронштадтский и Ксения Блаженная, в стремлении осознать собственный духовный опыт в религиозно-философских трактатах, в собирании и изучении древнерусской иконописи. Путь Рериха к пониманию образа православной Руси, во многом близкий исканиям интеллигенции рубежа веков, исследуется в параграфе на материале писем кон. XIX - нач. XX в. и дневников 1930-х гг. Сделанные рукой зрелого человека, дневниковые записи помогают выделить «вехи», определившие направления формирования устойчивых взглядов художника на православную традицию.

Одним из главных событий духовной жизни юного Рериха были встречи со священником Иоанном Кронштадтским, что отмечалось исследователями. В параграфе раскрывается та глубина и яркость впечатлений от встреч с чудотворцем, которые, как всякое подлинно духовное событие, обладали уникальным свойством не растворяться в потоке жизни, а возрастать во времени и последовательно выстраивать ценностную систему личности. Среди ранних впечатлений, повлиявших на формирование взглядов Рериха на образ православной Руси, особое место занимает празднование 500-летия со дня смерти Преподобного Сергия и выступление на нем В.Ю. Ключевского (1892). Художник соприкоснулся с конкретно человеческим, а не абстрактно рассудочным осмыслением жития святого, где «творчество жизни» (Н.А. Бердяев) соединилось с «практикой, с внутренним подвигом» (А.Ф. Лосев). Проблема «слияния жизни и творчества воедино» (В.Ф. Ходасевич) решалась

и русским символизмом. Для Рериха идеалом цельной личности достаточно рано стал облик православного святого.

Будучи художником эпохи, где проблема создания нового стиля, в том числе в религиозном искусстве, стояла особенно остро, Рерих рано задумывался о перспективах работы в этом направлении, называя «самым глубоким религиозным живописцем» А.А. Иванова. Одним из источников осмысления задач современного религиозного искусства явилась для Рериха живопись М.А. Врубеля и М.В. Нестерова. В параграфе впервые прослеживаются личные взаимоотношения Рериха с Нестеровым (с 1902 г. по 1910 г.) и Врубелем (кон. 1904 — нач. 1905 г.); определяется время написания Рерихом очерка «Врубель» до 1905 г.; в научный оборот включаются два письма Врубеля к Рериху, которые датируются автором рубежом 1904–1905 гг.; неизвестное письмо Нестерова к Рериху 1903 г.; обосновывается датировка включенного в дар Уфимскому музею эскиза Рериха к картине «Пляска» (до 1903 г.). Еще в студенческие годы в творчестве Нестерова его заинтересовали приемы стилизации иконописи как способ обновления языка современной картины. В искусстве Врубеля Рериха привлекла живописно-образная интерпретация восточных корней православного иконописания.

Восточные корни древнерусского искусства в ранний период обсуждались также в общении со В.В. Стасовым, что не раз отмечалось искусствоведами. В параграфе подчеркивается, что под руководством Стасова начинала складываться историческая концепция Рериха-археолога и художника, в формировании которой важное место отводилось непосредственному общению с древней вещью как с предметом, несущим весть. Проблеме влияния Востока на развитие западной культуры молодой Рерих обсуждал и с В.С. Соловьевым. Взгляды Соловьева, его «мистический» опыт явились важным источником формирования идей символизма, в том числе, и в мировоззрении Рериха. В параграфе рассматривается неисследованный аспект влияния философии Л.Н. Толстого на неортодоксальную позицию Рериха по отношению к православному вероисповеданию. Подчеркивается, что художник рано проявил умение «вмещать» в своем сознании, на первый взгляд, противоположные явления: Иоанн Кронштадтский, будучи оппонентом Толстого, для Рериха остался на всю жизнь «великим прозорливцем», а Толстой — «великим учителем», «уходящим перед концом жизни в Оптину пустынь».

В заключении отмечается, что, благодаря силе личности, Рерих «не потонул» в атмосфере сложных поисков духовно-нравственного идеала рубежа XIX–XX вв.: историческое видение со временем целостно соединилось в его творчестве с духовными поисками символизма, реализовавшись в индивидуальной трактовке православных образов.

Второй параграф посвящен *«Образу православного храма в "архитектурных этюдах"»*. Феномен «православной Руси» раскрывается в живописи Рериха через систему образов, которые устойчиво проявляют себя на протяжении всего творчества. Это образы православного храма, святого, истории

православной Руси, Апокалипсиса. Соотношение этих образов в разные периоды творчества Рериха было неодинаковым и по значимости, и по количеству, созданных работ. Этим объясняется неравномерность объема исследуемого внутри параграфов материала. Используемое в диссертации понятие «православная Русь» применительно к искусству Рериха объясняется стремлением точнее определить рамки исследования, исключив языческие образы Древней Руси, созданные художником, а также подчеркнуть религиозно-философский аспект его символистской живописи.

В параграфе анализируется образ православного храма, созданный художником в этюдах, станковых и театрально-декорационных работах до начала 1910-х гг. Обращение к этюдам православной архитектуры было свойственно отечественному искусству нач. XX в. Одновременно с Рерихом в 1902-1904 гг. над серией архитектурных этюдов Русского Севера работали И.Я. Билибин и И.Э. Грабарь, но только в творчестве Рериха предметом изображения становится каменное зодчество. Со временем ранние устремления Рериха постичь сущностную природу православного храма вознесут его образ до символа русской духовности: в искусстве Билибина увлеченность деталями постепенно заслонит духовную целостность, а для Грабаря православный храм станет предметом научных изысканий. Особое отношение искусства нач. XX в. к этюду как произведению, имеющему самостоятельную, выставочную, ценность, а также появление в это время концепции этюда-картины, позволяет нам выделить в серии архитектурных этюдов Рериха две группы. Наряду с собственно этюдным материалом живописец пишет работы, в которых отчетливо проявятся художественно-смысловой отбор, ведущий к созданию обобщенного образа: «Воскресенский монастырь в Угличе» (1904), «Успенская Пароменская церковь во Пскове» (1900-е). В параграфе выделяется ряд живописно-композиционных решений: облик новгородского храма Спаса Нередицкого (1899), мотивы торжественного шествия («Дом Божий», 1903) и распахнутого входа («Шатер Грозного», 1909), замкнутость пространства массивными строениями, арочный свод («Псково-Печерский монастырь XVI века», 1907), - которые в творчестве художника за рубежом приобретут символическое звучание. Немаловажным представляется и выбор техники написания работы «Спас Нередицкий» - темпера, позднее определившая специфику живописной стилистики Рериха.

Следуя натурным впечатлениям, художник создает образ древнего зодчества как незыблемого и вечного. В лаконичности живописного языка, в слитых фактурных нюансах материи, из которой формируется и храм, и земная твердь, в цветовых отношениях, построенных крупными плоскостями, «рифмующими» архитектурные формы с топологией земли, проявилось особое «пейзажное» видение художника, в котором явственно различимы пантеистические интонации. Иерархическая соподчиненность и взаимосвязанность всех частей Природы, принимаемая русскими символистами как данность, своеобразно звучала и в живописи раннего Рериха.

В третьем параграфе рассматривается «*Образ святости: поиски новой иконографии*». Свообразными подступами к постижению образа святости как живой реальности можно считать ряд ранних портретных изображений. В этой связи впервые анализируются, выполненные в академической манере, работы «Схимник» (1895) и «Портрет архиерея» (1890-е). Свидетельством рано проявившегося стремления к созданию собственной иконографии образа православного святого можно считать акварель «Св. Борис и Глеб (Видение в ладье)» (1904). Опираясь на редкий извод иконы «Александр Невский со сценами жития», Рерих превращает ее фрагмент в самостоятельную композицию. Образ православного святого станет темой станковых работ художника с 1910-х гг., в рассматриваемое же время он разрабатывается Рерихом исключительно в рамках монументального искусства. Имеющиеся в распоряжении исследователя работы свидетельствуют, что отсутствие официального заказа на роспись церкви (до 1906 г.) не мешало художнику ставить перед собой проблемы собственно храмовой живописи.

К первым замыслам художника по организации пространства православного храма, системообразующим началом которого являлся облик святого, на наш взгляд, можно отнести «Эскиз росписи молельни» (1905), картину-эскиз декорации для «предполагающейся мистерии» «Пещное действо» (1905) и станковую работу «Святители» (1907). В параграфе делается предположение о том, что замысел этих произведений изначально мог быть связан с храмом Св. Духа в Талашкине. Гипотеза опирается на письмо Рериха к М.К. Тенишевой (1905), в котором о названных работах художник пишет: «в таком виде могла бы быть небольшая молельня». Упоминаемые в письме «Эскиз росписи молельни» и «Святители» определяются в диссертации как известные в научном мире произведения «Роспись молельни» и «Владыки нездешние». Отмечается и тот факт, что проблема света встала перед Рерихом, как и перед Врубелем, в связи с работой именно над решением композиции храмового пространства. В противовес утвердившемуся мнению о «реалистической передаче освещения и блеска» (А.А. Ростиславов) в работе «Пещное действо», свет здесь, как показывает анализ, определяет именно духовную сущность происходящего действия, то есть имеет символическое значение.

Возможно с храмом в Талашкине связан «эскиз стенописи» (Рерих) «Сокровище Ангелов» (1905), о чем косвенно свидетельствует факт принадлежности подготовительного эскиза (1904) Тенишевой. Исследователи отметили как восточные (Л.В. Короткина), так и западные (Е.П. Маточкин) истоки иконографии произведения. В параграфе в качестве одного из источников вводится старообрядческое сказание о камне Алатыре, представленное в народном переложении Библии — Голубиной книге. Особенностью иконографии работы Рериха является представление Ангела как хранителя краеугольного камня мироздания. Будучи одним из ключевых в творчестве символистов (К.Д. Бальмонт, М.А. Волошин, В.И. Иванов), образ Алатыря, Камня-Огня, бел-горюч-Камня, вбирал пантеизм их мировосприятия. Символистская ин-

терпретация мотива Алатырь-Ангел в картине проявилась в стремлении одухотворить граненную каменность пластики, передать изначально каменную природу материи, которая древними воплощалась в мозаике, а Врубелем - в кристаллической структуре создаваемых форм. Впервые проводится аналогия между «Азраилом» (1904) Врубеля и «Сокровищем Ангелов».

В параграфе упоминаются достаточно подробно исследованные отечественным искусствоведением мозаики храма Покрова Богородицы в с. Пархомовка (1906), органично вписывающие канонические композиции в стилистику модерна, а также эскизы росписей этого храма и иконостас церкви Казанской Божией Матери в Перми (1907), которым, на наш взгляд, свойственна стилистическая неоднородность, так как здесь художник пытался использовать в решении одного храмового пространства весь свой опыт общения с «чудотворным наследием старой Руси».

Наиболее полно и органично идеи символистского понимания мира святости оказались выражены в церкви Святого Духа в Талашкине (1914). Появление замысла в 1904 г. и разработка основных эскизов до 1910 г. дает основание включить работу в данную главу. В диссертации впервые исследуется связь иконографии Царицы Небесной с каноническими изображениями Св. Софии и Богородицы. Поместив образ «Царицы Небесной над рекой жизни» в алтарной части, Рерих, с одной стороны, возрождает утраченную раннюю православную традицию, с другой, вводит в пространство храма символистское миропонимание: Женское Начало, вслед за Соловьевым, трактуется им как «субстанция Св. Духа, носившегося над водной тьмой нарождающегося мира». Об этом свидетельствует и название храма. Обращаясь к православно-христианской иконографии в композиции «Трон невидимого Бога», известной с VII в., Рерих по-своему интерпретирует традицию, соединяя изображение Трона с образами Адама и Евы, Архангелами и евангелистами. Известно, что храм не был освящен церковью, но распространенное мнение о том, что основанием этого является неприятие замысла художника не имеет на сегодняшний день документальных подтверждений. Напротив, изначально храм утверждался Тенишевой как православный, эскизы росписей обсуждались с представителями Смоленской епархии. Как вспоминал Рерих, «доказательство Киевской «Нерушимой стены» прекратило ненужные словопрения». Причиной неосвящения храма, на наш взгляд, могло стать начало Первой мировой войны, из-за которой работы не были завершены.

Таким образом, материал параграфа показывает, что в росписях православных храмов, где «миф символически связывает два мира» (Н.А. Бердяев), где в центре стоит образ святости, проявилось символистское миропонимание Рериха.

В четвертом параграфе «*Православная Русь в изображении художника-историка*» рассматриваются особенности исторической концепции раннего Рериха. Исследователи не раз отмечали рано сформировавшуюся у художника-археолога идею открытости истории русской культуры влияниям извне,



называя его «предтечей евразийцев». На наш взгляд, при всей глубине исторического видения в живописи этого периода его позиция проявилась лишь в отдельных произведениях: Рерих-историк опережал Рериха-художника также, как в свое время его опередил Рерих-литератор в эссе «Иконный терем» (1899). В исследовании отмечается, что при создании «портрета» того или иного периода древнерусской истории художник стремился стилизовать изобразительные мотивы в соответствии с историческим временем, вплоть до использования прямых цитат из памятников старины. В этой связи отмечаются ярко выраженные восточные черты в облике воина в картине «Русский воин» (1900-е); прием парафразы в картине «Князь» (1916), где в облике героя художник цитирует скульптурное изображение Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (XIII в.), а фон заполняет мотивами звериного стиля, что оправдывает исторически, ибо собор, по мнению художника, строили потомки скифов — аланы. Подчеркивается прием стилизации иконописи (ярославской иконы «Сергий Радонежский с житием и Сказанием о Мамаевом побоище», XVII в.) в театральном занавесе «Сеча при Керженце» (1911).

Особенности исторической концепции Рериха проявили себя и в серии панно «Богатырский фриз» (1910), материалом для которого, как и у В.М. Васнецова, послужили былинныя сказания, берущие начало в языческой традиции, но окончательно оформившиеся в период становления христианства на Руси. В художественном отношении живописцу, на наш взгляд, удалось соединить декоративные задачи панно модерна с индивидуальной характерностью героев. При этом пейзажное пространство трактуется двояко: в одном случае, оно выступает как сценическое обрамление, фон, в другом, заметно стремление осмыслить образ богатыря в качестве органической части планетарного пейзажа, что в зарубежный период приведет к образам всепоглощающего пространственного звучания.

**Во второй главе «Раскрытие системы образов православно-христианской Руси в 1910 - 1920-е гг.»** рассматривается появление новых для Рериха образов - образов Апокалипсиса, прослеживаются изменения в интерпретации образов православной святости, истории православной Руси.

В первом параграфе раскрываются *«Апокалипсические образы сновидений»*. Начало Первой мировой войны для Рериха, как и для его современников, явилось важным жизненным рубежом. После 1914 г. Рериху не представилась возможность проявить талант храмового живописца и образы православной Руси с этого времени воплощаются, в основном, в станковой живописи. Предощущения катастрофических испытаний, соотносимые с апокалипсическими видениями Иоанна Богослова, еще задолго до войны и Октябрьской революции тревожили многих художников (М.К. Чюрленис, М.В. Добужинский, Л.С. Бакст и др.). Сны и видения беспокоили и «великого интуитивиста современности» (А.М. Горький) — Рериха. В этой связи впервые анализируется работа «Волки» (1900), написанная под влиянием романтизма А.И. Куинджи, - одно из ранних появлений мотива «зловещих» в картине,

композиционным центром которой является православный храм. Ведущими мотивами апокалипсических сновидений художника стали «ангел последний», «меч мужества», «град пречистый». Подробный анализ картин «Меч мужества» (1912), «Ангел последний» (1912), «Зарево» (1914) показывает, что апокалипсические мотивы органично вписывают живопись Рериха в пространство образов русского символизма, в том числе литературного. В качестве аналогов в параграфе приводится роман В.Я. Брюсова «Огненный Ангел» и поэтические предощущения А.А. Блока. Отмечается, что символистские образы Апокалипсиса, претворяясь в стилистике живописного модерна Рериха, своеобразно преломляют иконописные традиции. В произведениях по-своему трактуются: символика града («Град обреченный», 1914), образ молящегося праведника («Пречистый град - врагам озлобление», 1912), красно-оранжевая тональность апокалипсических видений, «тьма» воинов в виде массы плотно сжатых фигур («Стрелы неба — копья земли», 1915). Отмечается, что впервые иконописный прием изображения войска в виде плотной массы фигур в концепции станковой картины ввел Нестеров.

В заключении подчеркивается, что ретроспективные тенденции творчества Рериха занимают особое место в символизме «Мира искусства». Обращение к историческому прошлому в мотивах «вишневых садов» В.Э. Борисова-Мусатова, версальских видов А.Н. Бенуа и эротизмов К.А. Сомова, античных архаизмов и вариаций на тему Петра I В.А. Серова и др. проявлялось преимущественно как ностальгия, как тоска по прошлому. Используя иконописную символику, Рерих не стремится воссоздать культурно-исторический облик Древней Руси, а сурово предвидит будущее России XX в. В этой связи, на наш взгляд, художник близок Врубелю и Нестерову, которые во времена нового Апокалипсиса также стремились найти опору в христианско-православных истоках.

Во втором параграфе раскрывается *«Языческое и христианское в образе православного святого»*. Художник разделял тот взгляд на религиозную традицию Руси, по которому язычество не являлось «отрицательной величиной», а входило как «сильная» самобытная составляющая в христианскую традицию. Рерих рассматривается в ряду мастеров русской живописи кон. XIX - нач. XX в. (Васнецов, Билибин, Стеллецкий), которым органично удавалось вплетать языческие мотивы в православную образность, поднимая языческую традицию на «уровень иного миропонимания» (Д.С. Лихачев), которых невозможно было обвинить в «религиозном эклектизме» (Д.С. Сарабянов). Неслучайно в творчестве художника появляются образы святых, отказавшихся от язычества и принявших Православие: «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится» (1914), «Пантелеймон-целитель» (1916). Здесь святость облика определялась художником через его особое созвучие с миром природы. Подобный подход был свойствен восприятию православной традиции русским символизмом: «христианство, не как отречение от земли, не как

измена земле, а как новая, еще небывалая «верность земле», новая любовь к земле» (Д.С. Мережковский).

Важной составляющей православного мировосприятия Рериха являлась идея жертвенности, не требующая награды: мотив «тихого делания» становится центральным в картинах мастера. В серии «Sancta» (1922) Рерих создает образ общины Св. Сергия, где в каждом полотне возникает свой ритм тишины. Подчеркивается, что мотив «тихого делания» у Рериха восходит к живописи Нестерова. Проводится аналогия между картиной Рериха «И мы видим» и иконой «Битва новгородцев с суздальцами» (XV в.).

В параграфе отмечается, что в этот период Рерих переходит от обозначения святости в виде нимба к изображению пространственного свечения. Продолжая живописные поиски передачи духовного свето-цветового потока, начатые в русском искусстве Ивановым и развиваемые Врубелем, художник стремился уловить тончайшие переливы свечений как знака высшей духовности, как явления «преображения материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала» (Соловьев). Для Рериха-символиста свечение материи было «той же действительностью», которую «художники христианского иконописания так же, как и буддийские мастера, изображали <...> с великим знанием». Для Рериха-ученого свечение материи было фактом физической реальности, которую он наблюдал на фотоснимках нач. 1920-х гг. В отличие от лучистских экспериментов М.Ф. Ларионова, Рерих, как и Врубель, не лишает живописную материю формы, видя в этом проявление красоты и сохраняя связь с традициями XIX в. («Чудо. Явление Мессии», 1922; «Мост славы», 1923; «Сам вышел», 1920-е; «Крестный ход», 1920-е). «Первобытная» каменность мозаики сменяется прозрачной, как видение, и изысканной в цветовых переходах фресковостью. Глубоко изучая технику древней живописи, Рерих разработал новые приемы для передачи светоцветового потока на холсте, в частности, работу сухой кистью temperными красками. В связи с решением проблемы передачи пространственного свечения в картине «Крестный ход» впервые в русском искусстве тема крестного хода, восходящая к творчеству В.Г. Перова и И.Е. Репина, приобретает масштаб космической соборности, космического всеединства. В этом проявилось новое качество символистского мировосприятия Рериха, близкое «космическому видению» художников нач. XX в. - Врубелю и Чюрленису.

«Азиатские черты в образах истории православной Руси» являются предметом анализа в третьем параграфе. Основным материалом здесь становятся театральные-декорационные работы художника и эскиз панно для Правления Московско-Казанской железной дороги «Покорение Казани» (1914). Впервые приводятся воспоминания художника Башкирского театра оперы и балета М.Н. Арсланова, который, обучаясь в 1930-е гг. в Академии художеств СССР, где насаждались идеи пролеткульта, стал свидетелем уничтожения эскиза Рериха.

Встречи в Лондоне, куда Рерих отправился по приглашению С. П. Дягилева в 1919 г. для участия в постановке оперы А.П. Бородина «Князь Игорь», укрепили восточные ориентации художника, в частности, его индийские интересы. Погружение в индийскую тематику наложило отпечаток на живописную интерпретацию образа Руси в театральных эскизах. Рерих не был еще на Востоке, но уже предвидел его особую цветовую звучность: древнерусские палаты князя Галицкого в новой трактовке залиты по-восточному ярким светом, контрастирующим с глубиной фиолетовых теней. Здесь вновь проявился тот интуитивизм, «воспоминание уже известного» (Ростиславов), который во главу творческого процесса ставили русские символисты.

В рассматриваемый период получает развитие идея «открытости» русской культуры на Восток, сформулированная Рерихом еще в 1908 г. Ему близки стремления символистов осознать «единую всемирно-человеческую мифологию» (Лосев). Чтобы понять пути, какими шло осмысление Рерихом истории Руси, приведшее в 1930-1940-е гг. к появлению азиатских ликов у его православных святых и исторических героев, в параграфе привлекаются произведения, непосредственно не связанные с православной тематикой. Интересны эскизы к постановке оперы А.Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1921) в Чикаго, где художник смело сочетает различные культурные явления: в эскизе «Бояре» непринужденно соединяется стиль древнерусской фрески с азиатскими обликами, в эскизах «Молодая крестьянка» и «Снегурочка» азиатские облики соседствуют с мотивом православного храма. Сознательно используемая эклектичность, на наш взгляд, продиктована стремлением объединить в одном спектре древнерусские и азиатские традиции: «праздник Солнца всем ведом» (Рерих). В ряду художников, прикасавшихся в разные годы к образам «Снегурочки» (Васнецов, Врубель, Нестеров, Стеллецкий, Щекотихина-Потоцкая и др.), на наш взгляд, наиболее сложную творческую задачу ставил перед собой Рерих: раскрыть «всесветную идею», где созвучали бы друг другу мотивы разных культур, включая православную. Азиатские черты православного облика нашли воплощение в это время и в творчестве Б.Д. Григорьева. Но в интерпретации Григорьева это лики тех, кто «пустил по ветру не только помещицы дома и сады, но и крестьянские избы и нивы» (Г.Г. Поспелов). В творчестве же Рериха, несмотря на драматизм исторической ситуации, на очевидный тотальный обвал в сознании русских людей православных заповедей, устремления к «всесветным» ценностям остались непоколебленными.

**В третьей главе «Феномен православной Руси в творчестве 1930 - 1940-х гг.»** выявляются особенности символистского миропонимания художника как «космического видения», своеобразие его концепции исторического как евразийской целостности, отразившиеся в образах православной Руси.

Первый параграф - «*«Космическая энергичность» образов Апокалипсиса»*. В 1923-1928 гг. Рерих находился в Центрально-Азиатской экспедиции,

где не создал законченных произведений на православную тему. Однако в эти годы окончательно сформировалось его философское мировоззрение, которое Рерих назвал «энергетическим». Будущее виделось художнику как время испытаний космическими, «огненными», энергиями. Неслучайно творчество Рериха этого периода исследователи трактовали как «космический синтез» (Ж. Дювернуа) или «религию космизма» (Г.К. Вагнер). Особенностью взглядов художника стало и утверждение активного влияния космических энергий на исторические процессы. Историческое бытие являлось для него реальной целостностью, единством земного и надземного, видимого и невидимого, очевидности и действительности в пространстве космической беспредельности. В этом живописец оставался созвучным мировосприятию символистов, внутренний взор которых проникал не только в другие времена, но и в другие пространства. Именно эта действительность была для символистов «единственной, которая <...> дает смысл жизни, миру и искусству» (Блок). В представлении Рериха апокалипсические пророчества начала века продолжали оставаться реальностью переживаемой художником эпохи, «века огня», историческое и жизненное пространство которого наполнено предостерегающими символами. Путь «овладения этим сокровищем» виделся художнику через осознание мощи «благой мысли». В этой связи апокалипсические образы предстают в работах художника последних лет как космические вестники, предупреждающие и призывающие.

«Огонь и благую мысль» пишет художник в картине «Святая София» (1932). Следуя православной традиции, художник изображает Св. Софию в виде огненного Ангела. В параграфе проводятся аналогии с соответствующими древнерусскими иконами. Однако художник создает собственную иконографию, разрабатывая мотив крылатого вестника и символ Знамени Мира, который был предложен им в 1929 г. как знак защиты в Пакте Культуры (1935). Подчеркивается, что от традиционного созерцательно молитвенного образа Царицы Небесной художник переходит к созданию образа активно созидающей космической мощи. Мотив крылатого вестника развиваемый в творчестве символистов, у Рериха, благодаря сохраненной огненной образности, свойственной иконописной традиции, приобретает молитвенное звучание. Такие произведения художника, как «Илья Пророк» (1931), «Ангел Последний» (1942), также возвращают к замыслам начала XX в. Но в поздний период творчества в трактовке и этих образов обостряется степень духовно-эмоционального напряжения: <«...» тогда название было - «И пролетит над Землю», а теперь будет - «И пролетел над Землю грозный, Прегрозный» (Рерих).

В параграфе подчеркивается, что, будучи пророческой, новая апокалипсическая серия работ Рериха продолжала связь с профетическим характером творчества русских символистов начала XX в. В научный оборот вводятся письма к Рериху представителей русской эмиграции: Д.С. Мережковского,

З.Г. Гиппиус, И. Северянина, подтверждающие связь Рериха с символистской средой за рубежом.

Особенностью новой апокалиптической серии стал, на наш взгляд, ничем не сломимый оптимизм художника, который поддерживался его глубокой верой. В этой связи приводятся письма художника 1932 г. к православному священнику отцу Иоанну в Париж и Берлин. Живописным воплощением христианской любви и терпимости, ярко проявившимся в этих письмах, стала картина «Труды Богоматери» («Madonna Laboris», 1936). Сама тема, почерпнутая художником из народного предания, требовала символического языка, и Рерих вновь опирается на иконописную традицию. Рай на полотне представляет собой не место отдыха и наслаждения, а сферу напряженного труда и сострадания. Золотой фон и лещадки как знаки мира горного в иконописи, благодаря опыту работы с натуры над этюдами Гималаев, преобразуются в картине в «стратосферную синеву» - символ горного, духовного, космического начала.

В третьем параграфе «*Образ "Света Единого" в трактовке православного храма*» раскрывается образ храма как историческое и духовное пространство общины Св. Сергия: «Сергиева пустынь» (1933, 1936), «Часовня Сергия» (1937), «Странник лучезарного града» (1930-е), «Звенигород» (1933), «Земля Славянская» (1930-е), «Псков» (1935).

В картине «Сергиева пустынь» художник воссоздает облик храма Спаса Нередицкого, исторически не связанный с эпохой Св. Сергия. Но восприятие исторического времени в картинах Рериха имеет нелинейную направленность. Для художника существуют ассоциативные, основанные на внутреннем, духовном, родстве связи, которые позволяют ему поместить православный храм ХП века в пространство Гималаев, назвать картину именем конкретного святого и создать не знак конкретной эпохи, а образ-символ единения русского народа в XX в. Цветовая звучность и целостность в полотне связаны, как отмечалось выше, с активной работой художника над этюдами Гималаев, которые в 1930-1940-е гг. становятся своеобразным камертоном всей его живописи. В связи с работой над эскизами часовни Св. Сергия, которую предполагалось построить в Америке, Индии и Манчжурии, отмечают связь Рериха с представителями русской Православной Церкви за рубежом.

В композиции картины «Земля Славянская» Рерих тонко вплетает православный мотив в символический контекст: пейзажное пространство разворачивается сквозь арочное обрамление, разделяющее смысловую структуру полотна на два мира - Тот и этот. Центром Инобытия в картине становятся православные купола и звонницы. В картине «Звенигород» также соединяются два смысловых уровня: исторический и символический. Название картины вызывает в памяти как конкретные исторические ассоциации, так и задуманный Рерихом город будущего; «Звенигородом Окликанным» назовет его А.М. Ремизов.

В параграфе отмечается, что православный храм в поздний период творчества предстает в картинах художника как символ духовной целостности, утверждаемый не только как идеал красоты, но и как образ нравственного единения народа, ибо «красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрошается недобрая тьма этого мира» (Соловьев).

Третий параграф - «*Полнота реализации духовного опыта в образах православных святых*». Возвращаясь к обликам, ставшим близкими еще в начале XX в.: к святым Сергию Радонежскому, Борису и Глебу, к образу Христа, опираясь на канонические изводы и жития, на апокрифические сказания восточного происхождения, Рерих продолжает разрабатывать собственную иконографию.

Впервые анализируется живописный образ Христа, осмысленный Рерихом в особом историческом контексте, с опорой не на этнографию, не на конкретно-исторические свидетельства, а на апокрифические сказания восточного происхождения («Тень Учителя», 1932; «Исса и голова великанова», 1939)). Для художника образ Христа - это неразгаданные знаки истории. В изобразительной стилистике живописец балансирует между исторической осязаемостью и символической недосыгаемостью. Сохраняя реалистическое видение, Рерих представляет Христа вне времени, передавая ощущение некоего далекого воспоминания.

Представления художника об образе св. Сергия как о явлении высочайшего православного духа воплотились в картине «Св. Сергий» (1932). Основной принцип построения композиции можно определить как иконный. Это выразилось в лаконичности линий и цвета, в использовании традиционных символов - нимба, храма в руках святого, Всевидающего Ока. Лик в характерных чертах приближен к изображению на плащанице XV века. Но храм в руках святого вместе со знаком, используемым Рерихом в Знамени Мира, придает новый смысл традиционным символам. Св. Сергий предстает в картине защитником русской культуры. Мир стоял на грани Второй мировой войны, и как художник-символист Рерих предвидел трагические события, написав в нижней части полотна: «Дано Св. Преподобному Сергию трижды спасти землю русскую: Первое при князе Дмитрие. Второе при Минине. Третье теперь».

Интересно, что в это же время второй цикл работ, посвященных Св. Сергию (1931-1932), пишет в Советском Союзе Нестеров. Совпадение обращения к образу Водителя Земли Русской живописцев, разделенных «железным занавесом» государственных границ, на наш взгляд, может быть объяснено только духовным феноменом: глубокой верой, глубоким проникновением в истинные ценности православной культуры. Духовно-нравственные истоки и за рубежами Родины продолжали удерживать Рериха в поле русской культуры. Это нашло отражение также в письме Рериха к Нестерову 1942 г. в связи с 80-летием живописца.

Идя по пути создания новой иконографии в картине «Борис и Глеб» (1942), художник гармонично соединяет православный канон с цветовидением Востока и собственным опытом работы с натуры. Возвращаясь к замыслу 1904 г., Рерих создает, на наш взгляд, картину-икону, где величественность и тишина в образах способствуют молитвенной созерцательности. В тончайших нюансах цветоцветового потока, окружающего фигуры и пейзаж, воплотился опыт работы над этюдами в Гималаях. В обликах святых угадываются азиатские черты. В это время художник окончательно утвердился в евразийских взглядах, «в основе своей являющих стихии проникновенного всечеловеческого диалога» (Л.А. Шумихина).

В третьем параграфе *«Историко-духовное пространство православной Руси»* выявляется самостоятельное значение в живописи Рериха образа исторического героя, который в контексте исторического видения художника аккумулирует сознание эпохи и тем самым влияет на исторический процесс непосредственно. В трагические для Родины «со-роковые» художник своей живописью воскрешает героический дух прошлого Руси («Богатыри проснулись», 1943). Темы полотен Рерих находит в древнерусских источниках, в чем продолжает проявлять себя «литературная подоснова» (Сарабьянов) русского живописного символизма. Так, событие «как бы горестного» «Слова о полку Игореве» послужило основой картины «Поход Игоря» (1941).

Из исторических полотен позднего периода: «Поход Игоря», «Александр Невский» (1942), «Битва Мстислава с Редедей» (1942), «Борис и Глеб», - выстраивается своеобразный фриз. Произведения объединены близкими размерами, вытянутой по горизонтали композицией, общими принципами цветового построения. Во всех работах цветовым камертоном является насыщенный тон неба, а объединяющим началом выступают такие акценты как диск солнца или нимб. Опыт Гималайских этюдов и здесь, несомненно, имел решающее значение как источник цветовидения, как образ, организующий пространство, воспринимаемое не столько с высоты птичьего полета, сколько с высоты космической. Азиатские черты в обликах русских богатырей: Настасья Микуличны (1943), Святогора (1938), впервые обозначившиеся в работе над «Снегурочкой», как и включенность былинных героев в пространство Гималаев, вписывают образы защитников границ православной Руси в концепцию евразийской целостности.

Профетизм живописи художника оставался характерной чертой позднего периода. Рерих предрекал «великому народу русскому» преодоление всех трудностей. В параграфе подчеркивается, что художник принадлежал к той части русской эмиграции, которая не принимая антирелигиозной политики советской власти, продолжала верить в мессианскую роль России, предуказанную в начале XX в. деятелями русской культуры. Понятия власти и народа для Рериха не были идентичными. Победа Советского Союза во Второй мировой войне являлась для художника победой народа, а не власти, и изначально была безусловной. В такой вере художника утверждала вся история



Руси. В этой связи нельзя не оценить и факт совпадения времени создания Рерихом образа Александра Невского с работой таких мастеров советского искусства как С.И. Эйзенштейн, снявший в 1938 г. художественный фильм «Александр Невский», и П.Д. Корин, написавший триптих «Александр Невский» (1942-1943). Оторванный от России, Рерих продолжал оставаться в пространстве русской культуры.

**Заключение.** В живописи Н.К. Рериха тема православной Руси оставалась одной из ведущих на протяжении всего творчества и воплощалась в его искусстве в образах православного храма, святого, апокалиптических и исторических. Представления живописца о православной Руси как о духовном и художественном наследии народа, определяющем степень его нравственной высоты, сформировались в начале творческого пути под влиянием философских, исторических, художественных, религиозных идей русского культурного Ренессанса. Символистское миропонимание, предполагающее индивидуальную интерпретацию инобытийных явлений, а также собственные исторические изыскания, раскрывающие влияние на православную культуру традиций Востока, предоставляли Рериху возможность свободно трактовать канонические изображения. Православный канон стал для живописца широким полем проявления «внутреннего канона», который позволил ему на протяжении всего творчества разрабатывать собственную иконографию.

Важную роль в формировании символистского мировосприятия Рериха сыграло наследие М.А. Врубеля и М.В. Нестерова. Образные и живописные проблемы, решаемые Врубелем и Нестеровым на рубеже XIX-XX вв., получили свое развитие в творчестве Рериха в зарубежный период. В этот период символистское восприятие образов православной Руси приобрело в живописи Рериха качество «космического видения» и трактовки их как части евразийского культурного пространства. Определяющее значение здесь имели Центрально-Азиатская экспедиция и работа над этюдами Гималаев.

На протяжении всего творчества художника образы православной Руси сохраняли свою традиционную содержательную направленность, оставаясь в живописи Рериха символами нравственного единения народа и знаками духовного покровительства нации.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. Тютюгина Н.В. Православная культура в живописи Н.К. Рериха // Защитим культуру: Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию Пакта Рериха. 1995. - М.: МЦР, 1996. - С.168-179. - 0,6 п. л.
2. Тютюгина Н.В. Вопросы эволюции русской культуры в трудах Н.К. Рериха // Искусство Евразии на перекрестке культур: Материалы научной конференции. 1998. - Уфа: Галерея традиционного и современного искусства фонда «Восток», 1998. - С. 12-14. - 0,3 п. л.
3. Тютюгина Н.В. Гималайские этюды Н.К. Рериха // Искусство как способ познания: Материалы международной научной конференции. 1998. - М.: МЦР, 1999. - С.84-89. - 0,3 п. л.
4. Тютюгина Н.В. Рерих и Нестеров // Юбилейные Рериховские чтения: Материалы международной научной конференции. 1999. — М.: МЦР, 2000. - С. 108-122. - 0,5 п. л.
5. Тютюгина Н.В. Светочи // Николай Рерих. Санкта. Комплект репродукций. - М.: МЦР, 2002. - 5 с. - 0,2 п. л.
6. Тютюгина Н.В. Гималаи // Николай Рерих. Гималаи. Комплект репродукций. Выпуск 5. - М.: МЦР, 2002. - 5 с. - 0,2 п. л.
7. Тютюгина Н.В. Рерих и Врубель. Эстетика русского живописного символизма. - М.: МЦР, 2002. - 70с: ил. - 1,5 п. л.
8. Тютюгина Н.В. Древнерусская традиция в символизме Н.К. Рериха. — М.: МЦР, 2003. - 135с: ил. — 3 п. л. Тютюгина Н.В. Православная культура в живописи М.В. Нестерова и Н.К. Рериха // Культура и время. - 2003. - №1. - С. 17-29. - 0,5 п. л.
9. Тютюгина Н.В. К проблеме эстетики русского живописного символизма // Культурное наследие России: Материалы всероссийской научной конференции (к 110-летию со дня рождения А.Ф. Лосева). - Уфа: РИОБашГУ, 2004. - С.156-161. - 0,3 п. л.

Общий объем представленных публикаций составляет 7,4 п. л.



Подписано в печать 15.04. 2005г.  
Формат 60X84 1/16 Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 1,5 Тираж 100 экз. Заказ № 485  
Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ»  
Г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

09 МАЙ 2005

328