ОРГАНИЗАТОРЫ:



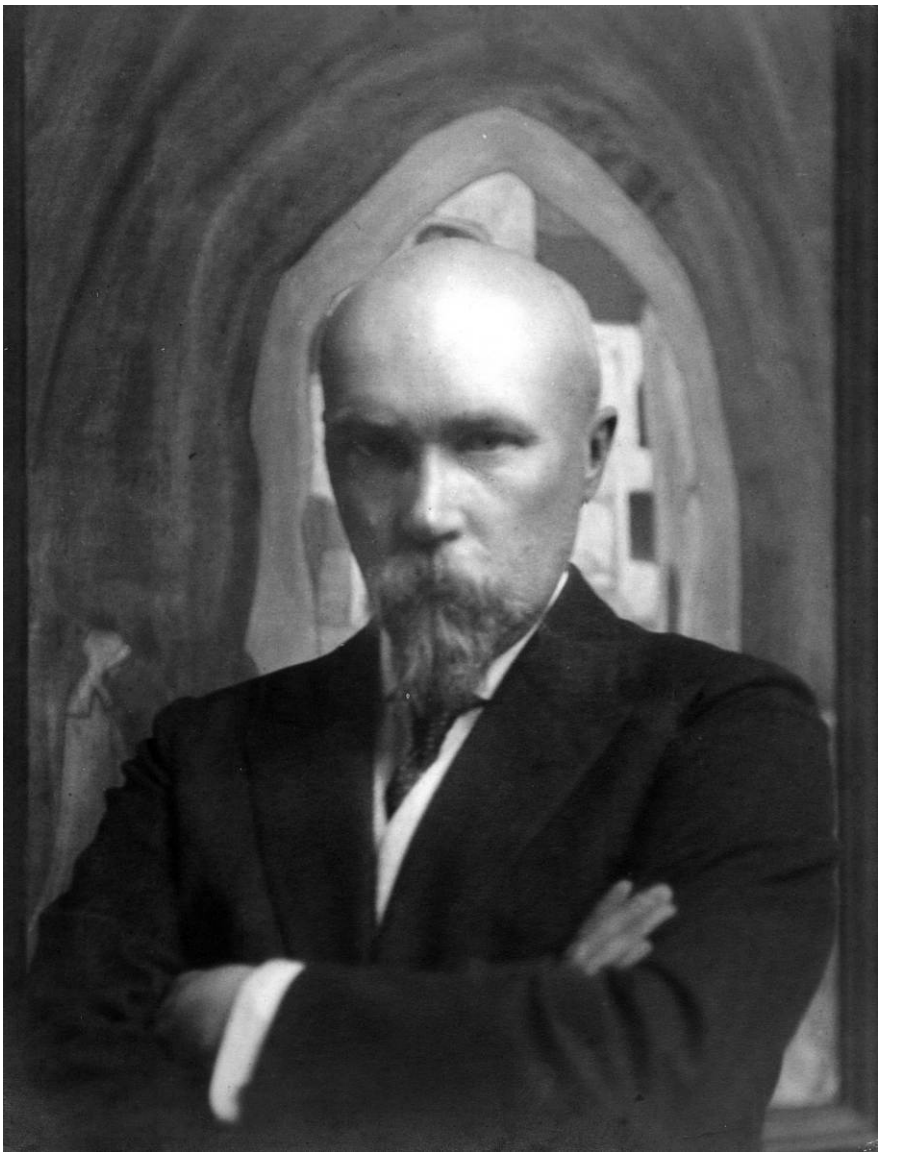
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«МУЗЕЙ-ИНСТИТУТ СЕМЬИ РЕРИХОВ»

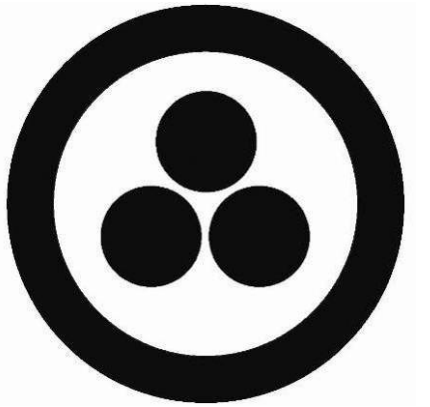


МЕЖДУНАРОДНЫЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД
«РЕРИХОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ»



Н. К. Рерих на фоне своей картины «Белая дама». Сан-Франциско. 1921
Собрание Музея Николая Рериха, Нью-Йорк

ВОСЬМАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ «РЕРИХОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ»



Н. К. РЕРИХ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ. АРХИТЕКТОРЫ И АРХИТЕКТУРА

ВОСТОК ГЛАЗАМИ ЗАПАДА

Санкт-Петербург
2011

ББК 70

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного Музея-института семьи Рерихов

Редакционная коллегия:
А. А. Бондаренко, Н. В. Благово, Ю. Ю. Будникова, Е. Л. Бутенко,
В. С. Головачёв, Ю. И. Елихина, М. П. Капралов, П. И. Крылов,
В. Л. Мельников, В. Н. Троян (председатель),
Ю. А. Ушаков, П. Н. Шумкова, Е. П. Яковлева

Ответственные редакторы
А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников

Редакционная коллегия благодарит Гвидо Трепшу и Даниила Энтина (Нью-Йорк)
за помощь в подготовке издания и неизменную поддержку

ББК 70 **Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Том VIII: Н. К. Рерих и его современники. Архитекторы и архитектура. Восток глазами Запада.** – СПб., 2011. – 488 с.

ISBN

Адрес редакции:
199034, Санкт-Петербург, Васильевский остров, 18-я линия, д. 1
Тел./факс: +78123230885; http://www.roerich.spb.ru/;
http://www.roerich-heritage.org/;
e-mail: ab@roerich.spb.ru; vm@roerich.spb.ru.

© Санкт-Петербургское государственное учреждение культуры
«Музей-институт семьи Рерихов», 2011
© Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие», 2011

ПРЕДИСЛОВИЕ

VIII Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие» проходила **9–10 октября 2008 г.** в Санкт-Петербургском государственном университете (далее – *СПбГУ*). На конференции затрагивались две главные темы: **«Н. К. Рерих и архитектура»** в связи с празднованием 175-летия со дня рождения архитектора И. И. Шапошникова, отца Е. И. Рерих, и **«Восток глазами Запада»** – к 80-й годовщине окончания Первой Центральноазиатской экспедиции академика Н. К. Рериха и основания Гималайского исследовательского института «Урусвати».

Целями конференции являлись:

– объединение усилий по изучению наследия семьи Рерихов;

– продолжение исследований по направлениям, входившим в круг интересов семьи Рерихов;

– освещение особо актуальных для Петербурга вопросов истории градостроительства и архитектуры в связи с деятельностью представителей семьи Рерихов и их окружения.

Конференция была организована СПбГУ, Санкт-Петербургским государственным Музеем-институтом семьи Рерихов (далее – *СПбГМИСР*), Международным благотворительным фондом «Рериховское наследие» (далее – *МБФРН*) и прошла при поддержке и участии: Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга, Института восточных рукописей Российской Академии наук (далее – *ИВР РАН*), Всемирного клуба петербуржцев, Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха (далее – *СПбХУР*).

С приветственным словом к участникам конференции обратились: профессор, доктор биологических наук, первый проректор, проректор по учебной и научной работе СПбГУ И. А. Горлинский, заведующая отделом культурно-исторического наследия Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга Я. В. Седельникова, профессор, доктор исторических наук, декан Исторического факультета СПбГУ А. Ю. Дворниченко, доцент Математико-механического факультета СПбГУ, кандидат физико-математических наук, директор СПбГМИСР А. А. Бондаренко.

В работе конференции приняли участие 109 человек. Наряду с известными учёными, представлявшими Российскую Академию наук, высшие учебные заведения, государственные и негосударственные научно-культурные центры России, на конференции выступали докладчики из Беларуси, Украины, Казахстана, Эстонии, США и Финляндии.

На конференции в рамках двух секций **«Н. К. Рерих и архитектура»** и **«Восток глазами Запада»** было представлено 50 докладов (12 из них – стендовые). Выступления участников были распределены по следующим тематическим направлениям: «И. И. Шапошников и архитекторы его круга»; «Вклад Н. К. Рериха в развитие отечественной архитектуры»; «Н. К. Рерих, Б. К. Рерих и архитекторы их круга (В. А. Щуко, А. В. Щусев, В. А. Покровский, Г. В. Барановский, Н. Е. Лансере, Л. Н. Бенуа, П. Ю. Сюзор и др.)»; «Архитектура петербургского модерна»; «Неорусский стиль в архитектуре начала XX века»; «Мемориальные памятники Петербурга (в

т. ч. мемориальные кладбища, надгробия и т. п.)»; «Санкт-Петербургская Большая Хоральная синагога»; «Страны Востока в творчестве западных деятелей искусства»; «Страны Востока в исследованиях западных учёных»; «Западные путешественники на Востоке»; «Восточные коллекции в западных собраниях»; «Музеи в странах Востока».

Прозвучали содержательные доклады, из которых особый интерес вызвали выступления научных сотрудников СПбГМИСР **И. С. Аникиной** и **В. Л. Мельникова** – «О творческом наследии И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге»; заведующего Музеем истории школы К. И. Мая **Н. В. Благово** – «Выпускники школы К. И. Мая – архитекторы Санкт-Петербурга»; кандидата искусствоведения, доцента кафедры истории и теории архитектуры Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (далее – *СПбГАИЖСАР*) **Е. К. Блиновой** – «Формы памяти. О композициях ордерных художественных надгробий некрополей Александро-Невской лавры»; заведующей отделом СПбГМИСР **Ю. Ю. Будниковой** – «Об архитектурной символике в мировой культуре»; кандидата исторических наук, доцента Восточного факультета СПбГУ **И. В. Герасимова** и кандидата филологических наук, доцента Восточного факультета СПбГУ **М. П. Петровой** – «Этноконфессиональные общины Монголии: прошлое и современность»; кандидата исторических наук, доцента кафедры истории Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета (далее – *СПбГАСУ*) **В. Ю. Жукова** – «Архитекторы и преподаватели Института гражданских инженеров И. И. Шапошников и Г. В. Барановский»; кандидата архитектуры, главного архитектора проектов ОАО «НИИ Спецпроектреставрация» **И. С. Заяц** – «Проблемы реставрации дома М. П. Боткина»; члена Союза русских литераторов Эстонии, члена правления Пушкинского общества Эстонии, краеведа, режиссёра **И. Е. Иванченко** – «Случевские и Рерихи: дома и окружение»; заведующей отделом выставочной деятельности Томского областного краеведческого музея **Л. Ю. Исаевой** – «Андрей Леонидович Шиловский (1887—1921)»; архитектора-реставратора высшей категории, руководителя АРМ-3 и ОАО «НИИ Спецпроектреставрация» **М. И. Коляды** – «Реставрационные работы в посёлке Извара»; доктора филологических наук, старшего научного сотрудника ИВР РАН **И. В. Кульганек** – «Маршруты Ж. Ц. Жамцарано в Бурятии: 1903–1906 гг.»; кандидата архитектуры, доцента НИИ теории архитектуры и градостроительства Санкт-Петербургского филиала Российской Академии архитектуры и строительных наук **С. С. Левошко** – «К истории архитектурного отделения Русского культурно-исторического музея в Праге (1936–1944)»; кандидата исторических наук, старшего научного сотрудника ИВР РАН **Н. Л. Лужецкой** – «Роль офицеров Памирского отряда в исследовании Востока (по материалам Архива востоковедов ИВР РАН)»; кандидата исторических наук, старшего научного сотрудника Государственного музея истории религии **В. Н. Мазуриной** – «Осор Будаев и его буддийская коллекция»; кандидата исторических наук, научного сотрудника Института востоковедения им. Агатангела Крымского Национальной Академии наук Украины **Е. Д. Огневой** – «Коллекция живописных мандал в собрании Одесского музея Западного и Восточного искус-

ства»; кандидата исторических наук, заведующей сектором Дальнего Востока ИВР РАН **Т. А. Пан** – «Народ сибэ в работах русского консула Н. Н. Кроткого»; кандидата исторических наук, доцента кафедры всеобщей истории и заместителя декана Исторического факультета Бурятского государственного университета **О. Н. Полянской** – «Буддийские храмы и их роль в жизни монгольских народов первой половины XIX в. по материалам О. М. Ковалевского»; кандидата культурологии **Ю. В. Спиридоновой (Огурцовой)** (Санкт-Петербург) – «Коллекция музея на набережной Бранли в Париже»; главного редактора журнала «Дельфис» **Н. А. Тоотс** (Москва) – «От Гималаев до Пальмиры»; доктора исторических наук, профессора СПбГУ **В. Л. Успенского** – «Экспедиция барона П. Л. Шиллинга фон Канштадта 1830–1838 гг. и её значение для тибетологии и монголоведения»; действительного члена Русского Географического общества, члена правления МБФРН **Ю. А. Ушакова** – «Прошлое и настоящее Киргизии по личным наблюдениям 2008 г.»; ассистента кафедры истории искусств факультета искусствоведения и культурологии Уральского государственного университета им. А. М. Горького **А. Ю. Филатова** – «Архитектура Екатеринбурга конца XIX – начала XX в.»; редактора «Тюркологического сборника» **А. Г. Юрченко** (Санкт-Петербург) – «Погребальный обряд в Тибете по наблюдениям европейских путешественников XIX в.»; кандидата исторических наук, учёного секретаря Санкт-Петербургского филиала Института истории естествознания и техники РАН **Т. И. Юсуповой** – «Археологические открытия Монголо-Тибетской экспедиции П. К. Козлова (1923–1926 гг.)».

* * *

Накануне и во время конференции прошли культурно-просветительские мероприятия и памятные акции.

7 октября 2008 г., в 16.00, в зале Совета Государственного Эрмитажа состоялось награждение лауреатов Международной премии имени Николая Рериха 2008 г.

Международная премия имени Николая Рериха учреждена в год 300-летия Санкт-Петербурга и с тех пор присуждается ежегодно. Основная цель премии – выявление высоких образцов служения человека Культуре и Обществу, общественное признание бескорыстного труда тех истинных подвижников, для кого высокое творчество жизни и стремление к Общему Благу стали конкретным и повседневным делом, чья деятельность может стать вдохновляющим примером для молодого поколения, которому предстоит нести ответственность за будущее нашего Отечества и мира в целом.

Учредители Международной премии имени Николая Рериха – Санкт-Петербургский государственный университет, Всемирный клуб петербуржцев, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов, Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха и Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие» – образовали Оргкомитет премии, в состав которого вошли представители стран Европы, Азии и Америки.

Премия имени Николая Рериха присуждается по номинациям: «художественное творчество», «педагогика и просветительство», «сохранение культурных ценностей

и миротворчество», «сохранение рериховского наследия», «формирование культурного образа России в мире». Среди лауреатов прошлых лет: Валентина Матвиенко, Валерий Гергиев, Людмила Вербицкая, Михаил Пиотровский, Владимир Троян, Мстислав Ростропович, Людмила Митусова, Никита Благово, Шагдарын Бира, Х. К. Шри Кеджривал, Татьяна Елизаренкова, Владимир Топоров, Тамара Чижова, Борис Соколов, Даниил Энтин и другие.

Премия присуждается решением Оргкомитета на основании представлений вне зависимости от национальной, религиозной или социальной принадлежности кандидатов. Стать лауреатом премии можно не более одного раза. Лауреаты премии награждаются памятным дипломом, медалью «Лауреат премии имени Николая Рериха» и денежным призом.

По результатам совещания Оргкомитета премии из 35 кандидатов были отобраны 9 номинантов и 6 дипломантов. Церемонию награждения вела лауреат Международной премии имени Николая Рериха 2006 г., председатель правления Всемирного клуба петербуржцев В. Т. Орлова. Премию вручал председатель Оргкомитета Международной премии имени Николая Рериха, директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский. Лауреатами Международной премии имени Николая Рериха стали:

– в номинации «Художественное творчество» **В. А. Анопова** (за вклад в развитие традиций отечественного изобразительного искусства и активную художественно-просветительскую работу) и **С. В. Иньков** (за вклад в организацию и проведение международного арт-проекта «Фенноскандия» и большую музыкально-просветительскую деятельность среди молодёжи);

– в номинации «Педагогика и просветительство» **В. И. Аксельрод** (за верность профессии педагога и за большой вклад в развитие детских и молодёжных образовательных программ, знакомящих с культурным наследием и историей Санкт-Петербурга) и **Н. А. Тоотс** (за многолетний вклад в консолидацию творческих сил общества для приумножения культурного наследия и содействия духовному совершенствованию людей);

– в номинации «Сохранение культурных ценностей и миротворчество» **И. С. Карабулатова** (за вклад в сохранение культурного разнообразия народов Тюменской области и развитие межэтнической толерантности в России и странах СНГ) и **Л. В. Фижбин** (за сохранение души памятников минувших эпох и вклад в обучение и воспитание профессиональных хранителей культурного наследия России – реставраторов);

– в номинации «Сохранение рериховского наследия» **Е. Г. Петренко** (за создание Одесского Дома-Музея имени Н. К. Рериха).

Также были вручены почётные дипломы **Дё Сон Ен** (за творческий и глубоко проницательный взгляд художника на искусство и педагогическую деятельность), **С. Г. Джуре** (за большой вклад в создание Интернет-проектов и общедоступной электронной библиотеки по наследию семьи Рерихов) и **М. Д. Чернышёвой** (за вклад в дело сохранения и изучения культурного наследия русской эмиграции).

Выступая на торжественной церемонии награждения лауреатов Международной премии имени Николая Рериха, председатель Оргкомитета премии, директор Государственного Эрмитажа, профессор **М. Б. Пиотровский**, в частности, сказал: «Мы вместе с Петербургским университетом и Музеем-институтом семьи Рерихов стараемся показать некий особый стиль того, как нужно помнить о Николае Рерихе, напоминать о нём, и как то, что он завещал нам своей деятельностью, можно поддерживать и воплощать в сегодняшней жизни».

* * *

Ко времени работы конференции было приурочено открытие двух новых тематических выставок. Одна из них – **«Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих»** – с 9 октября 2008 г. начала работать в Музее истории СПбГУ на хорах Актового зала. Другая – **«Н. К. Рерих и петербургские музыканты: С. С. Митусов»** – была развёрнута в зале СПбГМИСР с 10 октября 2008 г.

Фёдоровский городок явился выражением идеального представления о Святой Руси Государя Николая II и окружавших его любителей русской старины. В разработке идеи русского стиля приняли участие многие художники, архитекторы, археологи, историки; принял участие и Николай Рерих. Насколько важен его вклад, видно по тому, что он вошёл в число учредителей Общества возрождения художественной Руси, возникшего в 1915 г. в результате работы по проектированию и строительству Фёдоровского собора и Фёдоровского городка, начавшихся с 1909 г., а также создания музейных экспозиций на базе Фёдоровского городка, в которых и принимал участие Н. К. Рерих. Выставка «Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих» была призвана напомнить о драгоценном вкладе Н. К. Рериха, Д. Н. Ломана и их современников в отечественное храмостроительство, и является плодом совместных усилий Царскосельской иконописной мастерской и СПбГМИСР.

Выставка, посвящённая Степану Степановичу Митусову (1878—1942), – первая в цикле «Н. К. Рерих и петербургские музыканты». Она была подготовлена в год 130-летия со дня рождения С. С. Митусова, и знакомила зрителей с педагогической деятельностью этого музыканта, с кругом его творческих знакомств (Н. А. Римский-Корсаков, И. Ф. Стравинский, Н. К. Рерих, М. А. Бихтер и др.), с характерными чертами музыкальной жизни эпохи. Созданная на базе подлинных вещей и документов, выставка включала в себя редкие фотографии, музыкальные издания, афиши, письма, репродукции театральных эскизов Н. К. Рериха, художественные опыты самого С. С. Митусова и многое другое.

Для всех участников конференции состоялись экскурсии по СПбГМИСР с посещением уже открытых выставок **«Люби меня как теперь всегда...» (Николай и Елена Рерихи)** и **«Ленинград. Зима сорок второго».** Вели экскурсии Ю. Ю. Будникова и В. С. Головачёв**.**

Задача экспозиции, посвящённой союзу Николая Рериха и Елены Шапошниковой, – рассказать, чем жила семья Рерихов, как складывался творческий путь каждого из них и всех вместе – так как почти невозможно отделить, где кончалось духовное прозрение одного и начиналась художественная или научная интуиция другого.

Экспозиция воссоздавала атмосферу любви и доброжелательности, духовной и артистической утончённости, благородной простоты и широчайшей образованности, которыми отличались повседневная и творческая жизнь удивительного явления русской культуры – семьи Рерихов.

Выставка «Ленинград. Зима сорок второго» – это персональная выставка работ петербургской художницы **Елены Марттила**. Первый день взрослой жизни Елены Марттила пришёлся на первый день войны. Не попав на фронт, она поступила в Ленинградское художественное училище, в прошлом – «Школа Рериха», Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств. Во время блокады, наравне с другими ленинградцами, Елена Марттила работала сандружинницей, медсестрой в детской больнице и госпитале, помогала эвакуировать детей. При этом она рисовала, чтобы всё увиденное, пережитое в те дни, осталось не только в сердце. Выставка, посвящённая 67-й годовщине начала блокады Ленинграда, знакомила с подлинными работами художницы. Это документальные свидетельства самой суровой блокадной зимы Ленинграда.

8 октября 2008 г. в СПбГМИСР для гостей конференции состоялась презентация документального фильма **Марио Банди** «Открытие музея Данзана Равджи в Сайншанде (10 июля 2008 г.)». Этот фильм посвящён открытию в Монголии музея видного монгольского буддийского и общественного деятеля, писателя, драматурга, поэта, переводчика XIX в. – **Данзана Равджи**. Музей находится в Восточно-Гобийском аймаке Монголии, в месте, где основатель и настоятель монастыря «Намрын хийд», создатель первого театра в Монголии, автор значительного художественного наследия провёл наиболее активные и плодотворные годы своей жизни. Вела презентацию И. В. Кульганек.

В дни работы конференции для иностранных и иногородних участников конференции были проведены также экскурсии по СПбГУ и автобусная экскурсия по рериховским местам Санкт-Петербурга и его пригородов с посещением Фёдоровского городка в Царском Селе. Вёл экскурсии В. Л. Мельников.

* * *

На заключительном заседании Оргкомитета конференции была утверждена тема следующей, IX конференции «Рериховское наследие»: «Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях мира».

В настоящем издании воспроизведены избранные доклады и выступления, прозвучавшие на VIII конференции «Рериховское наследие». Отдельные тексты публикуются в редакции 2011 г.

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Сопредседатели:

И. А. Горлинский, профессор, первый проректор – проректор по учебной и научной работе Санкт-Петербургского государственного университета;

А. Н. Губанков, председатель Комитета по культуре Санкт-Петербурга

Члены Оргкомитета:

Н. В. Благово, заведующий Музеем истории школы К. И. Мая в Санкт-Петербурге;

А. А. Бондаренко (заместитель председателя Оргкомитета), кандидат физико-математических наук, директор Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов;

И. А. Бондаренко (исполнительный директор конференции), заместитель директора Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов;

Ю. Ю. Будникова, заведующая научно-методическим отделом Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов;

А. Ю. Дворниченко (заместитель председателя Оргкомитета), доктор исторических наук, профессор, декан Исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета;

С. Н. Иконникова, профессор, заведующая кафедрой Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств;

Б. М. Кириков, заместитель председателя Комитета по государственному использованию и охране памятников Правительства Санкт-Петербурга;

А. А. Ковалёв, заместитель председателя Постоянной комиссии по образованию, культуре и науке Законодательного собрания Санкт-Петербурга;

П. И. Крылов, кандидат биологических наук, заведующий библиотекой, старший научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов;

И. В. Кульганек, доктор филологических наук, старший научный сотрудник сектора тюркологии и монголистики Института восточных рукописей РАН;

А. А. Кучерова, первый заместитель председателя Комитета по культуре Санкт-Петербурга;

С. В. Медведев, директор Фонда поддержки и развития образовательной системы «Ирида-прос» (Вышний Волочёк);

В. Л. Мельников (заместитель председателя Оргкомитета), кандидат культурологии, председатель правления Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие», заместитель директора Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов по научной работе;

В. Т. Орлова, председатель правления Всемирного клуба петербуржцев;

Я. В. Седельникова, начальник отдела культурно-исторического наследия Комитета по культуре Санкт-Петербурга;

Б. С. Соколов, академик, советник Президиума РАН;
И. Л. Тихонов, кандидат исторических наук, доцент, директор Музея истории Санкт-Петербургского государственного университета;
В. Н. Троян, доктор физико-математических наук, профессор, заведующий кафедрой геофизики Санкт-Петербургского государственного университета;
Ю. А. Ушаков, член правления Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие», действительный член Русского Географического общества (Вологда);
Е. П. Яковлева, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея.

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Председатель:

В. Н. Троян, доктор физико-математических наук, профессор, заведующий кафедрой геофизики Санкт-Петербургского государственного университета.

Члены Программного комитета:

Н. В. Благово, заведующий Музеем истории школы К. И. Мая в Санкт-Петербурге;
А. А. Бондаренко, кандидат физико-математических наук, директор СПбГМИСР;
Ю. Ю. Будникова, заведующая научно-методическим отделом СПбГМИСР;
П. И. Крылов, кандидат биологических наук, заведующий библиотекой, старший научный сотрудник СПбГМИСР;
И. В. Кульганек, доктор филологических наук, старший научный сотрудник сектора тюркологии и монголистики Института восточных рукописей РАН;
Е. П. Маточкин, доктор искусствоведения, профессор Международной Славянской Академии, старший научный сотрудник Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина (Новосибирск);
В. Л. Мельников, кандидат культурологии, председатель правления МБФРН, заместитель директора СПбГМИСР;
К. И. Новосельский, доктор экономических наук, профессор Екатеринбургского государственного экономического университета (Екатеринбург);
Е. А. Трофимова, кандидат философских наук, доцент, докторант Философского факультета СПбГУ;
Е. П. Яковлева, доктор искусствоведения, профессор РГПУ, ведущий научный сотрудник ГРМ.

I. Н. К. РЕРИХ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ. АРХИТЕКТОРЫ И АРХИТЕКТУРА

Ю. Ю. БУДНИКОВА
(СПбГМИСР)

АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Новую связь земли с небом созидаем.

М. М.
(Из дневников Е. И. Рерих)

…Государство и человечество начали усиленно подтачивать основы Культуры, Культуры Духа, без которой наше пребывание на земле становится, прежде всего, бессмысленным.

Н. К. Рерих – барону М. А. Таубе

Петербург – город, где проводятся Международные конференции «Рериховское наследие», – является местом, как нельзя более располагающим к раздумьям о сущности архитектуры и о связи между этим видом искусства и общественным укладом жизни, политическими тенденциями, государственными задачами. Задуманный великим преобразователем России как «рай на земле», град святого Петра самой своей планировкой, архитектурными стилями и художественными решениями доказывает, что существует неразрывная связь между задачами духовного, просветительского, образовательного, устроительного порядка и их отражением в самом общественном из всех видов искусства и одновременно очень метафизичном – зодчестве[1]. Гёте назвал архитектуру *музыкой в камне*, можно было продолжить этот аллегорический ряд, определив её как *идеологию в камне*. Слово «идеология» мы употребляем здесь в его исходном, а не «ругательном» значении, приобретённом в процессе борьбы российской интеллигенции с марксистско-ленинской философией. Термин «идеология» был введён во Франции в конце XVIII в. А. Дестютом де Траси, который пытался создать науку об общих принципах формирования идей. Де Траси ввёл данный термин для обозначения учения об идеях, которое должно было выступать основой знаний как в науке, так и в социальной жизни. Дестют де Траси видел в идеологии систему первооснов морали, политики, права. Во все эпохи эти начала общественной жизни находили своё отражение в самых значительных сооружениях. С другой стороны, происхождение многих архитектурных форм теряется во мгле веков так же, как и происхождение религии, языка и других базовых факторов социума. Именно в силу своей не только идеологичности, но и мифологичности архитектура позволяла политическим и общественным деятелям, художникам, философам кодировать в архитектурных образах своего рода messages (послания) для своих соотечественников и современников, вкладывая в них представления о целях и смысле человеческого существования вообще, о задачах и миссии различных народов, мировых сообществ, затрагивая не поверхностно-рациональные, а глубинно-сенситивные стороны лич-

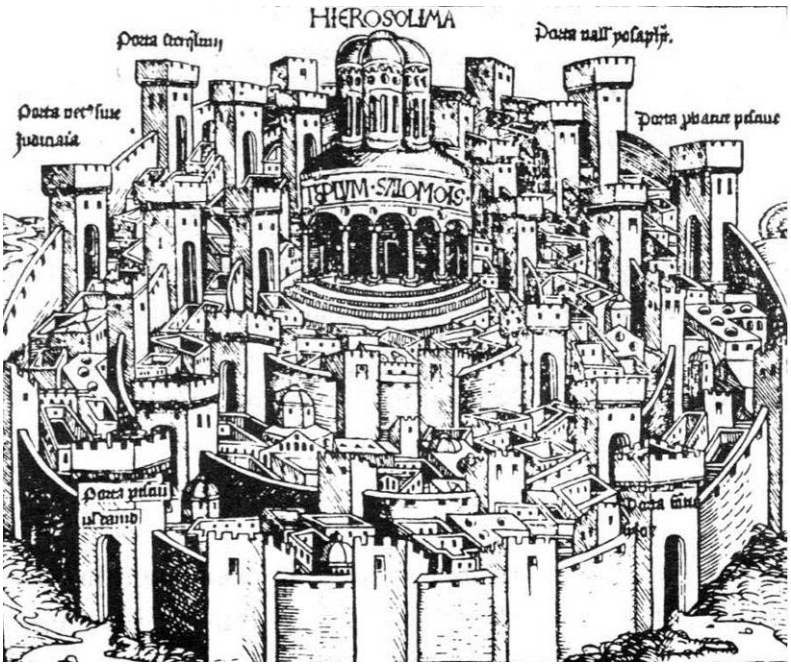
ности, воздействуя на эмоции, сознание и подсознание. Эти обстоятельства, с одной стороны, делают вполне оправданным и целесообразным наше стремление к анализу архитектурной символики в мировой культуре, а с другой – подвигли нас на размышления, почему именно архитектурные, градостроительные и храмостроительные образы имеют такое фундаментальное значение в творчестве Николая Рериха и в Учении Махатм.

Одним из толчков для исследования данного вопроса послужило активное обсуждение в прессе диссертации «Русско-американские экспедиции Н. К. Рериха в Центральную Азию». Научное сообщество России, прежде всего, имеющее отношение к работе с рериховским наследием, было изрядно взбудоражено попыткой способного и очень энергичного исследователя Владимира Андреевича Росова редуцировать понятие Новой Страны, встречающееся в творчестве Рерихов, до *создания монголо-сибирского государства*. Что ж, если учёные-историки, специально не занимавшиеся вопросами рериховедения, с формальной стороны оценивают эту работу как соответствующую стандартам и требованиям, предъявляемым к докторской диссертации, – пусть у нас в стране появится ещё один доктор наук. В конце концов, то, что задело рериховедов[2], лежит вне области компетенции науки истории в том виде, как она существует сейчас. Пора закрыть формальную дискуссию и начать высказываться по существу того вопроса, анализ которого методами научного материализма не устраивает многих, изучающих жизнь и творчество Рерихов. Отправимся из той точки, в которой наш уважаемый учёный заявил: «Оставим без комментариев».

А оставить без комментариев историк, в частности, пожелал понятие Шамбалы, хотя ему даётся ёмкое определение самими Рерихами и Теми, кто призвал их к сотрудничеству в построении Новой Страны и осуществлении Великого Плана Владык. В. А. Росов обходит максимально возможным молчанием существование Учителей и их роль в жизни Рерихов, вспоминая о них почти исключительно в тех случаях, которые утверждены официальной наукой (например, известный по многим источникам факт, что Рерихи привезли в 1926 г. в Москву письмо от Махатм Востока). Или когда о них упоминают другие лица из окружения Рерихов. Но сам исследователь ни разу не ссылается на их мнение! Оно бы и пускай, у каждого может быть своё собственное, но ведь диссертацию и «политический капитал» в научных кругах он себе, ни больше ни меньше, делает на Их концепции, на Их идее.

Думается, более результативным способом понять, что такое Новая Страна, является изучение пути творца**, который принимал участие в её строительстве.** Сосредоточим внимание на эволюции образа Новой Страны (Его Страны (*«Его» – т. е. Майтрейи, Мессии*), Страны Нового Мира) и органично с ней связанного Нового Города (Звенигорода, Храма будущего) в творчестве Н. К. Рериха. Развитие этой темы начинается задолго до того времени, когда названия эти появятся в текстах Рерихов, написанных в процессе общения с Великими Учителями Востока. На определённом этапе чувствознание творца встретилось со знанием великой реальности, данным Учителями. И дальнейший путь Рериха можно в ещё большей мере, чем до того, назвать жизнетворчеством, в котором синтетически слились художник и писатель, общественный деятель и политик, подвижник и духовидец.

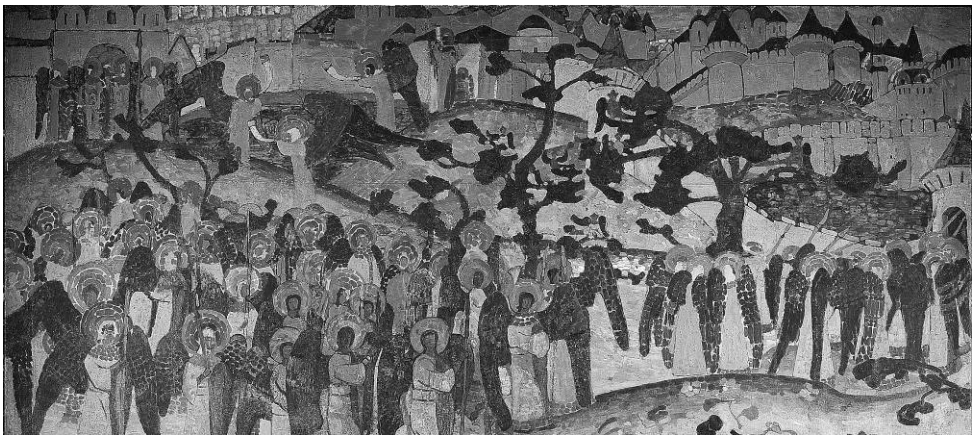
Именно исключительная интуиция художника, учёного и общественного деятеля, направляемого во многих ключевых вопросах его женой, Еленой Ивановной Рерих, обладавшей исключительными психодуховными способностями, была оценена Махатмами, встретившимися с Рерихами в Лондоне в 1920 г. и предложившими им сотрудничество для исправления многих грубых ошибок, господствовавших в тогдашнем мировоззрении, в том числе так называемом научном. Игнорирование многих духовных истин привело к тяжким противоречиям в общественной жизни, а потому задачей Рерихов (и целью Великих Учителей) являлось внедрение новых представлений и понятий в официальную науку и государственную идеологию, что неизбежно оказывалось связанным с политическими контактами и общественно-полити-



Небесный Иерусалим. Со средневековой гравюры. *Фрагмент*

ческими формами деятельности. Как бы это можно было сделать по-другому, наверное, не в силах ответить никто. И в чём особая научная новизна работы, указавшей на это, понять трудно. В такого рода политические контакты вступали все духовные лидеры всех времён и народов. Интереснее цель. Но как только Росов к ней подходит вплотную, так мы слышим: «Оставим без комментариев». Да как же так? Разве средства интереснее цели? Почему мы говорим только о них, хотя, конечно, формы работы Рерихов очень поучительны и всем нам пример.

Между тем цель начала приобретать определённые очертания уже в 1904–1905 гг. (картина *«Сокровище Ангелов»* и тематически связанная с ней работа *«Архангел»* 1904 г.), а затем в так называемой «пророческой» серии картин Н. К. Рери-



Н. К. Рерих. Сокровище Ангелов. 1905. Холст, масло, темпера. 321,5 × 367,0. *Фрагмент*
© Государственный комплекс «Дворец конгрессов» в Стрельне, Санкт-Петербург

ха, написанной в 1911–1914 гг.[3], т. е. на пороге тех событий, которые потрясли и изменили мир и в которых активное участие довелось принять семье Рерихов. **Сознательное** участие, хочется подчеркнуть. Чем не многие в XX в. могут похвастаться. Гораздо чаще люди становились игрушками рока, заложниками обстоятельств или жертвами пропаганды. На вышеупомянутых картинах впервые появляются символические образы *Града Небесного (Белого города)*, а затем *града обреченного*.

Не забудем, что Н. К. Рерих **был символистом** в искусстве; важно помнить, анализируя его картины и тексты, про этот особый образ восприятия действительности и взаимодействия с нею у целого поколения русских творцов. Символисты интуитивно чувствовали, что более плодотворным, более глубоким и более объективным методом является не рациональное, а иррациональное постижение действительности. Символ и миф как способы выражения и постижения законов мироздания – важная особенность творчества символистов[4]. В начале XX в. Н. А. Бердяев писал: «В основе мистико-символического Знания лежит не философема, а мифологема. Понятие порождает философему, а символ порождает мифологему… Миф есть реальность, и реальность несоизмеримо большая, чем понятие… Миф изображает сверхприродное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти. Миф символически связывает два мира»[5]. Для Рериха так же очевидно было то, что позднее формулировал в своих работах другой выдающийся русский философ, А. Ф. Лосев: «Все эти мифологические идеи – индийская, египетская, греческая, православно-христианская, католическая, протестантская, атеистическая и пр. – в свою очередь, складываются в одну общую, синтетически воплощаемую во всемирно-историческом процессе идею, и возникает, таким образом, единая всемирно-историческая мифология, лежащая в основе отдельных народов и их мировоззрений и постепенно осуществляемая путём смены одной религиозно-мифологической и, следовательно, исторической системы – другою»[6]. Как замечает исследователь Н. В. Сергеева, русский символизм «стре-

мился, по сути, через искусство осмыслить "единую всемирно-человеческую мифологию" (А. Ф. Лосев), осмыслить ту общую Идею, которая пронизывает культуры разных времён и народов»[7].

Самое поразительное в ситуации с диссертацией В. А. Росова заключается в том, что в предисловии автор сам указывает на то, что Новая Страна – это мифологема, утопия[8], чтобы затем на следующих 400 страницах начисто забыть об этом, анализируя то, что Н. К. Рерих делал, писал, рисовал с позиций добротной марксистско-ленинской философии. Зачем тогда вообще на это обстоятельство было указывать? Чтобы щегольнуть модным в научных кругах словцом? И при этом сразу создать *contradictio in adjecto*[*]! Без такого упоминания научная работа, по крайней мере, не стала бы внутренне противоречивой, потому что своим подходом к проблеме В. А. Росов начисто опровергает метод, описываемый «классиком жанра» (А. Ф. Лосевым): «Абсолютная мифология положит в свою основу материю и идею как два совершенно равноправных принципа (хотя, в силу той же диалектики, и абсолютно слитых в один неразличимый принцип) <…> Абсолютная мифология есть теория **актуальной бесконечности всех реальных, возможных и мыслимых объектов**. Это – теория **перспективности бытия** и рельефности, выразительности жизни»[9] (*выделено мной. – Ю. Б.)*.

Н. К. Рерих нередко прибегал в своём искусстве к такому приёму, как *реплика*, заключающемуся во введении в авторский контекст известного образа, нагруженного культурной семантикой. Самые известные примеры такого рода – трон Лудовизи в картине *«Змий мудрости»* (серия «Зарождение Тайн» 1924 г.), *«Матерь Турфана»* (та же серия), Йеллингский камень в *«Сокровище Ангелов»* (1904–1905), Прекрасная Ута (*«Камень несущая»* 1933 г.), фрески Аджанты (*«Девассари Абунту»* 1905 г., *«Песнь потока»* из первой сюиты «Сны мудрости» 1920 г., *«Две чаши»* (*«Будда дающий»*) 1932 г., *«Благословенный»* (*«Панацея»*) 1930-х гг.) и др. Реплика – изобразительный аналог «скрытой цитаты». Она связана и с понятием *концепта*, введённым академиком Д. С. Лихачёвым. Концепт в культуре представляет собой нечто вроде алгебраического заместителя сложного значения. Задачей зрителя, читателя, исследователя становится «прочесть» такой художественный текст со всеми вложенными в него цивилизационными смыслами.

«Сердце мира»

В 1905 г. на картине Н. К. Рериха *«Сокровище Ангелов»* впервые является зрителю белокаменная Твердыня, за стенами которой цветёт райский сад. В 1912 г. на картине *«Пречистый град – врагам озлобление»* вокруг несокрушимых белых стен уже бушует пламя. Работая над картиной, художник пишет жене из Нейенара: «Белый город со святыми внутри окружён пламенем, и демоны кидают камни в него»[10].

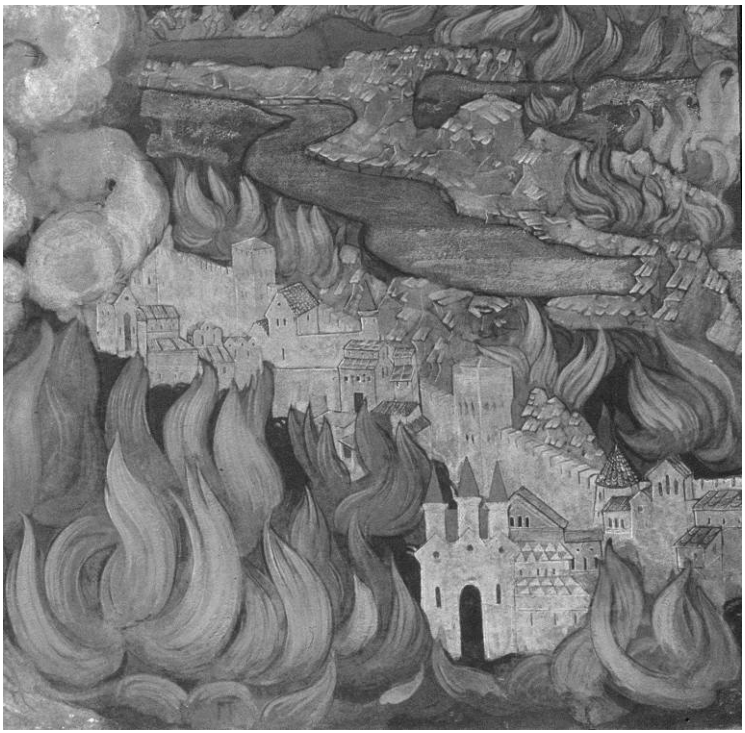
Белые стены и башни в огненных клубах и языках пожарищ возникают в 1912 г. и на картине *«Ангел Последний»*[11]. И тот же ангел, что и в «Сокровище Ангелов», стоит с копьём и мечом, только одежды его из белых стали алыми.

---

[*] Противоречие в определении (*лат.*).

В символ града художник вкладывает века духовного опыта и духовного знания. Художественный и метафизический прообраз белого города – Небесный Иерусалим (Новый Иерусалим, Святой град).

Тысячелетиями в разных культурах существовало представление о том, что у земли есть небесный аналог, и каждое свойство, существующее на земле, имеет себе подобное на небе – истинно реальное. В частности, всякий храм в древности имел свой небесный прототип. У городов также были свои божественные прообразы. Например, Сеннахериб приказал строить Ниневию по проекту, сделанному в



Н. К. Рерих. Ангел Последний. 1912. Картон, темпера. 52,5 × 74,0
Фрагмент. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

стародавние времена на основании небесного предначертания. Согласно иранской мифологии, верховный бог Срауши имел дворец с тысячью колоннами. Первочеловек Йима построил укрытие для всех людей и скота (*вар*) по этому образцу. Образец не просто предшествует земному строительству – **он расположен в идеальной (небесной) «<u>стране</u>», находящейся в вечности**. Именно это и провозглашает Соломон: «Ты приказал мне построить храм во славу Твоего святого Имени, а также алтарь во граде Твоем, по образцу святой скинии, кою Ты уже заранее подготовил» (Второканоническая Книга Премудрости Соломоновой. – Гл. 9, ст. 8).

Значение темы Небесного Иерусалима трудно переоценить. Напрямую связанная с идеей Спасения, она оказывала влияние практически на все сферы христианской культуры. Ещё у ветхозаветных пророков Исайи и Иезекииля были видения Небесного Иерусалима, Псалом 86 полностью посвящён Святому граду и начинается со слов: «Основание его на горах святых». Святой град видел духовным взором Василий Великий и другие. Самое яркое и наиболее известное описание Небесного Иерусалима содержится в Апокалипсисе: «И я, Иоанн, увидел святый город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа



Н. К. Рерих. Пречистый град – врагам озлобление. 1912
Картон, темпера. 45,5 × 45,5. Частное собрание, США

своего… И вознёс меня в духе на великую и высокую гору и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога: Он имеет славу Божию; светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному; Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот… Спасённые народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою… И не войдёт в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни» (Гл. 21, ст. 2, 10–12, 24, 27).

Иконографическая интерпретация Пречистого града у Рериха синтезировала традиции разных культур, которые объединяет, однако, идея *sacrum palatium* (священного дворца) – особо торжественной небесной архитектуры, знаменующей переход в иной мир.

Следует отметить также, что во всех культурах присутствует понятие «середины мира», «сердца мира», даже если его географическое или топографическое положение варьируется. Это может быть страна, пещера, гора, башня, город. Рай – в европейских языках «парадиз» – происходит от староперсидского *pairidaeza* – «огороженный сад». Как бы то ни было, все эти места ведут своё происхождение от «Святой земли» – где было произнесено животворящее Слово. По мнению Рене Генона, в этих представлениях надо искать истоки любой религии[12].

Такие места, подобные Иерусалиму (который называли «пуп Вселенной»), соединяли в себе исторический и метафорический планы. События, имеющие сокровенный смысл, проецировались на особые места, нагруженные сакральной семантикой, которые, очевидно, в реальности обладали особой энергетикой[13], становясь точкой консолидации человеческих сообществ, обладающих новым вектором сознания и моделью поведения. Определённые архитектурные формы (спирали, храмы с колоннами, символизировавшими деревья райского сада, лабиринты, пассажи, парки) часто являли собой материализованные представления о тонкоматериальных структурах, психических состояниях и иноприродных событиях. Всё это – географический, топонимический, архитектурный символизм, «телесные метафоры духовного», по выражению Фомы Аквинского. Такое место действительно может стать для человеческого сознания точкой перехода (passage) на иной (нужный) план бытия.

В священной истории мы постоянно наблюдаем совмещение, смещение, замещение двух планов, когда события духовной природы, происходящие на соответствующем уровне, имеют свою топографию. Однако при всём таком упрощении, «уплощении» дела выбор места всегда не случаен. Это особое, специальным образом подготовленное место, где небесный план способен максимально проявиться, войти в земной, творя «новую землю» и новую реальность. Причём стены и иные препятствия, которыми отгораживались такие места, служили символами трудности перехода в иную сферу бытия.

Примечательно также то, что центр земли далеко не всегда связывался с фиксированным местом. Он мог менять (и менял) своё местоположение. Но в любом случае через него проходила ось («мировая вертикаль», «древо жизни»), связующая три мира: Верхний, Средний и Нижний*.

На Руси по образу Святого града строились кремли и монастыри, символизируя преображённое пространство, отгороженное от профанного мира, устроенное на началах лада, чина, благолепия, в котором небо становится ближе к земле. Яркий пример – Новый Иерусалим под Москвой, самим названием подчёркивающий свою

* Соответственно: мир Божественной мысли, мир людей и мир духов – Правь, Явь, Навь у славян; Свах, Бхух, Бхувах «Ригведы»; Миры Огненный, Тонкий, Плотный в Учении Махатм Востока.

функцию. В картине Н. К. Рериха «Сокровище Ангелов» стены и башни небесного города отчётливо напоминают Спасо-Евфимиевский монастырь, изображённый на одном из этюдов «древнерусской серии» художника 1903–1904 гг. В виде древнерусского монастыря, охраняемого ангелом, изобразил Н. К. Рерих небесную обитель в 1916 г. на картине *«Белый город»*.

Говоря об образе Небесного Иерусалима, следует вспомнить, что Рерих несколько раз изображал его в своей религиозной живописи – эскизах для мозаик и фресок. Впервые – работая для церкви Покрова Пресвятой Богородицы в селе Пархомовка (Украина) в 1906 г. Там дважды возникает небесный город – в детали стенописи и на мозаике *«Покров Богородицы»*, выполненной В. А. Фроловым по эскизам Н. К. Рериха. Причём на мозаике он имеет несомненное архитектурное сходство



Н. К. Рерих. Белый город. 1916. По данным П. Ф. Беликова,
картина находилась в Московской Патриархии

с кремлём Ростова Великого. Затем Небесный город появляется на мозаике *«Спас Нерукотворный и князья святые»* над главным порталом Троицкого собора Почаевской лавры (1910), в эскизе росписи над аркой входа для часовни Св. Анастасии в Пскове *«Спас»* (1913).

Не раз в своих работах Рерих изображает Древо Жизни, произрастающее в Небесном Иерусалиме, «двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откровение Иоанна Богослова. – Гл. 22, ст. 2). Плоды эти есть совершенное знание, открываемое в грядущие времена.

Важен контекст, в который помещён Н. К. Рерихом образ Небесного Иерусалима. Как показал искусствовед Е. П. Маточкин, религиозные сюжеты художника ча-



Н. К. Рерих, В. А. Фролов. Покров Богородицы. 1906. Мозаика на фасаде церкви Покрова Пресвятой Богородицы села Пархомовка Киевской области (Украина). *Фрагмент*

сто были аллюзиями на важные, поворотные события в русской истории[14]. Таким образом, связь событий духовной и «физической» истории, их повторяемость и общность определённых «моделей развития» была для мастера очевидна. Можно сказать, что уже тогда Рерих демонстрировал уровень государственного (и надгосударственного) мышления в анализе действительности.

«Пречистый град – врагам озлобление» обобщённо соответствует видению евангелиста Иоанна, причём стены града по форме (прямоугольные зубцы) напоминают те, которыми был обнесён храм Соломона, первый храм Иерусалимский, построенный иудейским царём на горе Мориа по образцу скинии, указанному Богом. Стилистика изображения и художественные приёмы, использованные автором картины, близки к изображению Горнего Иерусалима на русской иконе. (В частности, точка обзора с высоты птичьего полёта, а также представление о городе-храме). Формы строений больше напоминают средневековую западноевропейскую архитектуру, однако с вкраплениями византийского стиля, представляя, таким образом, весь ареал христианской культуры. Самая высокая башня в центре Белого града вызывает в нашей памяти образы средневековых городских башен итальянских городов-республик – Флоренции, колыбели Возрождения, а ещё больше Сиены, города, посвящённого Мадонне, хранящего её утончённые образы кисти Дуччо, одного из любимых художников Рериха.

Характерный элемент в картине Н. К. Рериха *«Пречистый град – врагам озлобление»* (1912) отсылает нас к знаменитой иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» (ок. 1560), хранящейся в Третьяковской галерее. Это – круг пламени, в который помещён город. Но если на древнерусской иконе этот пожар окружает земной город, из которого исходит в Небесный Иерусалим воинство, то у художника XX в. он бушует уже вокруг Небесного града. Кстати, на варианте этой картины 1912 г.[15] появляется летящая фигура всадника. Интересно, что образ *воинства Небесного Царя*, неразрывно связанный с духовным подвигом, будет центральным в первой книге цикла Живой Этики – «Листы Сада Мории. Зов» (1924). Вообще, эта книга, особенно вторая её часть «Озарение» (1925), является своего рода развёрнутым комментарием к упомянутой иконе и рериховской «Пророческой серии».

К 1920 г. относится ещё один яркий художественный образ Небесного града у Рериха – в картине *«Святые ушли – Глеба хранителем поставили»*. Хочется задать вопрос: куда ушли? Не дозором ли, не на сражение ли?

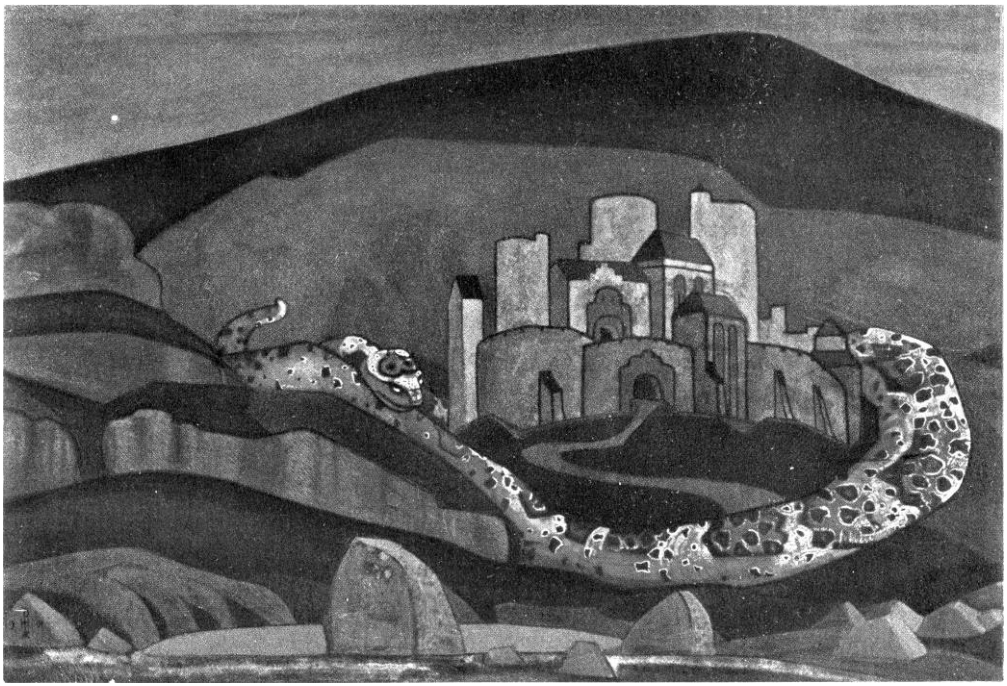


Н. К. Рерих. Святые ушли – Глеба хранителем поставили
1920. Холст, темпера. 92,7 × 91,4. Частное собрание, США

«Град обреченный»

Но не будем забегать вперёд, посмотрим, как накануне первой мировой войны воспринимает художник состояние современной ему цивилизации. Каков смысл *«Града обреченного»* (картина 1914 г.)[16]? Какой город погрузился во мрак на картине *«Заревo»* (1914-й, повтор в 1931-м)? И уже позднее, на пороге Армагеддона (второй мировой войны), откуда бегут люди, освещённые зловещим пламенем[17]?

В фондах Музея-института семьи Рерихов хранится интересный экспонат – открытка, выпущенная издательством Общины Святой Евгении. На ней воспроизведена находившаяся в собрании Н. К. Рериха картина Яна Мандейна, ученика И. Босха, «Лот и его дочери»[18]. Где сейчас картина, неизвестно, однако сохранившаяся, на наше счастье, репродукция работы позволяет отметить, что контуры града в вышеупомянутых рериховских произведениях, в большей или меньшей степени, напоминают очертания печально знаменитого библейского города, как он изображён на картине фламандского художника – тоже на фоне зарева. Можно предположить, что прообразом *града обреченного* послужил Содом, из которого Господь вывел Лота и на который обрушилась божья кара. Вероятно, аналогичным виделось Рериху положение современной ему цивилизации накануне мировой войны. Пока мы говорим о **первой**, но специально обратили внимание, что перед **второй** миро-



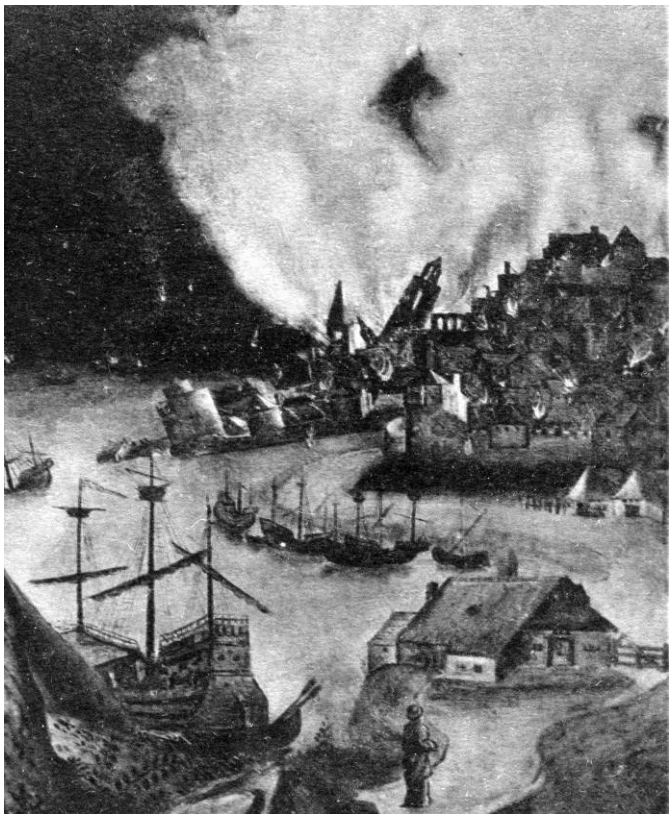
Н. К. Рерих. Град обреченный. 1914. Картон, темпера. 51,0 × 75,6. Частное собрание
Воспроизведено: Рёрих. – Пг.: Современное искусство, 1916. – С. 167



Н. К. Рерих. Змиевна. 1906. Картон, темпера, графит, гуашь. 50 × 89
© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

вой и во время войны Рерих повторил сюжеты. А ещё позже писал: «С прискорбием можете отмечать, как блуждают, как изменчивы люди, но, с другой стороны, помните древнюю легенду, что ради одного праведника целый город был спасён. Помните мою картину: “Град пречистый – врагам озлобление”. Издавна гнездилась эта борьба. Старые индусские Упадеши говорят: “Богачу и враг родственник, бедному и родственники враги”. Но также издревле заповедано: “Не о хлебе едином жив человек”. Во всём Космосе приливы и отливы»[19].

В искусствоведческой литературе не раз отмечалось, что мироощущение нидерландского Возрождения было гораздо трагичнее, чем восприятие мира у пионеров Возрождения – итальянских художников. И дело здесь, видимо, не только в том, что, как традиционно утверждают, маленькая страна находилась под гнётом Испании. Хотя, конечно, частые войны не благоприятствуют оптимизму. Однако воевали и итальянские республики. Вспомним, что Нидерланды были одной из первых стран в Европе, вступивших на путь буржуазного развития и принявших протестантизм, который фактически освятил прагматизм в отношении к человеческой жизни и природе. И художники (в самой острой форме, конечно, Босх) сумели пророчески почувствовать тот духовный крен, который дал Христианский мир с воцарением капиталистических отношений, власти чистогана, законов рынка. Эпоха рыцарей, прекрасных дам и Святого сердца уходила в прошлое[20]. Произведения самых выдающихся мастеров нидерландского Возрождения пронизаны затаённой скорбью и ощущением грядущей беды от оскудения праведности, торжества приземлённых страстей и мыслей. Образцом для изображения легендарного Содома, поправшего Божественные законы, Яну Мандейну послужил вид современного



Ян Мандейн (1502—1560). Лот с дочерьми. Дерево, масло
54 × 70. Местонахождение неизвестно. Воспроизводится
по открытому письму, выпущенному издательством
Общины Святой Евгении в Санкт-Петербурге
в 1915 г. (№ 5945). *Фрагмент*

ему города. Безусловно, своеобразное художественное в*и*дение фламандских и голландских мастеров было чрезвычайно близко Рериху, коллекционировавшему их произведения. Заря Нового времени окрасилась у этих творцов тревогой предчувствия его трагического конца, при последнем акте которого присутствовали родившиеся в XX в. Скорую развязку драмы Рерихи уже в начале века ощущали гораздо острее подавляющей массы современников[21]. Гибельный кризис современной ему цивилизации художник зримо представил в своих работах. Град обреченный, безблагодатный Содом – это и есть символы старого мира, земного ветхого сознания[22]. А в переводе на исторический язык – знаки приближающихся катастроф, смен правительств, общественных отношений, экономических формаций в Европе, а чуть позднее в Азии (развал колониальной системы) вследствие мировых войн.



Н. К. Рерих. Дела человеческие. 1914. Картон, темпера. 71,8 × 83,8
Собрание Художественного музея Мид, Амхёрст-колледж, штат Массачусетс, США

То, что образы полотен пророческой серии подразумевают библейскую легенду, подтверждает ещё одна картина 1906 г. – *«Змиевна»*. Это иллюстрация к сюжету из «Голубиной книги» о Егории, Царевне и Змии, который начинается словами:

Посторон святого града Иерусалима
На земле было три царства беззаконных:
Первое царство был Содом-город,
А второе царство был Гомор-город,
А третье было царство Рахлинское.
На ихнее беззаконие великое
Да не мог на них сам Господь смотреть.
Содом и Гомор Господь сквозь земли прослал,
А на этое третье царство, Рахлинское,
Напущал Господь Бог на них змея лютого[23].

Бессердечный и бесчинный царь рахлинский решает отдать свою дочь, обратившуюся в христианство, в жертву змею. Её спасает, пленяя змея, посланный Богом Егорий Храбрый. В обмен на жизнь и спокойствие царства Рахлинского царевна Олексафия требует от отца принять христианскую веру и построить три соборные церкви – во имя Божьей Матери, Живоначальной Троицы и «Егорья Храброго» (св. Георгия). Полным обращением царя рахлинского кончается предание. На своей картине Рерих изобразил самый драматический момент: в зловещем сумеречном

свете змей обвивает кольцом замершую царевну, но небесный посланец уже занёс над тёмной силой своё копьё.

Картинами пророческой серии художник не пытается внушить зрителю чувство безнадёжности, а вызывает ощущение надвигающейся опасности. Призыв мастера – обратиться к духовной твердыне.

Строим и разрушаем мыслью

В этом благословенном краю стерегут огненные духи краеугольный камень мироздания – источник энергий созидания и разрушения. На картине *«Сокровище Ангелов»* главная святыня Небесного града открывается людскому взору.

В 1908 г. художник публикует в журнале «Слово» фактическое истолкование сюжета картины, написанное белым стихом.

За двенадцатым небом стоят города ангельские, чистые.
Сами Власти там правят бесплотные.
Ходят там ангелы дружинами тесными.
За стенами, по широкой долине в трубы трубят.
Всё спокойно, и добро, и зло.
За долиною, за горбатым холмом, за древами бытия лежит сокровище ангелов.
Самоцветный камень.
В нём добро и зло.
Краеугольный камень.
На нём мир стоит.
Вся земная твердь на камень опирается.
Бытие всё на камне узорами начертано.
Пуще всего хранят камень архангелы.
Архистратиг сам у камня дозор ведёт.
От усталости не помнит себя, а всё сторожит. Угрожают копьями архангелы.
Стерегут камень от лихого прохожего.
Непутёвый не разбил бы их сокровище.
Как бы врозь не пошло и добро, и зло.
Как бы змей не пожрал мучимого.
Сокровищем держатся все города ангельские.
Без сокровища-камня – разлетятся ангелы.
Всем конец придёт[24].

В этом стихотворении значима каждая строка, являющаяся поэтическим выражением космологических знаний, к которым начинает подходить современная наука. Между прочим, и «небесная земля», или «святые горы», на которых стоит Небесный Иерусалим, и невидимая «небесная твердыня» перестают быть таким уж оксюмороном, когда мы читаем слова английского физика XIX в. Джона Кили о том, что первичная мировая субстанция, эфир, в миллион раз гуще и твёрже, чем сталь, т. к. это энергетически более высокий уровень[25]. На то же обстоятельство указывали ученикам Махатмы Востока, говоря о том, что нас окружает чрезвычайно плот-

ная материя, «которую мы из-за своего полного незнания всех её свойств (кроме проявляющихся на земле) всё же называем чистой, ясной и прозрачной атмосферой»[26]. Разговор о законах бытия у Рериха не бывает отвлечённым – он прилагаем у него к актуальным проблемам, он всегда «на злобу дня». И вместе с тем – уходит корнями в опыт человечества. Образ камня в творчестве Рериха правильно соотносится исследователями с фольклорным Алатырь-камнем, о котором не раз писал сам Николай Константинович и который восходит к белому камню из Апокалипсиса. Обратим внимание на то, что в древних русских (а также и западноевропейских!) заговорах (в которых слово равно действию) извлекают огонь из «белагорюча камня» (Marmorstein (нем.), la pierre de marbre (фр.)), чтобы зажечь, например, любовь в сердце девушки или исцелить недуг[27]. Что это, как не знание народом свойств психической энергии?

Осознание присутствия в мироздании психической энергии было характерно и для русского романтизма и символизма, которые разделяли в пику позитивистской науке теорию *витализма* – внеприродного перводвигателя, стимулирующего рост всего живого в природе, существующего вне пространства и времени (а точнее было бы сказать, на других планах бытия) и постигаемого через мистическое прозрение[28].

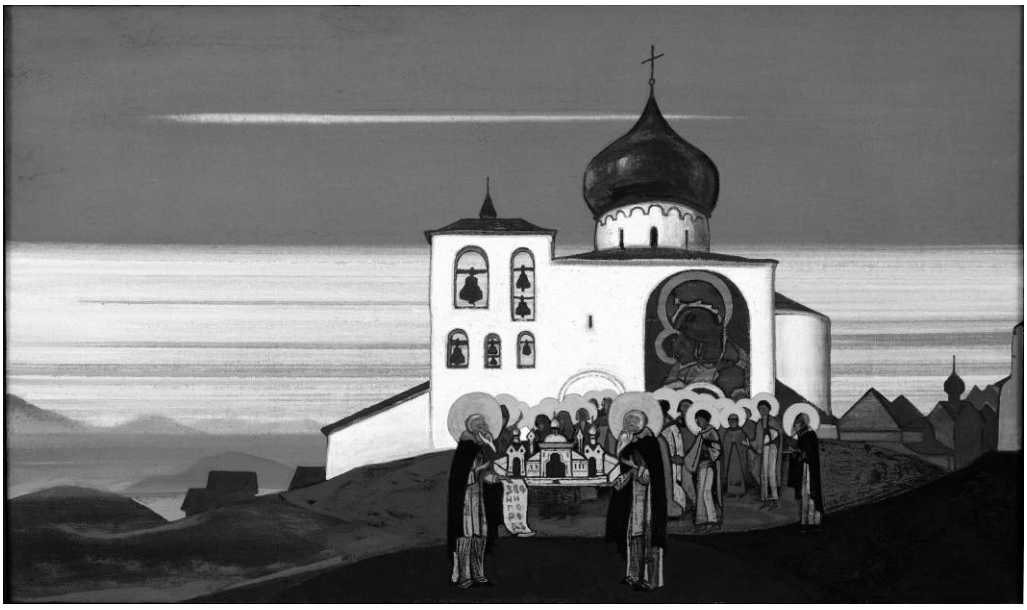
«Всё спокойно, и добро, и зло», – так сформулировал Рерих закон единства противоположностей, состояния равновесия начал. *«Как бы врозь не пошло и добро и*



Н. К. Рерих. Армагеддон. 1940. Холст, темпера. 81 × 123
© Галерея имени Шри Читралайама, Тируванантапурам (Индия)

зло», – озабоченность человека, прошедшего уже через опыт первой русской революции, открывшей череду потрясений двадцатого века, когда расстроились основы человеческого бытия. Кстати, написано это в год, когда был убит П. А. Столыпин. Многие историки считают это событие точкой, с которой Россия необратимо повернула к большевизму.

Важной в символическом и психологическом плане является картина Рериха *«Дела человеческие»* (1914). Груда поверженных строений – это не только аллегорическое выражение гибели от немецких снарядов Реймсского собора или Лувенской библиотеки, это символ разрушенных храмов в душах человеческих. Одичание – это развал в мыслях, это отсутствие психической сложности и духовной слаженности. И из духа же должно идти новое строительство, чтобы на земле вновь возникли «священные дворцы». Строим и разрушаем мыслью – не раз повторяли Рерихи и их Учителя. Недаром и для описания отношений между людьми в языке используются слова «строить», «складываются». Зримое подтверждение этого механизма не единожды возникает в картинах Рериха. Модели храмов, которые держат в руках святой муж на эскизе панно *«Благие посетившие»* (1914), св. Сергий на одноимённой картине 1922 г., священники в *«Звенигороде»* (1933) – художественное выражение закона симпатической связи. Собственно, и на известной картине *«Мадонна Защитница»* (*«Sancta Protectrix»*, 1933 г.) вполне реальные архитектурные объекты – это не просто памятники, требующие защиты, это духовные достижения христианского мира, которым грозит гибель и которые находятся под покровом высших сил. Они образуют на наших глазах с помощью мастера Новый город.



Н. К. Рерих. Звенигород. 1933. Холст, темпера. 46 × 79. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

Здесь необходимо, хотя бы пунктиром, провести связь между художественными образами Николая Рериха и философскими образами, возникающими в работах русского мыслителя о. Сергия Булгакова. В системе Булгакова устойчивый абсолют – «Град небесный» – дополняется непрестанным движением к нему – «градом земным». Последний понимается как некий результат истории, к которому сводится её положительное содержание. Он есть следствие сознательных созидательных усилий людей. Но усилия эти не направлены на осуществление одного какого-то чёткого проекта: «град земной» не дан в умозрительном построении ни одному из живущих, он строится, по выражению Булгакова, «частями, и целое не вмещается в сознание строящих»[29]. Совокупность подобного рода устремлений, направленных в будущее, получила в русской философии название «Нового града».

Вспомним ещё одну картину Рериха, которая очень близка булгаковской софиологии: *«София Премудрость»* (1932), где над группой строений – крепостей и храмов – пролетает в зареве Святая София, которая как бы оплодотворяет огненной мощью – Огнём Небесным – этот «град земной».

Итак, с нарастанием военных и революционных событий понимание единого психофизического устройства жизни и настоятельной необходимости кардинальных изменений человеческого сознания становилось у художника, учёного и мыслителя Николая Рериха всё более отчётливым.

Шамбала

А потом… как в сказке. Хотите строить Царство посреди агонизирующего мира? – Приглашаем вас. Хотите в ряды воинов Царя Мира? – Доспехи вы сковали, а в бой мы вас сами поведём. И наконец, в ноябре 1923 г. в парижскую гостиницу на имя мсьё и мадам Рерих посыльный приносит дар Ориона… Камень, осколок метеора, космического магнита, который является источником тонких энергий нового качества и катализатором общественных сдвигов.

Сюжеты картин начали воплощаться в исторической действительности, гибельная тьма накрывала мир, но воины света сражались в виду нерушимой Небесной твердыни, только пророчество было уже не о первой мировой войне, а о второй… Армагеддон ещё только грозил глухими раскатами, когда писались первые строки великой эпопеи, вошедшей в историю под названием «Учение Живой Этики», или «Агни-Йога» (*санскр*. «практика сердечного огня», «связь с высшим сознанием»).

Почти каждая строка первой книги Агни-Йоги «Листы Сада Мории» («Зов», 1924 г.) – объяснение понятий духовной («невидимой») брани и духовного строительства в мирах Тонком и Огненном. Небесный Иерусалим христианских писаний и икон – это модель кристаллизации пространства, различных соединений первичной духоматерии, о чём много говорят Великие Учителя.

С новым разумением Рерихи отправляются на Восток – колыбель всех духовных учений, данных человечеству (серия *«Его Страна»*, 1924 г.). Уважение к местным святыням, глубокое понимание основ буддизма и других восточных религий, исследовательская увлечённость вновь в глубоких подробностях и захватывающем величии открывают перед Рерихами высшую реальность Царства Небесного

(Мира Огненного – высших энергий), переданную в иных символической, метафизической, психологической системах, теоретически и практически ещё более разработанных. Манифестации и эсхатология Шамбалы / Калачакры возникают на картинах и в книгах Николая Константиновича, в научных трудах Юрия Николаевича, в записях Елены Ивановны.

«“Лама, я не без цели спрашиваю тебя о Шамбале. Повсюду люди знают этот великий символ под разными названиями. Наши учёные собирают каждую искорку об этой замечательной твердыне. Чома Кёрёши узнал о Шамбале во время своего продолжительного посещения буддийских монастырей. Грюнведель перевёл книгу известного Таши-Ламы, Пал-ден Е-ше “Путь в Шамбалу”. Мы чувствуем, что под сокровенными символами скрыта великая правда. Воистину, добросовестный исследователь жаждет узнать всё о Калачакре”. <…>

“Лама, мы знаем, что лишь знанием духа мы можем воспринимать подлинную реальность”.

“Опять ты обнаруживаешь своё знание великих вещей. Опять ты говоришь, словно из нашей величественной Калачакры. <…> Восток, как и Запад, применяет многие знания Калачакры, не ведая того, и даже такое бессознательное приложение имеет удивительные следствия. Поэтому ясно, сколь несравненно большие возможности обнаружились бы при сознательном подвиге, и как мудро могла бы быть использована великая вечная энергия, это тонкое невесомое вещество, которое рассеяно повсюду и которое для нас достижимо в каждое мгновение. Это Учение Калачакры, это использование изначальной энергии было названо Учением Огня. Индусам знаком великий Агни. Хотя Учение это и древнее, но оно будет и новым Учением для Новой Эры. <…> Высокие Учения утверждают лишь созидание. Так оно и есть. Те же высокие силы предлагаются человечеству. И вполне научно показано, как естественные силы стихий могут быть использованы человечеством. Когда вам говорится, что кратчайший путь – через Калачакру, через Шамбалу, тогда это означает, что совершенство не есть недостижимый идеал, но что оно может быть достигнуто искренним и усердным устремлением тут, на этой самой земле. <…> Но чтобы достигнуть этого, человек должен полностью посвятить себя творческому труду” <…>»[30].

Ещё студентом Н. К. Рерих познакомился с известным критиком и искусствоведом В. В. Стасовым. В беседах с ним определялась для Рериха его научная задача – высветить духовные связи России с Востоком – которую художник надеялся когда-нибудь разрешить на нехоженых тропах Азии. В научных кругах России во второй половине XIX в. шёл процесс исследования культуры стран Азии, чему немало способствовали экспедиции известных учёных и путешественников. Огромный интерес в русском обществе вызвали книги Г. Н. Потанина и Н. М. Пржевальского. Во время экспедиций в страны Центральной Азии Г. Н. Потанин особенно внимательно изучал предания и легенды этих стран, положив их в основу своей книги «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе» (1899). Рерих знал и ценил работы этих выдающихся русских путешественников. Художник начал изучать широко распространённые среди народов Востока и Запада легенды и сказания о

таинственной стране, расположенной где-то в неприступных горах то ли Индии, то ли Тибета. Уже в XI в. на русский язык была переведена хроника Григория Амартола, затем появилось «Сказание об Индийском царстве», «Хождение Зосимы к рахманам», «Александрия», «Слово о Макарии»[31]. Во всех этих и некоторых других книгах рассказывалось о далёкой сказочной стране Индии и её счастливых жителях – рахманах (брахманах). В «Сказании об Индийском царстве», восходящем к широко распространённому в средние века в Европе «Посланию пресвитера Иоанна», повествовалось о некоем справедливом христианском государстве, расположенном где-то в Индии. В Древней Руси с XII в. путешествовали на Восток в поисках «земного рая». Даже находились свидетели, видевшие страну ослепительного света, спорившего с солнечным, о чём говорится, например, в послании новгородского епископа Василия тверскому епископу Фёдору. В XIV в. на Руси было популярно Сказание Зосимы о хождении к рахманам, в котором рассказывается о том, как Зосима нашёл на Востоке землю, где живут «в человецех тех старцы, подобии Сыну Божию». Позднее, в XVII в., старообрядцы-раскольники назовут эту землю Беловодьем и не раз будут отправляться на её поиски. С этой «счастливой страной» перекликаются русские легенды о Китеже и Светлояре. В Индии центром мира и источником счастья считали священную гору Меру, тибетцы и монголы страну высшей справедливости называли Шамбала. Рерих нашёл в народных преданиях множество подтверждений предположениям Стасова.

О самом сокровенном и высоком для буддийского мира понятии – Шамбале, Небесной стране, художник слышит от настоятеля петербургского дацана Агвана Дорджиева в 1909–1910 гг., принимая участие в строительстве Буддийского храма («Дацан Гунзэчойнэй»).

Центральноазиатской экспедицией академика Н. К. Рериха было собрано множество научных материалов, выявляющих историческую и фактологическую составляющую многих древних легенд и символов.

Семантически слово «Шамбала» исследователи возводят к имени-эпитету бога Шивы – Шамбху и санскритскому слову «алая» – «обитель». Имеет хождение и другая этимологическая версия этого понятия, возводящая его к санскритскому слову «шамбари», что означает «волшебство», соответственно, это переводится как «волшебная страна»[32]. Исторически Шамбала восходит к названию древнего государства на северо-востоке Тибета[33]. С незапамятных времён там правила династия мудрых правителей небесного происхождения[34]. В «Синей летописи» (истории буддизма в Тибете в VI–XV вв.) и других тибетских источниках они называются *бодхисаттвами*[35]. Из Шамбалы происходит система *Калачакра* («Колесо Времени») – мистическая наука эзотерического буддизма[36], попавшая оттуда в Индию, вероятно, в конце X в.[37]

На том же северо-востоке Тибета сложился эпос «Гэсериада», повествующий о царе-герое, обладающем духовными знаниями и волшебными силами и борющемся с царями-демонами и оборотнями. Согласно легенде, Гэсер-хан (Кэсар, *монг.* Гессер) – один из «четырёх великих царей мира»[38]. Центральноазиатская экспедиция Рерихов свидетельствовала чрезвычайную популярность и распространение этой героической поэмы, существующей во множестве вариантов в Тибете, Китае (где Кэсар

отождествлялся с Гуан-ди) и Монголии. Нередко добуддийский, кочевнический эпос сливался с буддийской традицией и идеалами. Само слово Кэсар (Гэсэр) происходит от римского титула «цезарь», заимствованного тибетскими и тангутскими племенами Северо-Восточного Тибета из Хотана[39] (таково же происхождение русского «кесарь», «царь», и немецкого «кайзер», выражающих идею единства власти).

В работе Ю. Н. Рериха «К изучению Калачакры»[40] приводится обширный список восточных и западных авторов, на протяжении веков писавших о Шамбале, а также имена царей Шамбалы. В ней, в частности, указывается: «Обширная литература о Калачакре написана в тантрийском стиле и изобилует специальными тантрийскими терминами и аллегорическими выражениями, тайный смысл которых известен только посвящённым. Репутация этой системы как сложной для понимания, её глубокий символизм, а также трудности в получении текстов Калачакры и комментариев к ним до сих пор мешали учёным постичь принципы этой системы. <…> Для правильного понимания этой сугубо специальной литературы необходимо знание тантрийской терминологии индийской системы астрономии и астрологии. Весь вопрос о системе Калачакра теснейшим образом связан с вопросом о царстве Шамбала, таинственной области, откуда система Калачакра была принесена в Индию во второй половине X в. н. э., и с проблемой происхождения тибетского шестидесятилетнего цикла. <…> Поиск пути в Царство Шамбала и духовное общение с Правителем Шамбалы всегда были излюбленными темами аскетов и святых Тибета. Веками легенды и богатейшая устная традиция складывались вокруг этого вопроса, скрывая его подлинные стороны».

Тантры – это учения, основанные на знании и применении психической энергии. Зримое изображение энергетических проявлений называется мандалой, причём образы соответствуют типу существ, воспринимающих передачу.

С XV в. центром учения Калачакры был монастырь Ташилунпо. «Великим ламой Ташилунпо был во втором воплощении Риг-ден Джам-пе дак-па, один из правителей Шамбалы, который правит царством в течение ста лет. В будущем воплощении Его Святейшество Таши лама родится как Ригден Дже-по, будущий правитель Шамбалы, призванный победить приверженцев зла и установить царство Майтрейи, грядущего Будды. Учение Шамбалы – это сокровенное знание Монголии и Тибета, и Его Святейшество Таши лама является его главным мировым проповедником. <…> Многие монастыри организуют специальные школы Калачакры со специально подготовленным штатом лам-учителей. Шамбала является не только местом тайного буддийского учения, но и ведущим принципом грядущей кальпы, или космической эры. <…> Европейский учёный склонен преуменьшать значение слова “Шамбала” или относить многотомную литературу о ней или ещё более обширные устные сказания к жанру фольклора или мифологии, но те, кто изучил буддизм по книгам и среди народа, знают, какую огромную силу оно имеет для буддистов высокогорной Азии. На протяжении всей истории это слово не только вдохновляло религиозные движения, но и двигало армиями, военным кличем которых была Шамбала. <…> В прошлом великие учителя буддизма Монголии и Тибета посвящали доктрине Калачакры и Шамбале целые тома. <…> В наши дни воз-

рождается устное народное творчество, иногда в виде пророчеств, песен, намтаров, или легенд, лам-игов, или напутствий. Многие барды поют балладу о будущей войне Шамбалы, которая покончит со злом. <…> Существует несколько иконографических изображений Шамбалы и Калачакры. Правитель Шамбалы, или Ригден Дже-по, обычно изображается сидящим на подушке на троне. Левой рукой опираясь на колено, он поддерживает "Колесо Закона", правая рука находится в положении варамудра, или знака милосердия. <…> На некоторых рисунках внизу под троном Владыки представлены эпизоды войны Шамбалы с Лалой Дже-по, Князем Тьмы. <…> На других изображениях представлена мандала Шамбалы. Владыка изображён сидящим на фоне одной из дворцовых башен. Огромный дворец [выделено мной. – *Ю. Б.*], построенный в китайско-тибетском стиле, окружён цепью высоких снежных гор, так как в "Шамбала-лам-йиг", или "Путеводителе Шамбалы", сказано, что царство Шамбала находится в горном районе, со всех сторон защищённом высокими снежными хребтами»[41].

Обратив внимание на эту топографическую подробность, заметим тут же, однако, что мандала – это «мистическая сфера влияния Шамбалы»[42], таким образом, путь в неё должно проделать наше сознание. Именно на это обстоятельство (сосредоточение ума и мистическое озарение) указывает, например, историк тибетского буддизма Гой-лоцава Шоннупэл, рассказывая о том, как Достопочтенный (Учитель) направил ачарью Калачакрапраду в северную Шамбалу, чтобы выслушать «много тантр и комментариев к ним, преподанных и проповеданных Буддой», и ученик посетил её в видении, получив учения от царя Падма Карпо – воплощения бодхисаттвы Авалокитешвары, и заложив таким образом одну из линий преемственности[43].

По преданию, тантру Калачакры передал Будда Шакьямуни. «Все традиции единодушно относят место первой проповеди к великой ступе Шри-Дханьякатака. В сокращённом комментарии, составленном Ачалагарбхой, говорится, что это учение произошло из Шамбалы, и что царь Сучандра услышал его в Шри-Дханьякатаке. <…> Согласно Кхэдуп-джэ, истинное предание – то, которое гласит, что Будда проповедовал Учение Колеса Времени в Шри-Дхараньякатаке после своего Высшего Просветления. Сучандра, царь Шамбалы, чудесным образом прибыл туда из Шамбалы в сопровождении правителей девяноста шести областей Шамбалы и множества Бодхисаттв, дэвов и асуров. Согласно Кхэдуп-джэ, автором первой *Калачакра-мулатантры* был Сучандра»[44].

Некоторые детали этого описания заставляют сразу задуматься о «реалистичности» тех обстоятельств, в которых происходила передача учения Калачакры. Объяснение подобного механизма передачи даёт Намкай Норбу Ринпоче[45]: «Чтобы объяснить происхождение тантр, можно привести один из наиболее известных примеров – Тантру Калачакры; считается, что её передал сам Будда Шакьямуни. Однако ясно, что Будда не мог предать её в своём материальном облике, потому что божество Калачакра изображается в соединении со своей *юм*, тогда как сам Будда был монахом. Отсюда видно, что передача Тантры осуществляется не через обычный контакт, но чистое [т. е. не плотноматериальное. – *Примеч. Ю. Б.*] измерение преображения, которое могут воспринять только люди, имеющие для этого достаточные

способности. Что мы имеем в виду под преображением? Здесь подразумевается присущая просветлённому существу способность проявлять бесконечные образы самбхогакаи. <…> Необходимо ясно понимать, что такое измерение самбхогакаи <…> это бесконечная потенциальная возможность проявления мудрости. Эту потенциальную возможность можно сравнить со способностью зеркала, находящегося в центре вселенной, отражать все разнообразные виды живых существ. Проявления самбхогакаи запредельны времени и всем рамкам материального измерения, а их возникновение не зависит от какого бы то ни было намерения со стороны просветлённого существа. Здесь имеется в виду, что проявление Калачакры не есть нечто, созданное Буддой в конкретный исторический момент, но есть нечто такое, что существовало всегда, потому что измерение самбхогакаи запредельно времени[46]. Те, кто получил его передачу благодаря чистому восприятию проявления Будды, объяснили воспринятое посредством слов и символов – так появилась Тантра Калачакры. Зримое изображение проявления называется мандала. Мандала – один из основных элементов практики Тантры. Можно сказать, что мандала похожа на фотографию, снятую в момент чистого проявления божества»[47].

Основываясь на знании подобных вещей, мы лучше начинаем понимать ситуации, описываемые в *дэльчэне* Кхэдуп-джэ (перевод Ю. Н. Рериха). Например, адепт Калачакры Тушэпа-ченпо «следуя наставлениям Тары, отправился в Шамбалу. По



Н. К. Рерих. Труды Богоматери (Madonna Laboris). 1933. Холст на картоне, темпера. 30,0 × 43,5
© Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

пути его встретил Бодхисаттва Авалокитешвара, который препроводил его в "Дом мандалы" (килькор кханпа) в роще Малайа, "прохладной роще"*. Совершив его посвящение, бодхисаттва объяснил ему все комментарии к Тантре…»[48]. Индийский адепт Тункхор Шэпа-ченпо мальчиком «узнал, что на Севере существует наука Бодхисаттв, и направился туда в поисках знания. Ригдэн (Кулика, Правитель Царства Шамбала) благодаря своей магической силе постиг эту прекрасную мысль мальчика <…> и, зная всю трудность четырёхмесячного путешествия в Шамбалу по безводной пустыне <…> предстал перед ним в своём магическом облике и спросил: "Куда ты идёшь и зачем?" Мальчик объяснил цель своего путешествия. "Дорога туда чрезвычайно трудна, – сказал Ригдэн, – если ты жаждешь знания, разве ты не можешь учиться и здесь?" Мальчик <…> на протяжении четырёх месяцев получал наставления по всей питаке Ануттара-тантры…»[49]. Примеры подобного рода можно было бы продолжать.

Кстати, многие буддийские храмы построены в форме трёхмерной мандалы. Самый известный пример такого рода – гигантская ступа Боробудур на острове Ява – самый большой в мире памятник буддийской культуры.

Нетрудно увидеть аналогию: Иерусалим – Небесный Иерусалим, Шамбала в горах северного Тибета и Шамбала «мистической сферы» мандал.

О святом Марпе, одном из крупнейших учителей буддизма, в Тибете была сложена такая песня:

В священном дворце северной Шамбалы
Пребывает он среди пятисот цариц…[50]

Небесный город со святыми внутри, контуры которого несут на себе черты восточной, прежде всего, тибетской храмовой архитектуры, мы видим на картине Николая Рериха *«Труды Богоматери» («Madonna Laboris»*, 1931, 1933 и 1936 гг.), где наиболее отчётливо и зримо представлен механизм взаимодействия человеческой души с высшими сферами бытия.

Царство преображённого / просветлённого состояния сознания не раз «меняло географию»: «Те, кто трудится вместе с Шамбалой, посвящённые и вестники Шамбалы, не сидят в уединении – они странствуют повсюду. Очень часто люди не узнают их, и, порой, они даже не узнают друг друга. Они совершают свой труд не для себя, но для великой Шамбалы…»[51].

«…Лама Чампел рассказывает нам, что в Калимпонге есть древняя тибетская книга XVIII в., в которой упоминается пресвитер Иоанн и в которой говорится, что Шамбала в то время находилась в Испании. Лама удивился, когда Юрий показал ему снимки пещер с изображением символов Грааля, которые были недавно открыты недалеко от Монсеррата [бенедиктинский монастырь в Каталонии, Испания (основан в 880 г.). – *Примеч. Ю. Б.*].

В 1933 г. австрийский учёный, исследуя древнеперсидские манускрипты, натолкнулся на книгу Парсифаля Намака, вероятно, манихейского происхождения. Там-

* А вот и райский сад! – *Примеч. Ю. Б.*

плиеры знали устные предания манихеев, с которыми они встречались в крестовых походах. Альбигойцы соприкасались с тем же источником. Легендарные до наших времён Монсеррат, Монсальват сегодня становятся реальными благодаря новым научным исследованиям молодого швейцарского учёного. Песня Вольфрама фон Эшенбаха о Граале, путешествующем камне, приобретает научное значение»[52].

Современный исследователь Д. Н. Попов в статье «Старцы российского богомудрия» замечает: «Самым священным и краеугольным понятием Азии назвал Шамбалу Николай Рерих в "Сердце Азии" – книге, написанной по итогам беспримерной экспедиции через Гималаи, Тибет и Монголию. Действительно, именно к этой таинственной "стране", словно к некоему оптическому фокусу или центру притяжения, сходятся в самых разных названиях и обличиях (Тэбу, Великая Тара, Белый Остров, Долина Бессмертных, Царство Матери Запада и пр.) все мифологические, легендарные и эзотерические представления Индии, Ирана, Китая и Тибета о твердыне высшего знания и высшей мудрости, обители риши, махатм, бодхисатв, просветлённых мудрецов. По существу, это относится ко всей Евразии, ибо сюда же тянутся и русские чаяния Китежа и Беловодья, и западноевропейские искания Святого Грааля, а также масонские, мартинистские и розенкрейцерские доктрины Великого Востока, Обновлённого Эдема как местопребывания Мудрых Отцов, и общехристианские представления о Земном Рае, Царстве Апостола Иоанна, Обители Еноха и Пророка Илии, Земле Святых… В русской культурной традиции нетрудно проследить красную нить этой концепции от хождений и иных писаний древнерусской литературы о рахманах, Беловодье и Земном Рае до позднейших старообрядческих поисков Беловодья и Белой Индии Николая Клюева, от первых представителей русского эзотеризма в лице И. В. Лопухина до Е. П. Блаватской, Н. К. и Е. И. Рерихов и современных теософов России»[53].

Огромные усилия прилагаются Рерихами, чтобы в конкретных общественных условиях вдохнуть новую жизнь в ставшие некогда путеводными вехами человечества понятия и цели. На Востоке Рерихи открывают для себя тот факт, что магнит Шамбалы жив и действенен в сердцах тысяч людей. Их задача – объединить искры сознаний для создания менее эгоистичного, менее алчного, менее насильственного общества. Видение пророка Исайи о царстве Мессии, священная война Гессар-хана, знамя Ригден Джапо, эра Майтрейи, идеалы более совершенной личности и братских общественных отношений снова и снова находили отклик в душах людей, готовых к их практическому применению. И в нашей стране мы знаем об этом не понаслышке. Ещё наши деды искренне отдавали за это жизнь и силы. Конечно, необходимо, чтобы подобная работа поддерживалась главами стран и правительств. И конечно, попытка построения более прогрессивного общества требует больших знаний о психодуховных механизмах жизни человеческой личности и общества.

Какие именно представления нуждаются в распространении? Всё изложено в вышедшей в 1924 г. книге «Листы Сада Мории» – своеобразном руководстве к действию, которое начинается со слов: «Народы восстанут и построят Храм Новый»[54]. Очевидной научной ошибкой В. А. Росова является игнорирование этого главного источника знаний о концепции Новой Страны, предложенной Рерихами руководи-

телям Советского государства. Ни одного обращения к текстам этой книги в его диссертации нет! (Зато через страницу – к донесениям таких «авторитетных» в духовных вопросах органов, как ЧК, американская разведка и т. п., – как будто этого достаточно, чтобы понять суть рериховских действий). Диссертация «Русско-американские экспедиции Н. К. Рериха» заставляет нас всех ещё раз внимательно продумать этот вопрос. Будем считать это её основным успехом.

«Помогите строить Мою Страну»

Великие Учителя много говорили о практичности, и любому непредвзятому читателю покажется, что это именно жизненный план, непротиворечиво сочетающий высшие и самые что ни на есть бытовые стороны организации жизни. Просто, приступая к разговору о Новой Стране, надо признать расширительное понимание материальности мира, включив сюда в качестве основной движущей силы (энергии) – созидающей и разрушающей – мысль (тогда и разговор об утопии и мифотворчестве пойдёт в другом ключе и на новых основаниях)[55]. Все общественные течения, политические перевороты и прочие массовые действия оказываются лишь эхом событий более масштабного плана – природного, космического, вселенского – можно назвать его по-разному. Какие силы (читай, какого качества мысли) будут двигать ходом «дел человеческих», то мы и будем иметь в итоге. Более справедливое общественное устройство и переустройство, которым бредил почти весь двадцатый век, должно сначала стать непреложным фактом сознания. В Учении Живой Этики есть место, где подробно описывается механизм подобного явления: «Некоторые люди идут в будущее с полным доверием. Откуда же может черпаться такое несломимое доверие? Прежде всего, от общения с Иерархией. Но явление понимания Светил также укрепляет сознание. Кроме того, есть ещё третье обстоятельство, которое имеет не малое значение. Конечно, три Мира существуют в полном сотрудничестве. Утверждение многих земных начал происходит в Высших Мирах. Вы знаете о терафимах земных, также могут быть терафимы Тонкого и Огненного Мира. Нередко целые построения, прежде земного осуществления, создавались в Высших Мирах. Можно читать в древних Заветах о Небесных Городах, именно, они строятся в действительности на различных сферах, и тем создаётся магнетическое притяжение. Часто люди не подозревают, что их терафимы живут уже в разных образах. Иногда ясновидящие усматривают такие действительные изображения и ошибочно переносят увиденное на земной план, тогда как земное отражение состоится позже. Но одно ощущение несомненно, именно существование таких терафимов, оно укрепляет сознание человека. Может быть, некоторые города уже существуют и в них живут названные люди? Можно идти в будущее так же уверенно, как бы очертания города были перед земным взором»[56].

Процитированного выше достаточно, чтобы понять, что Новая Страна – категория сознания, прежде всего, а затем уже как производная используется для обозначения общности людей, для которых руководящим принципом является духовный императив. Как следующая производная – эти человеческие общности могут быть объединены в определённые политические и / или экономические форма-

ции. Граница Новой Страны проходит не по русско-монгольской или тибето-индийской границе, а по *светотени*, о которой говорится в Учении Живой Этики.

Программная картина Н. К. Рериха *«Звенигород»* (1933) есть не «отражение политического плана живописными средствами» (как выразился В. А. Росов о серии *«Его Страна»*), а скорее, отражение плана работы в сферах сознания и в сфере идей. А затем уже эти начертанные на «свитках акаши» мыслеобразы могли воплотиться в действиях людей, в общественных отношениях, в исторической действительности (хотя вовсе не обязательно таким образом, какой может нарисовать наше воображение).

Ключевым в этой системе является понятие Храма, которое тоже имеет много ступеней понимания. Сокровенная (т. е. скрытая, невидимая) обитель, Храм Духа, который строят отдельные личности и поколения и который может быть разрушен и требует нового строительства, т. е. новых духовных усилий общества, но также и место, в которое собираются преданные определённым принципам люди, где «Небо встречается с землёй», т. е. огонь человеческого духа приближается по качеству к Огню надземному. Сила молитвы притягивает более высокие энергии, открытые сердца позволяют их ассимилировать. И, кстати, вполне в согласии с коммунистическими идеалами товарищества и взаимопомощи находится объяснённый Христом факт: пока человек не возлюбит ближнего своего, как самого себя, он не сможет приблизиться к Господу и войти в Царство Божье. То, что предполагалось обустраивать в Звенигороде на Алтае, могло бы стать точкой, подобной



Н. К. Рерих. Сергий строитель. 1925. Холст, темпера. 73,6 × 117,0
© Центр-музей им. Н. К. Рериха Международного Центра Рерихов, Москва

Шамбале, о которой Учитель Мория говорил Рерихам, что это *«необходимое место, где духовный мир сочетается с материальным»*[57].

Святая Русь всегда жила в сознании художника, и трудно предположить, что он понимал как-то по-иному призыв Учителя строить Новую Россию. В. А. Росов совершенно правильно замечает, что её нельзя напрямую отождествлять с СССР. Но только у него вместо Советского Союза возникает монголо-сибирское государство, хотя именно в те дни в дневнике Елены Ивановны Рерих, наряду с пророчествами о построении Новой России, появляется запись: «Помогите строить Мою Страну». Из контекста записей явствует, что речь идёт о **Стране Сергия Радонежского**.

Русская идея

Даже беглое знакомство с вопросами политико-правовой и социально-экономической утопии в России XIX–XX вв., а точнее сказать, с «русской идеей» в творчестве философов, экономистов, социологов, правоведов, писателей убеждает нас в том, что лучшие русские умы – на фоне разнообразия и разногласий во многих других вопросах – объединяло мнение о том, что наиболее эффективной и благодетельной для России является такая форма правления, как *идеократия*, т. е. такая система властвования, в которой консолидация осуществляется на основе некого руководящего принципа, мировоззрения или идеала[58]. В качестве таких высших руководящих принципов единодушно признавались нравственные ценности христианства, духовные идеалы учения Христа, высшего Откровения. Таких взглядов придерживались С. Аксаков, А. Хомяков, И. Киреевский, Н. Гоголь, Н. Данилевский, К. Леонтьев, Ф. Достоевский, А. Григорьев, Н. Страхов, В. Розанов, Л. Петражицкий, Н. Коркунов, П. Новгородцев, Вл. Соловьёв, С. Булгаков, Н. Бердяев, С. Франк и многие другие. Кто-то из этих мыслителей мог быть убеждённым сторонником монархии, как Л. Тихомиров, полагая, разумеется, что единоличная власть может быть идейно обоснована и оправдана только при условии, что в верховном правителе и через него действуют высшие силы. Кто-то, подобно П. Струве, придерживался того мнения, что «перед мистическим идеалом, который есть по существу своему идеал нездешний или, во всяком случае, невнешний, все политические формы равноценны или одинаково малоценны»[59], но все одинаково отрицали самоценность власти простого большинства, признавали опасность и деструктивность для России секуляризованной – нигилистической ли, либерально-демократической ли, коммунистической ли по названию, а по существу бюрократической, нивелирующей, деспотической – идеологии. В государственной «русской идее» непременно присутствовало понятие двух сфер социального существования: земной и небесной, или идеальной. Государство должно было быть деятельно-нравственным, подчинять себя религиозному началу. Анализ предложений мировоззренческого и организационно-хозяйственного характера, выдвинутых Рерихами Советскому правительству в 1926 г., а особенно текста книги «Напутствие Вождю» (1935) выявляет их органическое единство с поисками русской общественной мысли. Соловьёвские идеи соборности, всеединства, теократии в смысле усвоения государственной властью священной миссии, сближения Востока и Запада, коллективизм и солидаризм «религиозного ренессанса» начала XX в., теория

естественного права, основанного на нормах, примыкающих к этическим и религиозным, и многое другое находят в них новое, соответствующее исторической расстановке сил решение. Устойчивость подобных представлений в общественном сознании (неославянофильство, «почвенничество», «веховцы», евразийство и др.) не может не наталкивать непредвзятых исследователей на вывод о том, что «это интеллектуальное течение питало не только различные политические образования и формы, оно консервировалось где-то в глубинах национального самосознания, находя там опору в архетипических структурах, и за изменениями её символики всегда сохранялись некоторые устойчивые черты и тенденции»[60].

Особенностью утопического типа мышления являлось отрицание «политики» как особой категории. Политика рассматривалась уже как иная сущность, во-первых, погружённая в сферу глубинных метафизических и онтологических представлений и тем самым противопоставленная либералистическому релятивизму, и, во-вторых, ориентированная не на разрушение существующего порядка вещей, а на их внутреннее преображение. Идеал Царства Божьего заставляет людей действовать (в пределах их призвания) для реализации соборных начал жизни и преобразования общественных форм и отношений в духе высшей правды, т. е. ведёт к христианской политике[61].

Лучше всего соотношение «Царства Божьего» и «царства кесаря» выявлено в работе Н. А. Бердяева «О Царстве Божием», где автор задаёт векторы мировой истории. «Вся история наполнена исканием Царства Божьего. Искание это есть сокровенная душа истории, её святая святых. Все цели истории относительны по сравнению с этой абсолютной целью, все цели превращаются лишь в средство. Самая история, по сокровенному своему смыслу, есть лишь движение к Царству Божьему. Но ограниченное сознание человеческое ищет Царства Божьего в самой истории. Это и есть основное противоречие религиозной философии истории. Царство Божье – цель истории, конец истории, выход за пределы истории… Искание Царства Божьего в истории, в земной исторической действительности есть иллюзия, обман зрения. Царство Божье за историей и над историей, но не в истории. Оно есть всегда четвёртое измерение по сравнению с тремя измерениями истории… Символизм истории свидетельствует о невозможности Царства Божьего внутри самой истории… Царство Божье есть абсолютное духовное царство… Прорыв Абсолютного в наш природный и исторический мир и прорыв к Абсолютному из нашего… мира говорит о том, что никакого замкнутого, изолированного и самодовлеющего “мира сего” не существует. В “мир сей” могут входить силы иных, высших миров, энергии онтологические, равно как из “мира сего” могут быть выходы и прорывы в иные, высшие миры»[62].

Сложный и многообразный контекст культуры, в котором формировалось утопическое мышление, включал в себя помимо политических или правовых элементов религиозные и эстетические. Исследователь И. А. Исаев считает: «Рационалистическим построениям либеральных и социалистических утопий консервативное [утопическое. – *Примеч. Ю. Б.*] сознание стремилось противопоставить органичность и религиозную одухотворённость; её претензии распространялись на сферу

пространственного конструирования утопических социальных и политических моделей, в связи с чем пространственно-архитектурный способ мышления [выделено мной. – *Примеч. Ю. Б.*] становится весьма существенным в парадигме утопического сознания»[63]. Н. К. Рерих недаром свои чаяния будущего облекал в формы города. «Идеальная институционализация и идеальная урбанизация имеют общий знаменатель – конструирование желательной жизненной ситуации. <…> Идеальная урбанизация позволяет дать синтетическое, целостное выражение совокупности потребностей, движимых утопистом, при этом всеобъемлющее, упорядочивающее желательным образом всё пространство воображаемого мира. Архитектурно-пространственный образ создавал объективно-иллюзорную, но по психологическим результатам действенную, притягательную позицию творца-вседержителя»[64]. Не задерживаясь на моделях идеального города, создаваемых мыслью Возрождения и Нового времени, отметим другое любопытное обстоятельство. Помимо *града обреченного* у *Града Небесного* есть ещё один антипод: *Хрустальный дворец* – узурпатор *Храма*.

Консервативное утопическое сознание порождало в России формы и символы, выраженные в архитектуре храмов и царских дворов: ещё славянофильство сформировало в качестве основного постулата своей идеологии *народность* как особое явление, и к концу XIX в. эта идея была материализована в особом архитектурном направлении, получившем позже название «национального стиля». Эта идеология и этот стиль были реакцией на социалистические утопические проекты Фурье, предполагавшие в будущем уничтожение наций и народностей, на кругообразные фаланги с наблюдательным центром, на квадратные формы зданий коммуны Р. Оуэна и другие сооружения, целью которых была «калибровка» индивидов – контроль, распределение, формирование. Славянофилы связывали их с победой казённой организации человеческой жизни. Так возник образ «Хрустального дворца», перекочевавший из архитектурно-эстетического лексикона в сферу культурно-политических изысканий (Розанов, Достоевский, Чернышевский)[65]. «Хрустальный дворец» становится пространственным символом, столь же важным для консервативной критики, как и образ Великого инквизитора. С ним ассоциируются тоталитаристские (т. е. безрелигиозные и рационалистические) организационные тенденции, проявившиеся в политическом обществе конца XIX в. «Хрустальный дворец» стал символом грядущей технологической эры, наднациональной и нечеловеческой, и персонификацией дурных утопий земного рая.

Н. А. Бердяев в своей работе «Новое средневековье» (1923) и других совершенно правильно отмечал, что тоталитаризм возникает тогда, когда утрачивается сакральное обоснование идеологии. Претензии частичного и раздельного (отдельной идеи, группы, нации) на всеобщность порождают тоталитаризм с его механизацией общества. Но, заменяя внутренние, органичные отношения внешними, он всё же нуждается в господствующей идее, которая переформулирует реально существующие, жизненные, социальные ситуации, придавая им характерные черты мифа. Современная русская мысль, слава Богу, уже вполне разобралась с феноменом коммунистической идеологии в нашей стране, отвергшей в своё время под-

линную духовную помощь и руководство, предложенную Махатмами Востока, чтобы создать именно суррогат Храма со всеми атрибутами: Отец («Отец народов» Сталин и как вариант – «дедушка Ленин»), главный жрец (Генеральный секретарь), единое устремление, соборы (съезды КПСС), священные формулы (лозунги) и писания (собрания сочинений классиков марксизма-ленинизма), борцы и мученики за веру, жития святых (книжки для школьников вроде «Щорс» или «Бауман»), мифотворчество, иконостас (портреты членов Политбюро) и чаяния светлого будущего. Отказ от одухотворения государственности привёл к её обожествлению. Но больше, чем на 70 лет, этого не хватило, а цена за отказ – кровавый террор, моральная и физическая деградация и обнищание общества, потеря ориентиров. Отвернувшись от вида *Небесного Града*, советские правители сделали из СССР *град обреченный,* застроенный *хрустальными дворцами* Съездов и сталинских многоэтажек и *курятниками* «хрущёб».

Новый Град

Есть какие-то тенденциозные «странности» в подборе В. А. Росовым материала для диссертации. В предисловии он заявляет, что собирается вписать деятельность Н. К. Рериха в широкий контекст исканий русской эмиграции двадцатых – тридцатых годов прошлого столетия, при этом, по сути, останавливается лишь на поверхностном анализе второсортного романа генерала П. Н. Краснова «За чертополохом» и харбинской эмигрантской периодики. И все искания? Не густо. Как можно обойти вниманием тот «кричащий» факт, что именно в те годы, когда Н. К. Рерих особо активно выступал в искусстве и в общественной жизни с идеей Нового Города, в Париже крупнейшими мыслителями русской эмиграции выпускался журнал под таким же названием! Вот уж где поистине общие идеи, «носящиеся в воздухе». Вот где подлинное зерно исканий лучших русских умов, независимо друг от друга приходивших к одному и тому же идеалу. Потому что нет сомнений, какой Град подразумевали создатели журнала, а если мы начнём подробнее анализировать содержание статей, то увидим, как много общего было у их авторов с мировоззрением Н. К. Рериха, с его социальными и экономическими инициативами.

Создателями и редакторами «Нового града» были виднейшие деятели русской эмиграции: христианский богослов и публицист Георгий Федотов, философ Фёдор Степун и объединитель творческих сил русской эмиграции, бывший эсер Илья Бунаков-Фондаминский. Журнал издавался в Париже с 1931-го по 1939-й год. За это время вышло 14 номеров, в опубликованных статьях была представлена картина будущей, «чаемой России». Активное участие в журнале принимали Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, С. И. Гессен, Б. П. Вышеславцев, П. М. Бицилли, Е. Ю. Скобцова (мать Мария). В пёстрой мозаике того времени журнал выделяется глубиной анализа, попыткой подняться над духом вражды, преодолеть «романтический эмигрантский антибольшевистский активизм»[66]. «Новоградцы» пытались, всматриваясь в бурные события Европы 1930-х гг., глядя за океан на курс Рузвельта, улавливая по крупицам информацию из СССР, анализируя советский официоз, начертать будущий облик «пореволюционной России». Духовными учителями «Нового града» один из «ново-

градцев», В. Варшавский, считал Владимира Соловьёва с его стремлением создать христианство живое, социальное, вселенское, соединить религию с научно-социальным прогрессом и Николая Фёдорова с его «Философией общего дела». Уже в первом номере журнала отчётливо звучит идея реформ, основанных на возрождении религиозного сознания. Причём масштаб мышления, широта охвата проблем огромны: «Изолированное существование наций стало давно невозможным. Более чем когда-либо мир, при всей раздирающей его ненависти, живёт связанной жизнью. Друзья и враги спаяны цепью общей судьбы. Уже Европа становится тесной для нового понятия политического человечества. Наше внимание приковывают к себе Запад и Восток, и на рубеже их – Россия». Делая установку на поиск социальной правды в христианском идеале, журнал оставался открытым для всех нехристиан, «взыскующих Града». Утверждая платформу для объединения, в первом номере «Нового града» Фёдор Степун писал: «Все мучающие современность тяготы и болезни связаны в последнем счёте с тем, что основные идеи абсолютной истины, гуманистически-просвещенческая идея политической свободы и социалистическая идея социально-экономической справедливости – не только не утверждают своего существенного единства, но упорно ведут озлобленную борьбу между собою... В результате – безрелигиозная культура, утверждающая свободу лишь в образе хищнического капитализма и справедливость в образе социальной революции. Выход из этого положения – в органическом, творческом сращении всех трёх идей». Христианство «новоградцев» носило социально-активный характер. Н. А. Бердяев по этому поводу писал: «Нет ничего более ложного и более фатального для христианства, чем борьба христианства против социальной стороны революции». В целом «Новый град» видел будущий строй России как «трудовой», социалистический, отвечающий соборной традиции русского народа. Вспомним, что собор, сотрудничество, кооперация – центральная идея «Листов Сада Мории».

Бердяев постоянно подчёркивал на страницах журнала, что идеал социальной правды может быть осуществлён в полном объёме лишь при соединении этой правды с духом христианства, нравственной революции, что, однако, не сводится к аскетизму или самосовершенствованию при устранении от социальной борьбы. «Христиане не должны были бы допускать, чтобы безбожники осуществляли социальную правду, – писал Бердяев. – И был лишь один способ не допустить этого: самим осуществлять эту социальную правду, самим осуществлять её без злобы и мести, без низвержения всех ценностей духа». Бердяев возражал против ложной, на его взгляд, альтернативы между фашизмом и коммунизмом (а, как известно, значительная часть левой интеллигенции Европы, включая Р. Роллана, Л. Фейхтвангера, Б. Брехта, Г. Уэллса ставила вопрос именно так). Выражая позицию большинства «новоградцев», философ писал: «Фашизм и коммунизм – переходные формы разложения старого изолгавшегося буржуазного мира, они стоят в отрицательной зависимости от капиталистического мира и наследуют его вражду к человечности». Он считал, что это есть «коммунизация старого зла», а не творчество новой жизни. Он признавал, что в коммунизме есть большая правда, хотя и искажённая, и альтернативой считал христианский персонализм. По выражению Федотова, социализм был «блудным сы-

ном христианства», который возвращался теперь в отчий дом. В высшей степени интересной и содержательной статье «Идея России и формы её раскрытия» Ф. Степун писал об аграрном вопросе: «Никакого объективного социально-хозяйственного безумия в большевистских планово-коллективистических идеях и затеях нет. Всё безумие заключается только в том, что эти планы осуществляются не в порядке вольно-трудового взращения высшего типа человеческой личности, а в порядке насильнического разрушения исторически выросшей личности русского крестьянина. Если бы субъект советского колхоза был соборной личностью, хотя бы в самой обмирщённой форме, то есть просто-напросто трудовой артелью, в которую каждый член вступал бы по своей доброй воле, то есть по вольному усмотрению подлинного добра в коллективном труде, то всё было бы если и не в порядке, то всё же на пути к возможному порядку». Ну разве не о тех же самых артелях-кооперативах как основе экономического устройства новой России, нравственно её укрепляющих при этом, писал ещё в начале 1920-х гг. Николай Рерих, прилагая практические усилия к их образованию на Алтае! Здесь уместно отметить то, что мощное кооперативное движение зародилось в Сибири и на Алтае ещё до революции, принеся огромные очевидные плоды[67]. Так что Н. К. Рерих основывался на практическом опыте и исторических формах русского бытия и сознания.

На страницах журнала Ф. Степун выступает с критикой Европы, её меркантильно-мещанского духа: «Выйдешь за город – всё то же. В природе ни равнодушия, ни красоты, ни вечности. Всё в ней очеловечено, разграничено и прозаически приспособлено к нуждам и радостям публики. Только что сошёл с чёрного шоссе в лес, как запрещённое для автомобилей серое шоссе снова выводит тебя на другое, чёрное же, по которому снова несутся автомобили либо в соседние города, либо в загородные рестораны. Нелепо и бессмысленно: всё несётся в даль, а дали-то в жизни никакой нет; ни дали мечты, ни дали риска, ни дали веры. Предел мечты – костюмированный бал во “всех залах” пивоваренного завода, предел риска – отправка багажа без страховки, предел веры – идейный уход в отставку с сокращением жалования на шестьдесят процентов»[68]. Из неприятия европейского пути рождалась идея о социализме. «Новоградцы» чувствовали, что человечество стоит на пороге кризиса старых связей личности и общества, кризиса индивидуализма и попыток человечества найти новые пути связей человеческой личности и коллектива. По мнению И. Бунакова-Фондаминского, «Новый град» должен быть построен на прочном фундаменте, который включит в себя и наработанное народами России в период, когда у власти находились большевики. Г. Федотов, Ф. Степун и Н. Алексеев считали Советы структурой, способной к реформированию, которая может стать базой для утверждения в России демократических норм. Помимо политических, религиозных, экономических проблем «Новый град» касался и проблем эстетических. Война и гитлеровская оккупация прервали плодотворную деятельность И. Бунакова-Фондаминского и его соратников. Но она дала плоды. Многие из молодых эмигрантов под этим влиянием приняли решение об участии в движении Сопротивления. Мыслители «Нового града» рассматривали пути развития России, находясь перед фактом уже свершившейся в России революции. Их попытки наме-

тить пути развития России после крушения советской власти были весьма конструктивными. Это касается, прежде всего, поиска нового воплощения русской идеи на основе синтеза идей свободы – свободы духа, свободы личности – и российской исторической традиции религиозной нравственности.

Твердыня пламенная

В 1930-е гг. мысли о необходимости обновления сознания и основ жизни постоянно высказывались художником и учёным Н. К. Рерихом в его статьях, обогащённых новым научным и духовным опытом. Методы и формы созидания Нового Мира постепенно превращались в упорядоченную законченную систему – учение о Культуре, одним из практических выражений которого стала работа по ратификации Договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников во время вооружённых конфликтов («Пакта Рериха»).

В 1932 г. в Париже выходит книга «Твердыня пламенная», изданная Всемирной Лигой Культуры. Само название – архитектурный символ. Слово «пламенная» указывает на её ноосферную природу. Ставшее ныне общеупотребительным научным термином слово «ноосфера» означает, по сути, области Мира Огненного, имеющие отношение к творчеству человеческого интеллекта и духа, всечасно преображающих и созидающих сферу своего существования. Один из очерков озаглавлен Рерихом «Град Светлый». Именно такие Грады и составляют Новую Страну, которую



Н. К. Рерих. Странник Светлого Града. 1933. Холст, темпера. 61,0 × 96,5
© Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

правильно осмыслить можно «только в мировом понимании». Вдумаемся ещё раз, что художник подразумевал под этими пространственными образами, символизирующими строительство и упорядочение в противовес безобразию (без образа) и разрушению:

«Субстанция есть чувство. Также и творчество есть выражение сердечной энергии. Как прекрасно, когда эта могущественная энергия осознана, воспитана и приведена в действие. Сколько неосознанных и неприменённых возможностей расплёскивается в бездну хаоса. Не часто люди отдают себе отчёт, что творчество выражается не только в механических проявлениях, но гораздо больше, могущественное вечное мысленно изливается во благо мира. Стрелы благие и прекрасные часто понимаются лишь как какой-то древний символ! О значении и мощи мысли начали думать так недавно! О сердце и излучениях наука лишь начинает мыслить!

“Дети, любите друг друга”, – так заповедуют Высшие и Лучшие. Для любви надо открыть и воспитать сердце. Но где же доступ, кроме ключа Прекрасного? Духовность, религиозность, подвиг, героизм, доброжелательство, мужество, терпение и все прочие огни сердца – разве не расцветают они в Саду Прекрасном?

Не для слёз и отчаяния, но для радости духа созданы красоты Вселенские. Но радость должна быть осознана, а без языка сердца где же раскинет радость светоносный шатёр свой? Где же, как не в сердце, твердыня радости?

Осознавший область сердца неминуемо пристаёт к берегам творчества. Как бы этот путник духа ни выражал своё творительство, оно будет в основе своей тем же единым самоцветным камнем, о котором поют все лучшие сказания человеческие. Благочестивый мейстерзингер Вольфрам фон Эшенбах поёт о том же драгоценном камне, о котором говорит и незапамятная мудрость Дао.

Ведь неизбежно нужно где-то и как-то встретиться! Ведь когда-то нужно покинуть звериные привычки. Ведь сердце-то тоскует по Храму Прекрасному, по Иерусалиму Небесному, по Светлому Китежу и по всем горним Обителям Духа.

Каждое отвращение от Прекрасного, от Культуры приносит разрушение и разложение. Наоборот, каждое обращение к культурному строительству создавало все блестящие эпохи ренессанса.

“Повторять об одном и том же мне не тягостно, а для вас полезно”, – пишет Апостол Павел. И звучит эта черта знания духа человеческого не как гробовой укор, но как улыбка мудрости. Именно, до рисунка на мозгу нужно твердить о насущности Культуры. Нужно твердить во всех возрастах, во всех положениях, во всех народах.

Пока Культура лишь роскошь, лишь пирог праздничный, она ещё не перестроит жизнь. Может ли сознание среди каждодневности обойтись без книг, без творений красоты, без всего многообразного Музейона – Дома Муз? <…>

Не может человечество продолжать низвергаться по пути расчленения и ненависти, иначе говоря, спешить к одичанию. Стойте, стойте, уже и пропасть близка!

Соберёмся вокруг понятия Культуры, вокруг Великого Служения Свету. Познавая единость Высшего Света, найдём и способность не укорять, не унижать, не злословить, но славословить Красоте Всевышней. <…>

Сколько лучших людей утверждало о молитве сердца, о молении красотою, о красоте творчества, о победах Света! Со всех земель, от всех веков всё заповедует о значении творчества как ведущего начала жизни. Древние памятники сохранили славные лики Египта, Индии, Ассирии, майев, Китая; все сокровища Греции, Италии, Франции, Бельгии, Германии разве не являются живыми свидетелями о значении высокого творчества!

Как чудесно, что и сейчас, среди всяких духовных и материальных кризисов, мы можем утверждать царство Прекрасного. Притом можем это не как отвлечённые идеалисты, но именно вооружённые опытом жизни, укреплённые всеми историческими примерами и духовными заветами.

Вспомнив о значении творчества, человечество должно вспомнить и о языке сердца.

Разве не этим языком созданы Притчи Соломона, и псалмы, и Бхагавад-Гита, и все пламенные заветы отшельников Синаитских? <…>

Пусть звучит строительство и прекрасное желание Блага, иначе говоря, то именно, что должно лечь в основу всех действий культурного человечества. Каждому мыслящему тесно в условиях разделённых, страшных в ничтожестве своём, душно от смрада невежества, от яда некультурности, которые разлагают и отравляют всё сущее.

Все, кому дорого достоинство человеческое, все, кто стремится к поистине суждённым совершенствованиям, естественно, должны работать вместе, отбросив, как постыдную ветошь, словарь злобы и лжи и памятуя, что в словаре Блага много не отвлечённых, но действительно жизненно применимых понятий. И как неотложно должны прилагаться понятия в жизни, чтобы слово перестало быть звуком пустым, но являлось бы действенным укрепителем творческой мысли. <…>

Ведь не вчерашний день утверждается. Можно утверждать лишь осязательность Будущего. Покуда сами мы, в сердце своём, не убедимся в этом светлом, созидательном Будущем, до тех пор оно будет оставаться в туманной отвлечённости. Для Будущего насаждались деревья при путях и ставились путевые вехи. Не стал бы строитель пути складывать памятные столбы, если бы в сердце своём не знал, куда должен вести путь этот» (Из статьи Н. К. Рериха «Твердыня пламенная»).

«“Смотреть на прекрасное – значит улучшаться” (Платон).

“Человек становится тем, о чём он думает” (Упанишады).

“Вразумляйте бесчинные, утешайте малодушные, заступайте немощные, долготерпите ко всем” (Апостол Павел).

“Просветите себе свет ведения” (Книга пророка Осии. – Гл. 10, ст. 12).

“Человек должен стать сотрудником неба и земли”. “Все существа питают друг друга”.

“Сознание, человечность и мужественность являются тремя мировыми качествами, но чтоб приложить их, нужна искренность”.

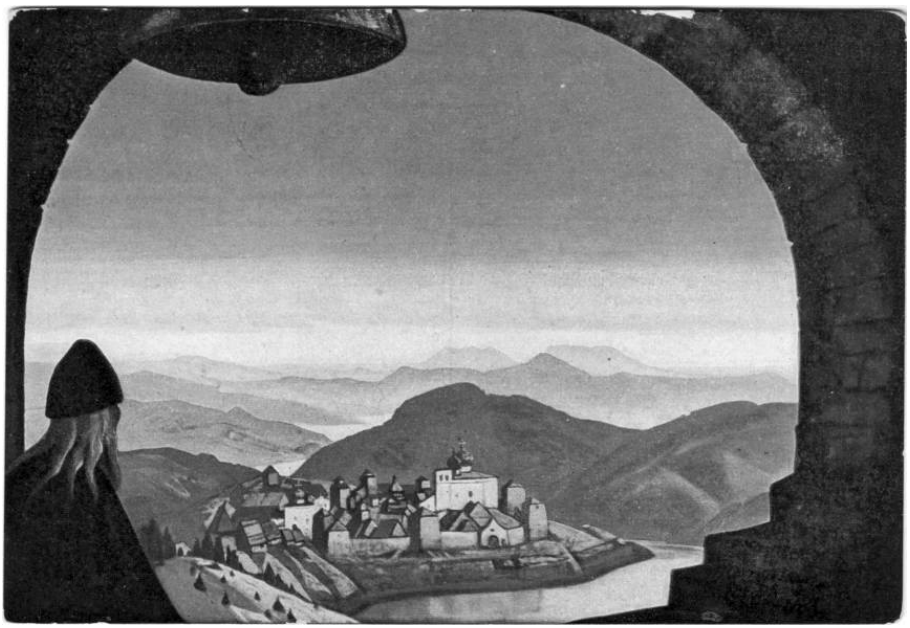
“Не существует ли панацея для всего сущего? Не есть ли это любовь к человечеству? Не делайте другим того, что не желаете для себя”.

“Если человек умеет управлять собою, какую же трудность мог бы он встретить в управлении государством?”

“Невежда, гордящийся своим знанием; ничтожный, желающий чрезмерно свободу; человек, возвращающийся к древним обычаям, – подвержены неминуемым бедствиям” (Конфуций).

Как всё это старо и как нужно именно теперь. Может быть, нам только кажется, что именно сейчас такая потребность не только в вере, но к исповедованию? Нет, друзья, не кажется это. Сведения каждого дня потрясают смятенностью мира.

Апостол Павел, и Платон, и Конфуций опять ободряют, ибо прошли через всякие ужасы смятения духовного. И Соломон мудрый подтверждает: “И это пройдёт”.



Н. К. Рерих. Земля Всеславянская (Terra Slavonica). 1931. Холст, темпера
Первоначально произведение находилось в Галерее короля Александра, Белград (Сербия)

Истинно пройдёт! Идут паломники в Шамбалу, в Беловодье. Никакие пропасти не остановят стремление духа. Знают и Пресвитера Иоанна, и Гессар-Хана, и Владыку Шамбалы. За белыми горами звонят колокола обителей.

Среди духовных движений, родившихся за последние годы, особенно звучат странники “Светлого Града”. О хождении их повествует Брат Алексей в своих поучениях. “Меж болот мирской неправды, среди дебрей ложного знания, минуя скалы человеческой глупости, обретёшь равнину исканий и восемь дорог к ней. А посреди – озеро живой воды. Путь к нему лежит в кругах странников. Меж людьми ты хочешь стать странником, чтобы будить в них тоску по совершенству. Скажи, хочешь ли ты уважать все искания? Хочешь ли вникать в чужие искания? Хочешь ли

сам искать свет совершенства? Ты ответил – хочу? Странник, ты принят в наш круг. Вот тебе посох с крыльями. Иди. Цветок круга странников – подорожник...".

"Ты, познавший тоску подорожника, – быть на всех путях везде при дороге, но никогда не знать, на пути ли ты, – вот голубую звезду василька даю тебе, пусть она ведёт тебя. Голубые звёзды васильков цветут на золоте ржаных полей. Но ты, пришедший, какие поля засеял ты? Не проходи мимо полей, тоскующих по любви, засей их золотом свободных устремлений. Возьми колос, в нём ты найдёшь зёрна для посева. Пусть на каждое зерно, тобой посеянное, вырастет новый Светлый Град, а они все – Один. Бесплодны поля неорошённые... Пусть же алая гвоздика расцветёт у тебя на груди. Иди. На пути я встречу тебя".

Светлый Град стоит на чистом озере. К нему ведут 4 братства: Иоанново, восточное братство, религиозного творчества и проповеди духа; Бояново, северное братство магии искусства; Пифагорейское, западное братство науки и философии; Микулино, южное братство любви и жертвы.

Странники совершали походы и осведомляли о них на своих духовных трапезах. Странники встречались в условном месте и совершали общую трапезу, состоявшую из хлеба, вина и фруктов, под открытым небом.

Разве не чудесно прекрасны такие искания? Разве не знаменательно, что в любом журнале сейчас звучит слово культура? <…>

Правда, столько же голосов страшится этого светлого слова. Но иначе и не было бы Армагеддона, не было бы потрясений, нарушающих не только рынки-базары, но и разрушающих храмы. <…>

Не будем бояться всех испугавшихся и пойдём мужественно путём собирания всех прекрасных, вечных начал.

Будем помнить о кооперации во всех её проявлениях. Будем привлекать к общему труду самых разнообразных работников, чтобы не было отрицания и угашения. Ведь каждый в жизни своей может проявлять высшую меру дружелюбия. Каждый сердцем своим знает, где зло, где невежество, и будет твёрд в противостоянии злу. <…>

"Не лучше в мире" – истинно так! Трещит мирское строение. Но там, где странники, где каменщики, где создаватели, там сама надежда претворяется в чувствознание. Это знание говорит о неотложности часа. Поспешаем и не убоимся» (Из статьи Н. К. Рериха «Град Светлый»).

«Само передвижение подобных народов показывает ненасытную устремлённость. От океана до океана, через все препоны и трудности, шли путники воображённого града. Тоска по светлому Китежу, неугомонное хождение в Беловодье, поиски Грааля, не от тех ли исканий, когда наблюдательный проникновенный взор восхищался богатствами царств природы, звал неутомимо вперёд.

Было бы малым решение предположить, что эти путники механически выталкивались народностями, восставшими позади. Правда, незабвенный Тверитянин восклицал – "И от всех наших бед уйдём в Индию", – куда он всё-таки и ушёл и, подкрепившись светом путешествия, вернулся назад, овеянный чудесною опытностью. Конечно, эти "беды" Тверитянина не были только бедами физическими. Ко-

нечно, его духовное нача*ло* на*чало* бедствовать от каких-то несоответствий. Сердце его вне узкопрактических соображений подсказало ему путь необычный и оздоровляющее движение. Этими поисками оздоровляющих движений, конечно, объясняются даже и движения целых народов. От движений народы не уставали, не ослабевали, но в расширении кругозора накопляли богатство воображения.

Действительно, воображение есть не что иное, как заработанный накопленный опыт. Чем больше изощрялся глаз и ум, тем многоцветнее загоралось творчество» (Из статьи Н. К. Рериха «Великое наследие» 1934 г.).

В 1931-м и повторно в разгар борьбы русского народа с нацизмом в 1943 г. Н. К. Рерих пишет картину *«Земля Всеславянская»*[69], которая представляет собой, конечно же, не просто ностальгический мотив в творчестве художника, тоскующего по родине. Содержание её гораздо глубже, а точнее, метафизичнее. Композиция картины: инок в две трети оборота от зрителя смотрит в большое арочное окно, за которым расстилается белый город древнерусской архитектуры на фоне гор и бескрайнего неба. Это леонардовский приём: когда до окна со стороны зрителя подразумевается мир дольний, а за окном – мир горний; причём у Леонардо да Винчи сами Богоматерь и Иисус и являлись этими «окнами», через которые возможно было познать духовную реальность, её топографию, так сказать. Если Мадонна или Христос у великого итальянца смотрят на зрителя, то неведомый затворник глядит именно на Новый Град, и трудно сказать, кого имел в виду автор произведения, хотя этот схимник для нас, безусловно, такое же «окно» в более высокие формы бытия. Конечно, доля обобщения в этом образе-символе есть, однако надо отметить, что на старце – такой же формы монашеская шапка, что и на св. Сергии в картине *«Сергий-строитель»* (1925 и 1940) и очень схож с ним абрис лица и фигуры. В то же время какое-то внутреннее чувство подсказывает, что художник вполне мог подразумевать и свой дух. Как бы то ни было, черты Светлого Града становились для него всё отчётливее, и он всё пристальнее всматривался в Беспредельность. В момент, когда видимость являла свой самый ужасающий лик, мастер прекрасно различал Новую Страну, сияющую в вечности.

Автор выражает благодарность за помощь в работе советами и материалами своим коллегам ***А. А. Бондаренко***, ***В. Л. Мельникову***, ***А. В. Левичеву***, ***П. И. Крылову***, ***Т. В. Ларкиной***.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например, оригинальное исследование: *Зеленская Г. С.* «Петербургская мистерия». Книга первая. В Петербурге XVIII век – «Золотой». – СПб., 2005. – Книга вторая. В Петербурге XIX век. Время обманутых надежд. – СПб., 2008.

[2] А именно: сведение метаисторических понятий к историческим фактам и гипотезам.

[3] Некоторые сюжеты были повторены в 1918–1919 гг., в 1931 г., в 1932 г., а в 1941 г. был написан последний, завершающий серию образов-предупреждений человечеству сюжет – *«Армагеддон»*.

[4] Чтобы лучше понять, о чём идёт речь, обратимся к этимологии самого слова «символ». Греческий глагол «symballein» приблизительно означал «соединять». Словом «symbolon» в Древней

Греции называли опознавательный знак, который получался, когда монету или кость разламывали, с тем чтобы, например, гонец и тот, к кому его посылали, могли опознать друг друга. Встретившись, они складывали обе части (каждому давалась половина монеты), которые должны были подойти друг другу. В переносном смысле слово «символ» стало означать невидимую часть видимого. (См.: *Корнель, Петер*. Пути к раю. – СПб., 1999. – С. 117).

[5] *Бердяев Н. А.* Философия Свободного духа. – М., 1999. – С. 60.

[6] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 169.

[7] *Сергеева Н. В.* Рерих и Врубель. – М., 2002. – С. 6.

[8] Не забудем, что общепринятым в политологии является определение утопии как *политизированного мифотворчества* (см., например: *Исаев И. А*. Политико-правовая утопия в России. – М., 1991).

[9] *Лосев А. Ф*. Указ. соч. – С. 174, 181.

[10] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее – *ОР ГТГ*). Ф. 44. Д. 322. Л. 2.

[11] Повтор сделан в 1942 г.

[12] См.: *Корнель, Петер*. Указ. соч. – С. 11–13.

[13] Выдающийся современный практик Дзогчена Норбу Ринпоче, например, указывает, что «Страна Уддияна [долина Сват в Пакистане, знаменитая своими памятниками искусства. – *Примеч. Ю. Б.*] – первоначальный источник и Тантр, и Дзогчена, родина таких мастеров, как Гараб Дордже и Падмасамбхава, – иногда зовётся Страной дакини [класс существ женского облика. – *Примеч. Ю. Б.*], а это подразумевает, что в этом необычном месте были сосредоточены эти проявления энергии вселенной» (*Намкай Норбу Ринпоче*. Дзогчен – состояние самосовершенства. – СПб., 2005. – С. 47).

[14] См.: *Маточкин Е. П.* Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. – Самара: Агни, 2005.

[15] Повторения были сделаны в 1914 и 1919 гг.

[16] В 1918 г. был сделан вариант под названием *«Град умерший»*.

[17] Художник трижды повторил сюжет *«Армагеддон»*! В 1936-м, 1940-м, 1941-м годах.

[18] В 1920 г. коллекция западноевропейской живописи Н. К. Рериха была национализирована и поступила в Государственный Эрмитаж, однако в дальнейшем бóльшая часть этой коллекции была продана советскими властями.

[19] *Рерих Н. К.* Опять труд. – 15 января 1947 г. // *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. III. – М., 1996. – С. 500.

[20] Не случайна любовь Рериха к средневековой эстетике, сквозящая в его творчестве. Многим тогдашним русским философам преодоление плюрализма и агностицизма Нового времени виделось в перспективе Нового средневековья, реанимирующего духовные ценности и мистическое мироощущение далёкого прошлого.

[21] Хотя, конечно, ещё до них Владимир Соловьёв пророчествовал о «грядущем хаме». Но многие ли их слышали?

[22] Не будем здесь анализировать образы «старого мира» из «Двенадцати» Блока, «Европейской ночи» Ходасевича и др., безусловно, духовно близкие рериховским символическим образам. Разумеется, не один Рерих чувствовал суть происходящих событий, было бы странно, если бы другие подлинные творцы не откликнулись на столь значительные явления, однако наша задача – проследить взаимодействие внешнего и внутреннего планов в творчестве именно Рериха. Младший современник Рериха, Альфред Хейдок, в своём эссе «Ангел последний» говоря об актуальности сюжетов о проснувшемся в мире змие зла, так определяет смысл града обреченного (умершего): «Но почему всё-таки изображён древний, а не современный город? Ответ: древний город символизирует нашу планету, а точнее – её человечество, застывшее в каменной неподвижности грубоматериальных концепций, отрицающих дух и духовные силы человека, существование Космического

Разума и незримых физическому глазу миров. Это также отжившие свой век религии, неспособные удержать народы на пути высокой нравственности. Это и капиталистический строй, создавший общество на принципах эгоизма и его порождений – жадности, корыстолюбия, разврата, преступности, алкоголизма, наркомании и т. д. Словом, это СТАРЫЙ Мир, изживший себя, более неспособный соответствовать требованиям эволюции и поэтому обречённый быть задушенным собственными пороками» (*Хейдок А. П.* Страницы моей жизни. – М.: Дельфис, 2011. – С. 110).

[23] Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступит. статья, примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. – М.: Московский рабочий, 1991. – С. 61.

[24] *Рерих Н.* Сокровище ангелов // Слово. – 1908. – 17/30 июля. – № 511. – С. 3.

[25] См.: *Абрамович В.* Физика эфира и теория относительности // Дельфис. – М., 2002. – № 4.

[26] Письма Махатм: главные положения. – М., 2007. – С. 291.

[27] См.: *Аникин В. П.* Русский фольклор. – М., 1987. – С. 108–109.

[28] Витализм берёт начало от первобытного анимизма – представления об одушевлённости всех тел природы. Элементы витализма обнаруживаются в представлениях величайших мыслителей античности: Платона – о бессмертной душе (психее) и Аристотеля – об особой нематериальной силе, «энтелехии», управляющей явлениями живой природы. После эпохи Возрождения идея одушевлённости неживых тел уступила место механическому пониманию явлений как неорганического, так и органического мира. В начале XIX в. отмечалось возрождение виталистической идеи как реакция на упрощённые механистические представления французских материалистов XVIII в. Нематериальное начало жизни немецкий анатом И. Ф. Блуменбах называл формативным стремлением, а немецкий естествоиспытатель Г. Р. Тревиранус жизненной силой (vis vitalis – отсюда и название всего направления). Во второй половине XIX в. вульгарный механистический материализм снова сменился волной витализма, названного тогда неовитализмом. Этот термин ввёл Вирхов, а в XX в. Рейнке и Дриш создали критический неовитализм. Дриш считал, что сущность жизненных явлений составляет так называемая энтелехия (нечто, в самом себе несущее цель), которая действует вне времени и пространства и непознаваема. Существование непознаваемых жизненных факторов допускали и другие виталисты, называя их «жизненной энергией», «жизненным порывом», «доминантой». В европейской философии витализм связан с именами Ф. Ницше, А. Бергсона и др.

[29] *Булгаков С.* Два града. Исследования о природе общественных идеалов. – М.: Путь, 1911. – Ч. 1. – С. XVI.

[30] *Рерих Н. К.* Шамбала сияющая / Пер. с англ. // *Рерих Н. К.* Наставление ловцу, входящему в лес. – М., 2001. – С. 177, 196–199.

[31] *Макария* – по-гречески «Блаженная страна».

[32] Аватара: Сб. ст. / Под общей ред. А. Н. Сенкевича. – М., 1996. – С 36.

[33] Указания на это встречаются в трудах Ю. Н. Рериха, Дж. Туччи и других востоковедов.

[34] Мы снова имеем дело с символическим обозначением того факта, что не раз в ходе человеческой истории во главе народа становились носители более высокого сознания, дававшие духовные знания для развития общества, которых легенда называла впоследствии небесными посланниками, богами и т. п. Об этом много пишет в своих трудах Е. П. Блаватская. Один из самых известных примеров такого рода – Кришна – историческая личность, царь и великий просветлённый, получивший затем статус божества. То же произошло и с китайским генералом Гуан-Юем (III в.), превратившимся к XVII в. в божество войны Гуан-ди – своеобразного родственника св. Георгия. Подобных примеров можно привести множество.

[35] См.: *Гой-лоцава Шоннупэл.* Синяя Летопись / Перевод с тибетского Ю. Н. Рериха, перевод с англ. О. В. Альбедиля и Е. Ю. Харьковой. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 397.

[36] Гой-лоцава Шоннупэл в качестве одного из первых комментаторов называет Шри Калачакру, написавшего «Шри-Калачакра-тантру» – «лучший текст на тибетском языке по циклу Sems-'grel (комментарии)» (*Гой-лоцава Шоннупэл.* Указ. соч. – С. 430).
[37] Вот что по этому поводу пишет Гой-лоцава Шоннупэл: «Калачакру сначала получили из Шамбалы от проявления бодхисаттвы в индийце-монахе по имени Соньомпа Великий (Пиндопа)» (*Гой-лоцава Шоннупэл.* Указ. соч. – С. 400).
[38] *Рерих Ю. Н.* Сказание о царе Кэсаре Лингском // *Рерих Ю. Н.* Тибет и Центральная Азия: Статьи. Лекции. Переводы. – Самара, 1999. – С. 78. Юрий Николаевич ссылается на труд Поля Пелльо, название которого переводится на русский язык как «***Теория четырёх Сыновей Неба***».
[39] *Рерих Ю. Н.* Указ. соч. – С. 79, 85.
[40] Статья впервые была опубликована в 1932 г. в трудах Гималайского исследовательского института «Урусвати». Перепечатана в изд.: *Рерих Ю. Н.* Избранные труды / АН СССР; Ин-т народов Азии. – М., 1967. – С. 153–164.
[41] *Рерих Ю. Н.* По тропам Срединной Азии / Пер. с англ. – Самара: Агни, 1994. – С. 138–139.
[42] *Рерих Ю. Н.* Указ. соч. – С. 186.
[43] *Гой-лоцава Шоннупэл.* Указ. соч. – С. 398.
[44] *Рерих Ю. Н.* Указ. соч. – С. 157.
[45] Современный практик и учитель Дзогчена, приехавший в Италию по приглашению профессора Джузеппе Туччи, почётного советника Гималайского исследовательского института «Урусвати». В середине 1970-х гг. основал первую общину Дзогчена в Италии, затем в других странах Европы и мира. Популяризатор тибетской культуры.
[46] Те, кто изучал Агни-Йогу, поймут, что речь идёт о Мире Огненном. Великие Учителя объясняют подобные процессы следующим образом: «Воля, направляющая к объединению с Высшей Волей, приобретает мощь магнита. <…> Он может притянуть все нужные энергии. <…> Слияние Воли Высшей с человеческой даёт стихийное соединение. Творчество насыщается этими энергиями» (*Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 237).
[47] *Намкай Норбу Ринпоче*. Указ. соч. – С. 43.
[48] *Рерих Ю. Н.* Избранные труды / АН СССР; Ин-т народов Азии. – М., 1967. – С. 160.
[49] *Рерих Ю. Н.* Указ. соч. – С. 161.
[50] *Гой-лоцава Шоннупэл.* Указ. соч. – С. 425.
[51] *Рерих Н. К.* Шамбала сияющая / Пер. с англ. // *Рерих Н. К.* Наставление ловцу, входящему в лес. – М., 2001. – С. 199.
[52] *Рерих Н. К.* Шамбала Монсальват / Пер. с англ. // *Рерих Н. К.* Гималаи – Обитель Света. Адамант. – Самара: Агни, 1996 – С. 87.
[53] Аватара: Сб. ст. / Под общей ред. А. Н. Сенкевича. – М., 1996. – С 59–60.
[54] *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Листы сада Мории. – Кн. I. – Зов. – 1924. – § 1.
[55] Учение Живой Этики объясняет: «Начертания Космических Циклов утверждаются целыми тысячелетиями; в них Воля Высшая сочетается в Избранном Духе, который своим огненным напряжением создаёт ту предназначенную Эпоху. Своим духом и волею каждый огненный дух создаёт тоже известный цикл вокруг своих устремлений. Эти создания Циклов мощно объединяются в цементируемом пространстве» (Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 215).
[56] *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Мир Огненный. – Ч. II. – 1934. – § 403.
[57] *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Листы сада Мории. – Кн. II. – Озарение. – 1925. – § 88.
[58] См.: *Исаев И. А.* Политико-правовая утопия в России. – М., 1991.
[59] *Струве П. Б.* На разные темы. – СПб., 1902. – С. 210.
[60] *Исаев И. А.* Указ. соч. – С. 178.
[61] *Исаев И. А.* Указ. соч. – С. 173.

[62] *Бердяев Н. А.* О Царстве Божием // Образ будущего в русской социально-экономической мысли конца XIX – начала XX века. Избранные произведения / Сост. Я. И. Кузьминов. – М.: Республика, 1994. – С. 294.
[63] *Исаев И. А.* Указ. соч. – С. 16.
[64] *Панченко Д. В.* Утопический город на исходе Ренессанса (Допи и Кампанелла) // Городская культура: Средневековье и начало нового времени: Сб. ст. / Под. ред. В. И. Рутенбурга. – Л., 1986. – С. 95.
[65] Русский мыслитель В. В. Розанов в критической статье «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» (СПб.: Изд-во М. В. Пирожкова, 1906) выделяет три типа социально-политического объединения: «Муравейник» (стихийно-природная модель организации общественной жизни), «Курятник» (путь человечества, осуществляемый в пространстве истории: это неудобная, нескладная, изменчивая действительность, с которой человек вечно враждует, не уважает её, не привязан к ней), «Хрустальный дворец» (безбожно-рациональная модель).
[66] Здесь и далее отрывки из статей цит. по: *Сафронов Р. Ю.* «Новый град» и идеи преобразования России // Культура российского зарубежья. – М., 1995. – С. 79–90.
[67] На эти факты, в частности, указывает, рассказывая о создателях кооперативного движения в России и его научной основе, историк и писатель Всеволод Иванов: *Иванов В. Н.* Исход. Из воспоминаний. – Хабаровск, 2007.
[68] И снова вспоминается Н. К. Рерих, ещё в 1916 г. писавший: «Ах, соседи мои! / Вы устроились плохо. Вы всё / отменили. Никакой тайны / дальше настоящего…» («В танце»).
[69] Поздний вариант произведения *«И открываем»* из серии «*Sancta*» (1922).

В. Ю. ЖУКОВ
(Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет)

АРХИТЕКТОРЫ И ПРЕПОДАВАТЕЛИ ИНСТИТУТА ГРАЖДАНСКИХ ИНЖЕНЕРОВ И. И. ШАПОШНИКОВ И Г. В. БАРАНОВСКИЙ

Академик архитектуры **Иван Иванович Шапошников** (1833—1898) окончил Петербургскую Академию художеств (1864). Был архитектором Главного инженерного управления Военного министерства, членом-учредителем Санкт-Петербургского Общества архитекторов. Многолетний преподаватель двух вузов – Строительного училища (с 1882 г. – Институт гражданских инженеров (далее – *ИГИ*), ныне Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (далее – *СПбГАСУ*))[1], в котором он преподавал с 1861 г., и Технологического института, потомственный почётный гражданин.

Другим известным преподавателем ИГИ (1897–1905) был архитектор, историк архитектуры, издатель **Гавриил Васильевич Барановский** (1860—1920). Он окончил ИГИ в 1885 г., был учеником архитектора П. Ю. Сюзора.

Талантливые педагоги и зодчие, И. И. Шапошников и Г. В. Барановский возвели десятки зданий, многие из которых до сих пор являются украшениями Петербурга и других городов. Тесно связанные с ИГИ, эти архитекторы относятся к плеяде видных зодчих России, внёсших крупный вклад в складывание архитектурного облика Пе-

тербурга. Связаны они и с судьбой Н. К. Рериха: И. И. Шапошников был отцом его жены, Г. В. Барановский работал вместе с художником при строительстве Буддийского храма в Петербурге.

* * *

Иван Иванович Шапошников (2 (14) июня 1833 — 31 марта (12 апреля) 1898) – видный архитектор-строитель, художник архитектуры, педагог, академик архитектуры; представитель архитектурного стиля эклектика (или историзм); титулярный советник (чин IX класса) и коллежский асессор (чин VIII класса) (в 1870-е), надворный (чин VII класса) и коллежский (чин VI класса) советник (в 1880-е), статский советник за выслугу лет (чин V класса, с декабря 1889 г.), потомственный почётный гражданин (1853). Отец философа и писательницы Елены Ивановны Рерих (1879—1955).



И. И. Шапошников в молодости
© Центр-музей им. Н. К. Рериха Международного Центра Рерихов, Москва

Родился в Санкт-Петербурге в семье петербургского купца Ивана Афанасьевича Шапошникова (около 1787 — 13 января 1859) и Екатерины Кузьминичны (урождённой Папышевой, около 1795 — 8 февраля 1849) последним из 16 детей (пятеро умерли в младенчестве, похоронены на Волковском кладбище Петербурга). Отец архитектора был рижским мещанином, с 1813 г. – петербургским купцом 3-й гильдии (до 1833 г. и с 1853 г. до конца жизни; в 1833–1853 гг. – 2-й гильдии). В 1853 г. возведён с семьей в потомственное почётное гражданство. Торговал «бумажным товаром», похоронен на Волковском кладбище. Мать – дочь купца 3-й гильдии, умерла от холеры, похоронена на Волковском кладбище. Когда умерла мать, И. И. Шапошникову не было и 16 лет.

16 августа 1844 г. 13-летний И. И. Шапошников выдержал приёмные испытания в Петербургское Коммерческое училище и был принят «пансионером на собственное иждивение», став своекоштным воспитанником. Здесь он проучился около трёх лет (1844–1847). Не окончив курса, 4 февраля 1847 г. был уволен из шестого класса училища «по домашним обстоятельствам». В 1850 г. посещал занятия в Петербургской Рисовальной школе, с 1853 г. – в Императорской Академии художеств. В 1858 г. поступил «вольноприходским учеником» в Академию художеств, которую окончил в 1864 г. со званием классного художника III степени. За годы обучения получил несколько серебряных медалей.



Е. И. Шапошникова. Санкт-Петербург. Около 1900. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

Ещё студентом, с декабря 1861 г., И. И. Шапошников начал преподавать рисование и композицию архитектурных орнаментов в Строительном училище на правах частного преподавателя. С ноября 1865 г. был определён на службу в это училище штатным преподавателем черчения и акварельного рисунка (до марта 1882 г.). Затем он – архитектор при Техническом комитете Главного инженерного управления Военного министерства (с конца марта 1882 по 1898 г.), где занимался переработкой различных проектов, поступающих в комитет по военному ведомству. Одновременно до самой смерти продолжал вести акварельное рисование в ИГИ (1861–1898)[2], преподавал в Технологическом институте (1872–1898) рисование и руководил составлением проектов, занимался строительством и перестройкой различных зданий по частным заказам[3]. Член-учредитель Санкт-Петербургского Общества архитекторов (1870).

Строил в Санкт-Петербурге и Петергофе. Автор ряда доходных домов, лечебных и торговых зданий, культовых и промышленных сооружений главным образом в формах эклектики. Самая выдающаяся постройка – Петербургская Хоральная синагога. Проект, занявший первое место в отборочном конкурсе, осуществлён в 1880 г. совместно с архитектором Л. И. Бахманом[4]. Совместно с инженером Ф. С. Ясинским[5] строил производственные сооружения Александровского чугунолитейного завода. Под руководством И. И. Шапошникова расширен комплекс зданий Михайловского Артиллерийского училища и Артиллерийской академии. Был знатоком деревянной архитектуры, строил дачи в окрестностях Петербурга.

11 мая 1877 г. 43-летний И. И. Шапошников женился на 20-летней потомственной дворянке Екатерине Васильевне Голенищевой-Кутузовой (13 декабря 1857 — 24 октября 1913) — дочери помещика села Канищево Холмского уезда Псковской губернии, отставного полковника Василия Ивановича Голенищева-Кутузова (1814 — не позднее 1879) и его жены Анны Васильевны (урождённой Азарьевой, по другим данным, Азарьиной, 1832—1888).

Е. В. Шапошникова окончила Смольный институт благородных девиц в Санкт-Петербурге. Она пережила мужа на 15 лет, умерла от паралича сердца после продолжительной и тяжёлой болезни. Похоронена 27 октября 1913 г. на Новодевичьем кладбище Воскресенского Новодевичьего монастыря[6]. Могила не сохранилась[7].

У четы Шапошниковых родилось трое детей – сын Илларион[8] (3 марта 1878 — 11 сентября 1883; умер от дифтерита в возрасте пяти с половиной лет, похоронен на кладбище Воскресенского Новодевичьего монастыря, могила не сохранилась[9]), и дочери: Елена (31 января 1879 — 5 октября 1955) и Анна (20 февраля 1885 — ок. 1890; умерла в пятилетнем возрасте)[10]. Елена 28 октября 1901 г. вышла замуж за всемирно известного художника, учёного и общественного деятеля Николая Константиновича Рериха (1874—1947), стала знаменитым философом и писателем XX в.

Четверть века (с рождения и до января 1858 г.) И. И. Шапошников прожил в родительском доме на Невском проспекте (д. 80 по современной нумерации). Собственный дом Шапошниковых, который родители приобрели в 1825-м или в начале 1826 г., принадлежал матери архитектора Екатерине Кузьминичне. В начале 1858 г. дом был продан[11]. Позднее (вероятно, в 1858–1877 гг.) жил по адресу: 2-я



2-я Красноармейская ул., д. 15. Современное фото

рота Измайловского полка, д. 17 (современный адрес: 2-я Красноармейская ул., д. 15), рядом со Строительным училищем и неподалеку от Технологического института, в которых он преподавал. Затем переехал на Сергиевскую ул., д. 16 (современный адрес: ул. Чайковского, д. 18), в дом Е. Л. Осоргиной, только что построенный по его проекту. В дворовом флигеле этого дома три года занимал просторную пятикомнатную квартиру (1877–1880). С 1880 г. поселился в доходном доме А. О. Майера по адресу: Николаевская ул., д. 62 – Ивановская ул., д. 16, кв. 76 (современный адрес: ул. Марата, д. 66 – Социалистическая ул., д. 22) (1880–1884)[12].

С 1884 г. жил в пятиэтажном доме на углу Разъезжей и Ново-Ямской[13] улиц по адресу: Разъезжая ул., д. 34/33, кв. 16 (1884–1891)[14], с 1891 г. и до самой смерти – д. 23/30, кв. 16[15] (вероятно, по тому же адресу, но была проведена перенумерация домов). Награждён орденами Св. Станислава III и II степеней, Св. Анны III и II степеней, Св. Владимира IV (30 августа 1890 г.; давал право на потомственное дворянское достоинство) и III (в августе 1895 г.) степеней. Возведён (по ордену) в потомственное дворянство вместе с женой[16] и дочерью с правом на внесение в третью часть дворянской родословной книги (4 сентября 1897 г.). Был человеком широких знаний, обладателем богатейшей библиотеки, знатоком философии, был знаком с отцом Иоанном Кронштадтским[17]. Оказал большое влияние на формирование личности своей дочери Елены Шапошниковой, впоследствии жены Н. К. Рериха. Умер И. И. Шапошников во сне от паралича сердца. Отпевание состоялось в церкви Института гражданских инженеров (3-я рота Измайловского полка, современный адрес: 3-я Красноармейская ул.). Похоронен 3 апреля 1898 г. на кладбище Воскресенского Новодевичьего монастыря[18]. Могила не сохранилась[19].

Постройки И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге и пригородах[20]

1. Доходный дом. Проспект Римского-Корсакова, д. 55 – Лермонтовский проспект, д. 9. Включено существовавшее здание (1871, 1885).

2. Доходный дом. Щербаков переулок, д. 1, левая часть (1872).

3. Доходный четырёхэтажный дом М. Н. Челищева[21] в виде богатого особняка с аттиком, пилястрами и балконами. Улица Чайковского, д. 31 (1872–1874).

4. Деревянный молитвенный дом (для омовения и отпевания усопших) на Преображенском еврейском кладбище. Проспект Александровской фермы, д. 66а (1875). Не сохранился[22].

5. Особняк и доходный трёхэтажный дом Е. Л. Осоргиной с тремя дворовыми флигелями и помещениями для нежилых служб[23]. Улица Чайковского, д. 18 (1876–1877).

6. Доходный дом. Боровая улица, д. 23 – улица Заслонова, д. 21. Перестройка (1877).

7. Доходный дом. Рижский проспект, д. 25. Перестройка (1880).

8. Большая Хоральная синагога. Лермонтовский проспект, д. 2. Проект совместно с художником Л. И. Бахманом, который занимался интерьерами (1880). Осуществлён в 1883–1893 гг. А. В. Маловым и Б. И. Гиршовичем. Арабско-мавританский стиль для главного еврейского храма города был выбран по совету литературного критика В. В. Стасова. Ажурная решетка вокруг здания сделана по проекту Я. Г. Гевирца[24].

9. Малая синагога. Лермонтовский проспект, д. 2а. Проект совместно с художником Л. И. Бахманом (1886). По другим данным – проект разработан А. В. Маловым (1886). Находится во дворе синагогального комплекса – во дворе Большой Хоральной синагоги. Она открылась в октябре 1886 г., ещё до открытия Большой Хоральной синагоги. Лепной потолок синагоги изготовил скульптор М. И. Анолик. Арон-Кодеш был изготовлен столярным мастером Берманом и позолотчиком Соломоном Антовилом. В Малой синагоге до открытия большого зала разместилась Временная синагога, а потом помещалась хасидская Купеческая молельня. Малая синагога не закрывалась с момента открытия, даже в годы блокады[25].

10. Особняк и магазин скульптурных изделий Р. Гинкельдейна. 19-я линия Васильевского острова, д. 12 (1881). (Надстроен и расширен в 1892 г. архитектором А. Н. Чикалёвым).

11. Доходный дом. Набережная канала Грибоедова, д. 138. Включён существовавший дом (1882–1883).

12. Особняк С. К. Римской-Корсаковой. Английский пр., д. 18. Перестройка (1887). В 1892–1906 гг. принадлежал М. Ф. Кшесинской, в 1917 г. в нём жил князь А. Г. Романовский, герцог Лейхтенбергский.

13. Церковь Святых апостолов Петра и Павла Лейб-гвардии Уланского её величества государыни императрицы Александры Фёдоровны полка в Петергофе. Перестройка (1890).

14. Временная деревянная церковь Св. Екатерины. Угол Курляндской улицы. (1891). Не сохранилась.











Постройки И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге













Постройки И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге



Постройки И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге

15. Здание сыпной больницы. Греческий проспект, д. 1 (1891, совместно с Н. Ф. Беккером).

16. Здание лазарета Санкт-Петербургского губернского земства. Улица Оскаленко, д. 18 – Школьная улица, д. 38, левый корпус (1891–1899, совместно с Н. Ф. Беккером).

17. Дом и картографическое заведение А. А. Ильина. Расширение. Набережная реки Пряжки, д. 5 – улица Александра Блока, д. 2–4, левая часть (1896–1897).

18. Комплекс построек Александровского чугунолитейного завода (паровозные мастерские Александровского главного механического завода Николаевской железной дороги, в настоящее время ОАО «Пролетарский завод»), ремонт многих зданий завода. Проспект Обуховской Обороны, д. 123а, 125 и 127; улица Дудко, д. 1 и 3; улица Седова, д. 45 (1890–1897, совместно с инженером Ф. С. Ясинским). В том числе:

– мастерская гильзового отдела, снарядная мастерская, кочегарка и заводская труба при ней, 2-этажный деревянный жилой дом для служащих завода, фунда-



Постройки И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге

19



Постройки И. И. Шапошникова в Санкт-Петербурге

менты под машины и прессы, котельная, литейная, модельная и рессорная мастерские, кузница, электрическая станция с дымовой трубой (проспект Обуховской Обороны, д. 125);

– вагонные и котловая мастерские, ряд цехов (колёсосборочный, сборнопассажирский, сборнотоварные, деревообделочный, краснодеревщиков, малярный, обойный); новый склад для обойного и малярного материала и три кирпичные трубы (улица Седова, д. 45).

19. Комплекс зданий Михайловского Артиллерийского училища и Михайловской Артиллерийской академии. Улица Комсомола, д. 22 – улица Академика Лебедева, д. 1–3. Расширение, отделка актового зала и церкви (1890–1897); главный корпус с 1-м солдатским корпусом, офицерским флигелем, Михайловское Артиллерийское училище и Малый манеж (1893–1900, совместно с архитектором В. И. Серковым); орудийный сарай (1897–1899, совместно с архитектором В. И. Серковым). Частично перестроены.

20. Дачи в окрестностях Петербурга.

* * *

Гавриил Васильевич Барановский (25 марта (6 апреля) 1860 — 1920) – русский архитектор, гражданский инженер, историк архитектуры, издатель. Выдающийся петербургский зодчий и архитектурный деятель. Представитель рационалистической архитектуры и стилей эклектика и модерн. Родился в Одессе. Окончил ИГИ (1885). Свою строительную практику начал помощником архитекторов Д. Д. Соколова и П. Ю. Сюзора (1883–1885). По окончании вуза – техник при Технико-строительном комитете Министерства внутренних дел (с 1885 г.), сотрудник

канцелярии Ведомства учреждений императрицы Марии (с 1891 г.). Преподаватель ИГИ (1897–1905). Член Санкт-Петербургского Общества архитекторов, член правления Общества гражданских инженеров. Редактор-издатель журнала «Наше жилище» (1894–1895) – «Строитель» (1895–1905), составитель «Юбилейного сборника сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного училища). 1842–1892» (в двух выпусках в 1892 и 1893 гг.), «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века» (1902–1908, переиздана в 2002–2004 гг.) и других изданий. С 1888 г. – главный архитектор Балтийского завода. Был женат на дочери Г. П. Елисеева, главы торгового дома Елисеевых. С 1898 г. официально – главный архитектор всех предприятий Елисеевых. Член Совета по горнопромышленным делам при Министерстве земледелия и государственных имуществ (с 1904 г.). Сверхштатный (с 1902 г.), штатный (с 1907 г.) член Технико-строительного комитета Министерства внутренних дел. Специалист по вопросам строительного законодательства и градостроительства. Член Строительного комитета по наблюдению за ходом работ по возведению Буддийского храма (вместе с Н. К. Рерихом и рядом учёных-востоковедов). Автор сооружений в Москве, Нижнем Новгороде, Могилёвской губернии, более десяти построек в Петербурге – доходных домов и особняков, комплекса торгового дома Товарищества «Братья Елисеевы», здания Императорского Русского Географического общества, Буддийского храма, который соединяет традиции тибетской архитектуры с чертами северного модерна, и жилого дома при нём, строитель имения Елисеевых «Орро» (Тойла-Ору, Эстония). Построил собственную дачу в Келломяках.

Умер Гавриил Васильевич Барановский в Петрограде от голода, так же, как в следующем году скончался от голода другой выпускник ИГИ тоже 1885 г. – директор ИГИ, видный архитектор **Василий Антонович Косяков** (1862—1921), похороненный у стен возведённой им церкви Казанской иконы Божией Матери Новодевичьего монастыря, возле Новодевичьего кладбища, на котором почти за четверть века до этого похоронили Ивана Ивановича Шапошникова. Могилы обоих не сохранились, где могила Г. В. Барановского – неизвестно. Так история иногда проходит катком по судьбам людей, невзирая на чины и заслуги. Впрочем, в июне 2008 г. усилиями СПбГАСУ была установлена мемориальная стела на месте предполагаемого захоронения В. А. Косякова.



Г. В. Барановский. Фотография из альбома «Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров. 1842–1892» (Вып. 1. – СПб.: ИГИ, 1892)


5


6


7


8


9


10



11

Постройки Г. В. Барановского в Санкт-Петербурге и пригородах[26]

1. Здания мастерских при Балтийском судостроительном заводе. Косая линия Васильевского острова, д. 16. Совместно с Э. И. Жибером и А. П. Новицким (1880).

2. Дом Домонолова. 7-я линия Васильевского острова (1885–1888).

3. Часовня-усыпальница семейства Д. А. Поливанова (1885—1888).

4. Надстройка художественной мастерской на доходном доме Г. Г. Елисеева. Биржевая линия Васильевского острова, д. 18 (1887).

5. Доходный дом Г. Г. Елисеева. Набережная реки Фонтанки, д. 64 (1889–1890).

6. Доходный дом Г. Г. Елисеева. Улица Ломоносова, д. 14 (1891–1892).

7. Особняк Г. П. Елисеева. Биржевая линия Васильевского острова, д. 12. Реконструкция и отделка интерьеров (1893–1894).

8. Доходный дом Елисеевых. Биржевая линия Васильевского острова, д. 14. Реконструкция и отделка интерьеров (1893–1894).

9. Особняк И. А. Дурдина. Свердловская набережная, д. 36 (1895) (перестроен).

10. Собственный доходный дом Г. В. Барановского со сплошными ленточными балконами. Улица Достоевского, д. 36 (1897).

11. Доходный дом М. П. Кудрявцевой. Улица Ломоносова, д. 12 – Набережная реки Фонтанки, д. 66 (1899).







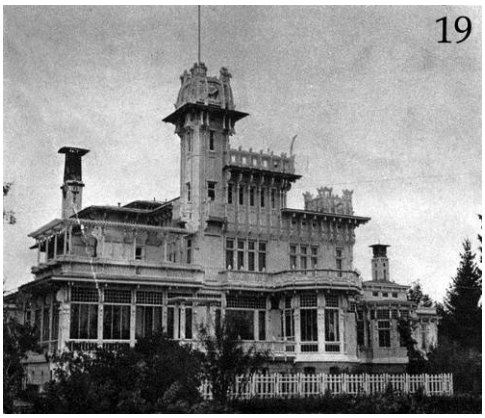




Постройки Г. В. Барановского в Санкт-Петербурге







Постройки Г. В. Барановского в Санкт-Петербурге и пригородах

12. Здание женской гимназии княгини Оболенской (А. Б. Мещерского). Басков переулок, д. 8 (1899–1900) (расширено).

13. Доходный дом. Елисеевский ресторан. Малая Садовая улица, д. 8. Левая часть. Перестройка (1900).

14. Комплекс торгового дома Товарищества «Братья Елисеевы». Невский проспект, д. 56 – Малая Садовая улица, д. 8. Сооружение нового углового здания (1902–1903).

15. Здание Императорского Русского Географического общества. Переулок Гривцова, д. 10 (1907–1909).

16. Здание ломбарда. Набережная реки Мойки, д. 72. Перестройка (1909).

17. Буддийский храм (Дацан Гунзэчойнэй). Приморский проспект, д. 91 (1909–1915). Руководил строительством этого храма (на заключительном этапе – совместно с Р. А. Берзеном[27]). Первоначальный проект студента ИГИ Н. М. Березовского[28].

18. Жилой дом при Буддийском храме. Приморский проспект, д. 93 (1909–1910).

19. Собственная дача Г. В. Барановского «Замок Арфа» в Келломяках. Комарово, Большой проспект. Не сохранилась.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Строительное училище в Петербурге создано в 1842 г. в результате объединения основанного 27 апреля 1832 г. Училища гражданских инженеров с Архитекторским училищем при Петербургской Академии художеств (1830–1842). В 1882 г. преобразовано в Институт гражданских инженеров (1882–1924), которому 17 декабря 1892 г. присвоено имя императора Николая I, чьим указом было основано Училище гражданских инженеров. В советское время вуз претерпел ряд преобразований и переименований, накануне войны стал называться Ленинградским инженерно-строительным институтом (ЛИСИ, 1941–1992). Ныне Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (СПбГАСУ), являющийся старейшим в России учебным техническим заведением по подготовке архитектурно-строительных кадров. В 2012 г. Университет отмечает своё 180-летие. В вузе преподавали замечательные архитекторы, инженеры и художники: Г. В. Барановский, А. И. Гоген, Д. И. и Г. Д. Гриммы, А. И. Дмитриев, И. С. Китнер, Вас. А. и Вл. А. Косяковы, Г. М. Манизер, К. В. Маковский, Г. П. Передерий, Н. В. Султанов, П. Ю. Сюзор, И. И. Шапошников, В. А. Шрётер, В. В. Эвальд, Ф. С. Ясинский и мн. др.

[2] И. И. Шапошников упомянут в списках преподавателей, публикуемых в ежегодных сборниках ИГИ с 1888/1889 по 1897/1898 учебные годы (Институт гражданских инженеров императора Николая I на 1888/89 учебный год. – СПб., 1888. – С. 11; Институт гражданских инженеров императора Николая I на 1897/98 учебный год. – СПб., 1897. – С. 13). В библиотеке СПбГАСУ хранятся сборники, начиная с 1888/1889 учебного года (сборник на 1892/1893 учебный год отсутствует).

[3] *Сахаров И. В.* Предки и родня Елены Ивановны Рерих с отцовской стороны: просопография и генеалогия семейства Шапошниковых и его родственного окружения по архивным документам // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб., 2002. – С. 504–510, 515–518, 522, 547–548, 552.

[4] **Лев (Лейба) Исаакович Бахман** (1830—1896) – архитектор, представитель эклектического направления. Родился в Кишинёве Бессарабской губернии. Окончил Петербургскую Академию художеств (1861). Работал в Санкт-Петербурге. Не получив вида на жительство в столице как еврей, до конца жизни жил в пригородах. Умер в Петергофе. Основные работы: проект памятника А. С. Пушкину в Москве (1860), проект Большой Хоральной синагоги в Петербурге (совместно с И. И. Шапошниковым), жилые дома в окрестностях Петербурга.

[5] **Феликс Станиславович Ясинский** (1856—1899) – выдающийся и разносторонний российский инженер-строитель и учёный в области строительной механики. Родился в Варшаве. Специалист по мостостроению, изобретатель, педагог. Окончил Петербургский институт инженеров путей сообщения (1877), защитил диссертацию на соискание учёной степени адъюнкта прикладной ме-

ханики (1894). Городской инженер г. Вильно (Вильнюс) (с 1880 г.), где много строил. Читал курс железнодорожного дела в Виленском железнодорожно-техническом училище (1881–1883), преподавал в Петербургском институте инженеров путей сообщения (с 1895 г.), экстраординарный профессор по кафедре строительной механики этого института (1896). Читал лекции по строительной механике в ИГИ (1896–1899) и Горном институте, заведовал кафедрой строительной механики в Электротехническом институте (1899). Автор более 50 научных трудов, построек на железнодорожной линии Петербург – Москва, проекта электроосвещения и металлического перекрытия над станционными путями в Гатчине. Выдающиеся архитектурные сооружения – паровозосборная и вагонные мастерские и водонапорная башня Александровского (Пролетарского) завода (пр. Обуховской Обороны, д. 125 – ул. Седова, д. 45). Учениками Ф. С. Ясинского были Н. Н. Митинский, Е. О. Патон, Г. П. Передерий, С. П. Тимошенко и др.

[6] *Сахаров И. В.* Указ. соч. – С. 521, 548–549, 553.

[7] Участок и номер захоронения отсутствуют в современном (1992) плане кладбища. В «Сводной картотеке захоронений в некрополе Петербургского Воскресенского Новодевичьего Смольного монастыря с 1850 по 1930 г.»: № 12630, Шапошникова Екатерина Васильевна, вдова статского советника, умерла 24 октября 1913 г., 56 лет (Новодевичье кладбище / Администрация Санкт-Петербурга; Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры; Сост.: Н. Л. Маркина и др. – СПб., 2003. – С. 453).

[8] Возможно, назван в честь предка матери – **Иллариона Матвеевича Голенищева-Кутузова** (1717—1784) – сенатора, генерал-поручика, инженера, автора проекта Екатерининского (Грибоедова) канала, отца фельдмаршала Михаила Илларионовича Голенищева-Кутузова **(***Аникина И. С.* Под сенью Преподобного Сергия… (Историко-краеведческий очерк) // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб., 2002. – С. 567**)**.

[9] В современном (1992) плане участок и номер захоронения отсутствуют. В «Сводной картотеке захоронений в некрополе Петербургского Воскресенского Новодевичьего Смольного монастыря с 1850 по 1930 г.»: № 12629, Шапошников Илларион, сын надворного советника, умер 11 сентября 1883 г., 5 лет, 6 месяцев. Исторический (1885) план: участок 43, положение – средняя нижняя часть, лист 16 (Новодевичье кладбище / Администрация Санкт-Петербурга; Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры; Сост.: Н. Л. Маркина и др. – СПб., 2003. – С. 453).

[10] *Сахаров И. В.* Указ. соч. – С. 550.

[11] *Сахаров И. В.* Указ. соч. – 514–516.

[12] *Аникина И. С.* Указ. соч. – С. 566–568; сообщение В. Л. Мельникова, 11 октября 2008 г.

[13] Ново-Ямской ул. в 1880–1915 гг. назывался отрезок Ямской ул. (по бывшей слободе ямщиков, существовавшей в районе Лиговского пр.) за Разъезжей ул. В 1915 г. Ямская ул. (1871–1915; ранее другие названия) переименована в память писателя в ул. Ф. М. Достоевского.

[14] Институт гражданских инженеров императора Николая I на 1888/89 учебный год. СПб., 1888. – С. 11; Институт гражданских инженеров императора Николая I на 1890/91 учебный год. – СПб., 1890. – С. 13.

[15] Институт гражданских инженеров императора Николая I на 1891/92 учебный год. – СПб., 1891. – С. 13; Институт гражданских инженеров императора Николая I на 1895/96 учебный год. СПб., 1895. – С. 13 (в последующих сборниках домашний адрес преподавателей не указывался); *Сахаров И. В.* Указ. соч. – С. 551–552 (на сентябрь 1897 г.).

[16] При этом Е. В. Шапошникова как потомственная дворянка по рождению сохраняла персональное дворянство и выйдя замуж.

[17] *Аникина И. С.* Указ. соч. – С. 569.

[18] *Сахаров И. В.* Указ. соч. – С. 553.

[19] Участок и номер захоронения отсутствуют в современном (1992) плане кладбища. В «Сводной картотеке захоронений в некрополе Петербургского Воскресенского Новодевичьего Смольного монастыря с 1850 по 1930 г.»: № 12628. Шапошников Иван Иванович, академик архитектуры, родился в 1833 г., умер 31 марта 1898 г. (Новодевичье кладбище / Администрация Санкт-Петербурга; Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры; Сост.: Н. Л. Маркина и др. – СПб., 2003. – С. 453).
[20] Адреса современные. См. изображения некоторых построек ниже. Номера на изображениях соответствуют порядковым номерам в данном списке.
[21] **Михаил Николаевич Челищев** (1815—1883) – тайный советник, гофмейстер Императорского Двора, был женат на Екатерине Алексеевне Хомяковой.
[22] В 1912 г. заменён каменным по проекту архитектора Я. Г. Гервица (1908).
[23] Дом обильно декорирован (рустовка стен, ордер, лепнина, скульптурные украшения – бюсты Гермеса, покровителя торговли, возможно, потому, что первый муж домовладелицы был купцом, и сам архитектор происходил из купеческого сословия).
[24] См.: *Юхнева Н. В.* Евреи в Петербурге: Альбом. – СПб.: Сатис, 2003.
[25] Еврейский Петербург. – 2010. – 10 ноября. – № 28.
[26] Адреса современные. См. изображения некоторых построек ниже. Номера на изображениях соответствуют порядковым номерам в данном списке.
[27] **Ричард Андреевич Берзен** (1868—1958) – гражданский инженер, архитектор. Окончил ИГИ (1892). Служил при Технико-строительном комитете Министерства внутренних дел (1892–1912). Преподаватель ИГИ (1894–1926) и Института инженеров путей сообщения. Архитектор домов Ведомства учреждений императрицы Марии, Мариинской больницы, Ксениинского института. Построил буддийскую молельню в Иркутской губернии, завершил строительство Буддийского храма в Петрограде, участвовал в строительстве здания Библиотеки Академии наук по проекту архитектора Р. Р. Марфельда (1913–1914; завершено в 1920-х).
[28] *Кириков Б. М., Фёдоров С. Г.* Зодчий-энциклопедист. О творческом пути архитектора Г. В. Барановского // Ленинградская панорама. – 1985. – № 2. – С. 29–32; Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: Справочник / Под общ. ред. Б. М. Кирикова. – СПб.: Пилигрим, 1996. – С. 32; *Горюнов В. С., Исаченко Н. В., Таратынова О. В.* Гавриил Барановский // Зодчие Санкт-Петербурга XIX – начала XX века. – СПб., 1998. – С. 609–627; *Андреев А. И.* Буддийская святыня Петрограда. – Улан-Удэ: ЭкоАрт, 1992; *Андреев А. И.* Храм Будды в Северной столице. – СПб.: Нартанг, 2004; *Андреев А. И.* Рерихи и Буддийский храм в Старой Деревне // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. IV. – СПб., 2009. – С. 291–295; *Жуков В. Ю.* Архитектор и преподаватель Института гражданских инженеров Г. В. Барановский // Мастер'Ок. – СПб.: СПбГАСУ, 2011. – Июль. – № 3 (8). – С. 7–11.

В. Д. ГОЛУБ, Г. Г. ЯКОВЛЕВА
(НИиПИ «Спецпроектреставрация», Санкт-Петербург)

БОЛЬШАЯ ХОРАЛЬНАЯ СИНАГОГА – ПАМЯТНИК АРАБСКО-МАВРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. ИСТОРИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ, СТРОИТЕЛЬСТВА И РЕСТАВРАЦИИ

Комплекс Большой Хоральной синагоги, состоящий из зданий собственно Большой Хоральной синагоги и Малой, соединённых переходом, а также великолепной

ограды, расположен по адресу: Лермонтовский проспект, д. 2 (до 1912 г. – Большая Мастерская ул.). В градостроительном аспекте здание синагоги является локальной доминантой. С Лермонтовского проспекта целиком виден лишь её главный фасад, а с улицы Декабристов – только купол и фрагмент южного ризалита. Однако, благодаря оригинальной и редкой для нашего города архитектуре – а это единственное крупное общественное здание в Петербурге, построенное в арабско-мавританском стиле, – Большая Хоральная синагога является одним из самых заметных сооружений в этой части города. Исключительный интерес представляют также художественно оформленные интерьеры как Большой синагоги, так и Малой.

До 1917 г. петербургской синагоге принадлежал значительно больший по площади участок, выходивший также и на Офицерскую улицу (с 1918 г. – ул. Декабристов). Стоящее на углу Лермонтовского проспекта и улицы Декабристов здание Петербургских еврейских училищ (Еврейского ремесленного училища), построенное в 1897 г., входило в единый комплекс еврейских религиозных и просветительных учреждений.

История создания Большой Хоральной синагоги в Санкт-Петербурге была весьма сложной и драматичной. Для получения разрешения на строительство и завершения формирования комплекса зданий потребовалось более 40 лет.

Первые евреи появились в Петербурге вскоре после его основания. Возникновение же небольшой, в несколько десятков человек, еврейской колонии относится к концу XVIII в. Как принято считать, событием, символизирующим образование еврейской общины в столице, было приобретение под еврейское кладбище небольшого участка площадью 160 кв. саженей на кладбищенском месте евангелическо-лютеранской общины Святого Павла – Бретфельдском, позднее получившем название Волковского. Это произошло в 1802 г., а в 1825-м петербургская еврейская колония насчитывала уже около 400 человек. С воцарением Николая I свыше 250 человек были выселены из Петербурга, но несмотря на репрессии, еврейское население в 1830 г. устроило в столице (на Песках) молельню для солдат, которая, однако, через несколько лет была закрыта. В 1830-х – 1840-х гг. вновь последовали высылки евреев из столицы. Но при Александре II численность еврейского населения города начинает расти и вскоре появляется необходимость в открытии молельни. Первая молельня на законном основании была открыта на Екатерининском канале, у Львиного мостика, однако неоднократные попытки получить разрешение на строительство синагоги не увенчались успехом.

В 1868 г. от имени видных петербургских еврейских деятелей властям было подано очередное прошение, которое наконец нашло поддержку. 2 июня 1869 г. на собрании евреев обсуждался вопрос о постройке синагоги и были определены первоочередные мероприятия. На этом же собрании разработку проекта синагоги поручили архитектору Л. И. Бахману. 24 июля 1869 г. газета «Русский инвалид» сообщала: «Смета для постройки здания составлена в 250.000 руб... План уже составлен. Синагога будет построена в строго-мавританском стиле, а по внутренней отделке и расположению архитектурных украшений будет совершенно походить на Альгамбру».

2 сентября 1869 г. Комитет Министров одобрил представление министра внутренних дел А. Е. Тимашёва об открытии синагоги в Петербурге, а 19 сентября того же года Александр II утвердил Положение Комитета Министров, и оно приобрело силу закона.

11 октября 1869 г. на собрании представителей еврейских молелен Петербурга был образован Комитет для постройки синагоги в составе семи членов. Возглавил его Г. О. Гинцбург. Приобретение же участка для строительства растянулось почти на десять лет и завершилось только 16 января 1879 г., когда община смогла получить все необходимые разрешения и купить участок по Офицерской и Большой Мастерской улицам площадью 1137 кв. саженей.

Дискуссия о том, в каком стиле должна быть выстроена синагога, началась ещё в 1872 г., когда художественный критик В. В. Стасов опубликовал статью «По поводу постройки синагоги в Санкт-Петербурге». При проектировании здания синагоги в Санкт-Петербурге В. В. Стасов предлагал взять за образец синагогу в Берлине, построенную в 1866 г. в арабско-мавританском стиле по проекту еврейского архитектора Кноблауха. «Всё здесь совершалось так разумно, правильно, солидно», – писал Стасов, соглашаясь с немецким критиком и историком Любке: «Архитектор Кноблаух взял себе здесь за основание мавританско-арабский стиль в том виде, как он блистательно и роскошно выразился в Альгамбре...» – дворце мавританских властителей в Испании середины XIII – конца XIV в. на окраине Гранады.

Обосновывая обращение к образцам арабско-мавританского стиля, Стасов подчёркивал, что арабы – «народ необыкновенно близко родственный еврейскому в среде семитического семейства», они «не мало заимствовали и от евреев». Более того, евреи явились «одним из самых могучих элементов», то есть внесли значительный вклад в формирование арабского и мавританского искусства. Стасов назвал две древнейшие синагоги в Толедо, в «еврейском происхождении» которых, как он писал, нельзя сомневаться. Одна из них – бывшая главная синагога в Толедо, построенная в 1360–1366 гг. на месте предшественницы XII в. (Стасов датировал её IX в.), и в 1411 г. обращённая в христианскую церковь Санта-Мария ла Бланка. Другая – 1357 г., позже также была превращена в церковь с посвящением Успению Богоматери – Эль Трансито де Нуэстра Сеньора. Оба эти храма были решены именно в арабско-мавританском стиле, «потому, что строены в Испании, когда этот стиль, уже и так родственный евреям, был в этой местности единственной архитектурой в ходу». Более того, в интерьере второй церкви сохранялся фриз из гипса с рисунком на мотивы виноградных лоз, окаймлённый эпиграфическими лентами с текстами из псалмов на еврейском языке.

Подвергая критике внешний облик берлинской синагоги и отмечая «бедность и недостаточность самой архитектуры», Стасов писал: «это... обыкновенный, частный дом лишь увенчанный арабским золотым куполом и с арабскими же минаретами по сторонам». Вместе с тем он восхищался архитектурным решением и декором интерьеров синагоги – одного «из замечательнейших архитектурных созданий XIX в. Это действительно первый в мире еврейский храм». Всё – «это освещение, эти восточные формы, эти краски, эта восточная красота и прелесть – глубоко действуют на каждо-

го входящего в этот еврейский собор...», где, как писал Любке, «с одной стороны железные колонны совершенно соответствуют своей тониной и стройностью размерам альгамбрской арабской архитектуры, с другой – специально ориентальный характер форм условен ритуально-богослужебным назначениям здания». Отстаивая арабско-мавританский стиль, Стасов, вместе с тем, призывал творчески подойти к его использованию – так, как это сделали архитекторы-евреи, построившие синагоги в европейских городах: Брюклейн в Гейденгейме (1854 г.), Симонсон в Лейпциге (1855 г.), Гирш в Лионе (1864 г.) и Кноблаух в Берлине (1866 г.). Взяв за основу восточные образцы, «все эти художники задались... мыслью возвести религиозное здание в таком характере, который бы отличался от храмов прочих вероисповеданий и, по возможности, приближался бы к еврейскому характеру».

В начале 1879 г. по заданию Комиссии для постройки синагоги архитекторы Л. И. Бахман и И. И. Шапошников составили Программу на проектирование Хоральной синагоги на участке по Офицерской и Большой Мастерской улицам. Согласно этой Программе здание должно было иметь следующие конструктивные элементы: отдельный вход и вестибюль для мужчин; два входа, два вестибюля и две лестницы для женщин; зал для советов и общих собраний; главный зал на 1300 человек с удобными сиденьями и пюпитрами, с хорами для певчих и галереей для женщин; к залу должен был примыкать алтарь; отдельная молельня не менее чем на 100 человек, имевшая вход с улицы, предназначалась для ежедневных богослужений; зал для сбора гостей на свадьбы со входом с улицы (чтобы можно было подъезжать на экипажах, сами же свадьбы должны были устраиваться в главном зале); комнаты для кантора и раввина вблизи алтаря; две боковые лестницы для входа певчих на галерею за алтарём. Здание должно быть ориентировано по оси запад–восток, главным входом на запад и отступать от линии тротуара на 2–3 сажени.

В июле 1879 г. Правлением еврейской общины был объявлен конкурс, в котором участвовали архитекторы Л. И. Бахман с И. И. Шапошниковым, В. А. Шрётер и Э. В. Гольдберг. Уже к 20 августа Комиссия для постройки синагоги получила три эскизных проекта. Тогда же была назначена Экспертная комиссия для рассмотрения проектов, в которую вошли профессор архитектуры Д. И. Гримм, профессор Инженерной академии О. В. Белинский и художественный критик В. В. Стасов.

Свою оценку представленных работ В. В. Стасов изложил в записке «На счёт художественного стиля трёх проектов синагоги», в которой ещё раз доказывал необходимость строительства именно в арабско-мавританском стиле. Критик отмечал: «Авторы проектов составили их, приближаясь, сколько могли и умели, к стилю архитектуры арабской. Этот стиль в настоящее время принят почти для всех вновь строящихся в Европе синагог – и нельзя не сказать – весьма правильно». Относительно проекта Гольдберга В. В. Стасов высказался, что «вся синагога имеет здесь, в сущности, вид довольно обыкновенной лютеранской церкви». Подвергся критике и проект Шрётера: «Более всего неприятное впечатление производит Большой средний купол такой необычайной ширины, что становится почти безобразным, имеет вид какого-то приплюснутого торта или пирога, такой купол превратил бы синагогу в нечто вроде цирка или амбара и уничтожил бы всякое понятие о Божьем храме». Проект



Л. И. Бахман, И. И. Шапошников. Конкурсный проект синагоги для Санкт-Петербурга. 1880
Литография А. П. Беггрова

Бахмана и Шапошникова в целом заслужил одобрение критика: «Не только арабский стиль, но вообще восточный характер выдержан гораздо лучше и даровитее, чем в остальных проектах; в общем ансамбле здание не имеет никакого сходства ни... с церковью, ни с... мечетью... прекрасно распределены массы, так что зритель чувствует три главные части плана: центральную и две боковые».

Развивая далее проблему стиля, Стасов предлагал на стадии подробной разработки проекта синагоги «рядом с арабскими формами... постараться использовать некоторые собственные еврейские орнаментальные формы»: виноградная кисть, гранат, лилии, своеобразная еврейская листва, звёзды, сплетения, узловатости, формы капителей. Он считал, что эти формы настолько родственны, что «никак не производили бы дисгармонии, а между тем придали бы постройке характерный еврейский отпечаток». Некоторое время спустя Комиссией для постройки синагоги были получены рисунки еврейских орнаментов, использованных в берлинской синагоге, и два тома рисунков Альгамбры, выполненных художником Эйхталем, а также альбом арабских орнаментов, составленные Эперецем.

После обсуждения конкурсных проектов в Экспертной комиссии, а затем и в Строительном комитете, лучшим был признан проект Л. И. Бахмана и И. И. Шапош-

никова. Этим архитекторам и было поручено разработать окончательный проект синагоги за вознаграждение в 6.000 рублей.

Проект был подготовлен в марте 1880 г. и вскоре одобрен Городской управой. Однако петербургский градоначальник, ознакомившись с ним, нашёл, что «фасад... синагоги останавливает на себе особое внимание своим великолепием... здание..., построенное по этому фасаду, превзошло бы все существующие в столице иноверческие... и даже православные храмы… При таких условиях зданию первой в столице синагоги приличествует иметь более скромный вид... фасад подлежит изменению в означенном направлении». В октябре 1880 г. министр внутренних дел М. Т. Лорис-Меликов потребовал «изменения проекта, разрешив только удержать один лишь передний малый купол». Архитекторы признавались, что «исполнив это требование, мы не без скорби должны были отказаться от идеи и приёма проекта... и сделали новые эскизы, которые, по представлению Его Сиятельству [Лорис-Меликову] снова подверглись некоторым изменениям».

В апреле 1881 г. в пояснительной записке к новому (третьему) варианту проекта они писали, что внесли изменения, «значительно упростившие всё здание синагоги, в особенности её наружный вид». Авторы в отчаянии отмечали, что на синагоге «...оставлен один лишь передний малый купол, единственно для того, чтобы придать зданию хоть какой-нибудь церковный характер. Всё здание синагоги, принявшее теперь форму базилики, приближающуюся к типу обыкновенных домов, помещается в глубине двора... Большой Мастерской улицы, так что со стороны одной только этой улицы будет виден лишь передний фасад». Главный фасад этого (третьего) варианта проекта, одобренного министром внутренних дел М. Т. Лорис-Меликовым, 16 мая 1881 г. был утверждён Александром III.

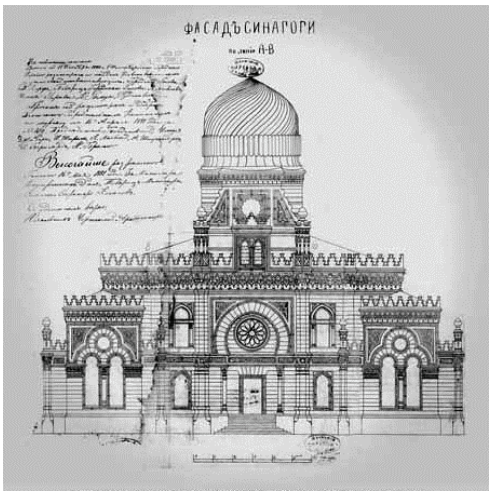
30 мая 1881 г. от Санкт-Петербургской городской управы было получено разрешение на проведение строительных работ. Однако ещё полтора года продолжалась доработка деталей проекта и утверждение их в различных инстанциях. Только в 1883 г. началось строительство здания синагоги, которым руководил сформированный в марте 1883 г. Технический совет. В него вошли известные архитекторы Д. И. Гримм, Н. Л. Бенуа, Р. Б. Бернгард, академик А. О. Томишко. В связи с отказом Л. И. Бахмана архитектором-производителем работ был назначен А. В. Малов, которому помогали студенты С. О. Клейн и Б. И. Гиршович.

Но уже в июле 1883 г. работы были остановлены для очередной переработки проекта, теперь уже с целью его удешевления. В проект Л. И. Бахмана и И. И. Шапошникова архитектор А. В. Малов внёс существенные изменения, в соответствии с которыми стоимость строительства сокращалась вдвое: на осуществление проекта 1880–1881 гг. предусматривалось 700 тыс. рублей, а нового – 350 тыс. рублей.

Проект А. В. Малова был утвержден в Городской управе 2 апреля 1884 г. Им, прежде всего, предусматривалось значительное сокращение размеров синагоги, точнее, её протяжённости в длину. В связи с этим от прежнего проекта сохранялось только местоположение здания, его ориентация – вдоль продольной оси участка, а также решение его западной части с высокой башней, поскольку необходимо было оставить в неизменном виде главный фасад, получивший утверждение царя.

Остальной объём и план А. В. Малов решал заново. По новому проекту усечённое в длину, с немного расширенной восточной частью здание оказалось отодвинутым вглубь участка. К основному объёму, вплотную примыкающему к восточной границе участка, архитектор предлагал пристроить два симметрично расположенных узких флигеля (в три этажа и в четыре оси по оконным проёмам), вытянутых вдоль этой границы. Их фасады предполагалось оштукатурить и обработать рустом.

Судя по проекту, из главного входа, расположенного на западном фасаде синагоги, попадали в трёхчастный вестибюль, по обе стороны от которого находятся двусветные залы: слева – для свадеб, справа – канцелярия. За залами располагались двухмаршевые лестницы, ведущие в галереи для женщин и в трёхчастный зал для общих собраний, устроенный над вестибюлем. Эти помещения находились в западной части синагоги. В базиликально вытянутой восточной части здания помещался большой двусветный зал, где молятся мужчины. С трёх сторон зала устраивались галереи, с востока – алтарь полуовальной формы, к которому примыкали флигели.



Л. И. Бахман, И. И. Шапошников, А. В. Малов
Чертёж главного фасада Большой Хоральной синагоги, представленный в канцелярию петербургского обер-полицмейстера. 1883

27 июля 1884 г. приступили к бутовой кладке фундамента.

В 1885 г. председателем Строительного комитета был назначен С. С. Поляков, а курировать строительство стал один из крупных петербургских архитекторов Н. Л. Бенуа, он же утверждал чертежи А. В. Малова.

Через год, в июне 1886 г., Н. Л. Бенуа отказался от наблюдения за строительством, и Строительный комитет пригласил на должность главного архитектора профессора Э. И. Жибера, который руководил стройкой до завершения работ.

В конце следующего строительного сезона, 27 августа 1886 г., газета «Биржевые ведомости» сообщала, что «левый флигель, соединённый с… корпусом [Большой синагоги] и предназначенный служить малою синагогою, не только покрыт уже крышею, но потолки и внутренние стены его оштукатурены и покрыты лепною работою в мавританском стиле...», выполненной скульптором М. И. Аноликом летом 1886 г. Арон-Кодеш (кивот для свитков Торы) был сделан столярным мастером Берманом и «позолотным по дереву мастером» Соломоном Антовилом. Далее корреспондент писал: «Собственно малых синагог будет две, и они устраиваются влево и вправо от алтаря главной синагоги, во флигелях, связанных с главным зданием. Здесь же должны быть устроены помещения для раввина и кантора».

Как оказалось, строительство Малой синагоги велось по новому, ещё не утверждённому проекту, разработанному архитектором А. В. Маловым. Он был утверждён только 6 сентября 1886 г.

Малая синагога, предназначенная для проведения ежедневных молитв, – небольшое прямоугольное в плане трёхэтажное здание с лестничным объёмом на продольной оси западного фасада, стоит вдоль северной границы участка. Переходом, расположенным вдоль восточной границы, оно соединялось с Большой синагогой. В Малой синагоге проектом предусматривалось устройство двусветного молельного зала с галереями на уровне третьего этажа. Оштукатуренные фасады обрабатывались горизонтальным рустом. Этот проект и был осуществлён.

2 октября 1886 г., в первый день праздника Суккот, состоялось освящение Малой синагоги. Газеты, описывая торжественное богослужение в «левом приделе», сообщали: «Придел этот предназначен для помещения в нём не более 200 человек с хорами на 100 женщин. Внутреннее устройство этого придела составляет точную копию с хоральной синагоги, до сих пор существовавшей на Фонтанке, близ Египетского моста. Те же окрашенные в белую краску стены с двумя рядами пюпитров и скамьями ясеневого дерева, те же узенькие хоры с белыми колоннами и тот же куполообразный алтарь с... массивными дубовыми дверями, имеющими овальную форму... Близ алтаря, на особо устроенном возвышении, устроено место для кантора, поющего под аккомпанемент стройного мужского хора молитвы и псалмы».

В том же 1886 г. в проект Большой синагоги были внесены новые существенные изменения. По предложению Н. Л. Бенуа было принято решение о расширении галерей в главном зале, что вызвало необходимость переноса колонн, поддерживающих эти галереи. В течение 1886 г. на новых местах были сделаны фундаменты под колонны. Расширение галерей позволило упростить конструктивное решение перекрытия зала: центральный и два боковых нефа перекрывались горизонтальными балками. При этом подвышался центральный неф «возведением кирпичных стен сверх крыши» и над балками устраивались металлические фермы крыши. Над балками боковых (пониженных) нефов также по металлическим фермам устраивались скаты. В связи с этим, появилась возможность на боковых стенах подвышенной центральной части сделать ленточное остекление и осветить не только чердаки над боковыми нефами, но и организовать третий свет в центральном нефе. Кроме того, на западной стене главного зала был запроектирован небольшой балкон для певчих и органа, также изменилось решение абсиды, в результате чего за ней появился небольшой внутренний дворик. Чердачный потолок сделали из горизонтальных балок, к которым подшили потолок. Проект этот был утверждён в Городской управе 15 июня 1887 г. Это были последние изменения, внесённые в существовавший проект, и именно в таком виде он был осуществлён.

Работы по отделке интерьеров синагоги продолжались пять лет. Практически все штукатурные, малярные и столярные работы были выполнены подрядчиком Гиммельфарбом. Скамейки из дуба на первом этаже были изготовлены столярным мастером Берманом по образцу скамеек, находившихся в Немецкой реформатской церкви на Большой Морской улице, д. 58. Позже в прессе сообщалось: «Евреи мо-

лятся каждый на своём определённом нумерованном именном месте, причём места эти так дороги, что иной бедняк отдаёт... последние рубли... К счастью евреев, в их среде очень мало неимущих и поэтому синагога переполнена...».

В 1893 г. на заводе члена еврейской общины И. Гольдберга сделали чугунные решётки для парадных лестниц.

Долгое время обсуждался вопрос о месте расположения амвона (бимы) в Главном зале. Вначале было решено поместить его в центре, но все члены Комиссии для постройки синагоги склонились к мнению о размещении амвона в восточной части зала. В том же 1893 г. наследниками Е. О. Гинцбурга для Большой синагоги был подарен Арон-Кодеш (кивот для свитков Торы).

К ноябрю 1893 г. строительство было закончено и 8 декабря состоялось торжественное освящение Большой Хоральной синагоги. Это событие получило широкий отклик в прессе.

Фасады здания были выкрашены в светло-жёлтый цвет, купол – в серебристо-серый. Освещалась синагога газом, а отапливалась паром.

К моменту освящения не все работы по отделке были закончены. Как писалось в «Петербургском листке», «...в недалеком будущем имеется в виду украсить потолок арабесками, деревянный пол заменить мраморным и проч.». К сожалению, эти работы в Главном зале так и не были осуществлены.

В 1898 г. в синагогу было проведено электричество с питанием от городской электростанции. Тогда же, по-видимому, первоначальные газовые светильники (люстры и бра) были переделаны в электрические.

Как можно судить по одной из цветных открыток с изображением синагоги, выполненной не позднее 1905 г., к этому времени окраска штукатурных фасадных стен изменилась. Основные плоскости стали ярко жёлтыми, а русты, тяги и весь декор были окрашены в красно-кирпичный цвет. Таким образом, здание приобрело расколеровку, характерную для синагог второй половины XIX в.

В 1908 г. проводился ремонт синагоги с целью «восстановления внутренней части её в мавританском стиле», в ходе которого была завершена отделка интерьеров здания, сохранявшаяся все последующие годы. В это время были установлены декоративные колонки в вестибюлях, чугунные колонны в Главном зале украсили роскошными лепными капителями, позолотили большую люстру, а между колоннами повесили маленькие люстры. Отделка потолков и стен Главного зала осталась, в отличие от Малой синагоги и так называемого Венчального зала, в более скромном варианте, без насыщенного лепного декора. Эти работы были осуществлены под руководством архитектора А. Д. Шварцмана.

Ещё в 1903 г. был поставлен вопрос о строительстве перед синагогой (вдоль Лермонтовского проспекта) красивой ограды. Сооружение ограды из гранитных блоков началось в 1905 г. Выполнил её мастер Брахман. Тогда же архитектору И. Н. Ропету заказали проект металлического завершения этой ограды. Изготавливать его начали только в 1908 г. на заводе Винклера. Шаблоны выполнял молодой архитектор А. Д. Шварцман, в процессе работы изменивший проектный вариант: появились навершия на столбах, главный вход оформили фонарями. Орнамен-

тальный рисунок центральных ворот ограды был позаимствован из рукописи X в., хранящейся в коллекции Фирковича в Российской национальной библиотеке. Окончательно металлическая часть ограды была смонтирована к осени 1909 г. На этом формирование комплекса завершилось.

В советское время синагога, за исключением короткого периода в 1929–1930 гг., продолжала действовать. Она не закрывалась даже во время Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Больших реставрационных или ремонтных работ в здании не проводилось, и оно постепенно ветшало. Только перед Олимпиадой 1980 г. государство профинансировало ремонт синагоги, которая была включена в число основных экскурсионных объектов.



Купол Венчального зала после реставрации

В 1998 г. на средства Фонда Э. Сафры начались работы по комплексной реставрации и реконструкции здания синагоги. Руководил ими специально созданный Межрегиональный фонд реставрации и реконструкции Большой Хоральной синагоги (президент – главный раввин Санкт-Петербурга М. М. Певзнер, руководитель проекта реставрации и реконструкции – Т. А. Сепиашвили). Фондом был проведён тендер на исследовательские и проектные работы, победителем которого стал НИиПИ «Спецпроектреставрация».

До разработки проекта специалистами института были проведены, как того требует методика научной реставрации, комплексные исследования памятника: историко-архивные и обмерные работы, тщательное обследование всего здания, технического состояния его конструкций, а также строительных и отделочных материалов. Как это обычно и бывает, изучение «натуры» значительно расширило и уточнило представление реставраторов об объекте. Некоторые сведения, ранее известные по архивным источникам, получали подтверждения, другие опровергались или корректировались, а кроме того, становились известными многие новые факты, не отражённые в исторических документах. Здание синагоги строилось в конце XIX в., когда внедрялись новые, соответствовавшие уровню того времени конструктивные и технические приёмы. Поэтому, например, много интересного удалось узнать об инженерном оснащении этого большого общественного здания – о сложных и хитроумных системах его отопления, вентиляции, освещения, а также о конструктивных решениях, применённых при строительстве.

Что же касается архитектурных элементов здания синагоги, то проведённые исследования показали их относительно хорошую сохранность, но с большим количеством наслоений, являвшихся результатом многих ремонтов и приспособлений под различные нужды общины.

Одним из главных был вопрос об историчности существующей отделки оштукатуренных и кирпичных фасадов главного здания и фасадов Малой синагоги. До исследований оставалось не ясным, были ли боковые и задний фасады специально оставлены без штукатурки, или просто отделочные работы не были завершены. Проведённое натурное обследование кирпичных фасадов однозначно показало, что при возведении всех стен предполагалось их дальнейшее оштукатуривание, которое даже было начато на некоторых участках, но по каким-то причинам не было закончено. Причём остановка работ по декорированию фасадов была, видимо, неожиданной, так что даже вместо отдельных терракотовых элементов, которые должны украшать боковые фасады, были установлены аналогичные, но выполненные в гипсе.



Зал Малой синагоги после реставрации

Интересную информацию дало натурное обследование штукатурных фасадов (главного, обращённого на Лермонтовский проспект, и боковых фасадов двух ризалитов). Выяснилось, что все декоративные орнаментальные детали – капители колонн, сложные карнизы, большие панно из геометрических орнаментов, украшавшие плоскости барабана и детали башенок и минаретов, были выполнены из терракоты. Другой важный вопрос – о цветовом решении внешней архитектуры. При выполнении пробных расчисток были выявлены несколько покрасочных слоёв (в некоторых местах – 7), а это означает, что здание несколько раз кардинально меняло свой цвет. Выяснилось, что первоначально здание было окрашено в светлый серо-охристый цвет. Этой краской были выкрашены штукатурные фасады сплошь, включая элементы декора. Единственная часть здания, которая изначально была выделена другим цветом – это свод портала главного фасада над центральным входом. При расчистках здесь был обнаружен ярко-синий цвет.

Поверх этих первоначальных слоёв были нанесены краски в принципиально другой колористической гамме, сочетавшей два цвета: светло-охристый, близкий к

жёлтому на основных плоскостях стен и яркий оранжево-кирпичный, которым были выделены все декоративные элементы – тяги, русты, капители колонн, детали минаретов и барабана. По-видимому, эта окраска появилась уже в конце XIX или в самом начале XX в., она зафиксирована на одной из цветных открыток с видом синагоги, сделанной не позднее 1903 г. Такое цветовое решение выгодно подчёркивало «восточную» декоративность фасадов и наиболее соответствовало общему архитектурному замыслу[1]. При следующих ремонтах стены неоднократно окрашивались в серо-зелёные цвета разной тональности, что придавало зданию синагоги довольно мрачный вид, противоречивший её нарядно-декоративному архитектурному решению.

Обследование интерьеров синагоги также дало много ценной информации. Главный вывод, который можно было сделать на основании сравнения исторической иконографии и результатов натурных исследований, был о том, что здание в целом дошло до нас в практически неизменном после его строительства и окончательной отделки виде. Сохранились не только первоначальная планировка и отделка основных помещений, но большое количество предметов убранства: разнообразные скамьи в молельных залах, люстры, бра, торшеры, резные деревянные ограждения, а также специальные элементы культового назначения – Арон-Кодеш, бима, хупа (свадебный балдахин в Венчальном зале). Конечно, всё это было далеко не в самом лучшем состоянии и имело многочисленные следы ремонтов. К примеру, Арон-Кодеш главного зала утратил свой роскошный резной купол, на колоннах во всех залах появились (в промежуток времени между 1930-м – 1960-ми гг.) грубые росписи, имитирующие текстуру природного камня, а богатый орнаментальный лепной декор много раз перекрашивался в разные цвета без учёта общего стиля архитектуры. Иногда при обследовании здания реставраторов ожидали интересные находки. В главном зале, прямо на стене абсиды при расчистках под покрасочными слоями был обнаружен схематический карандашный чертёж абсиды с подиумом и лестницами-всходами. Можно предположить, что этот чертёж был сделан самим архитектором или мастером, выполнявшим работы (в процессе реставрации рисунок не стали закрашивать, а закрыли прозрачным стеклом, и теперь можно видеть, какими открытиями иногда сопровождается зондаж стен при реставрационных работах). Другой чертёж, точнее, фрагмент главного фасада, выполненный тушью на картоне, с размерами, рабочими надписями и подписью: «Архитектор А. Малов» и датой «Декабря 1 дня 18… года», был обнаружен внутри конструкции Арон-Кодеша. При обследовании большой люстры главного молельного зала найдено большое количество деталей, сохранившихся от того времени, когда люстра работала от газа, а не от электричества. По этим деталям удалось установить, что первоначально она имела совершенно другую композиционную схему, затем изменённую при переделке под электрическое освещение. Однако, обо всех любопытных находках и выводах, сделанных в процессе обследований, в рамках данной статьи рассказать затруднительно…

На основании всех выполненных исследований был разработан проект реставрации Большой Хоральной синагоги[2]. Главной идеей проекта являлось выявление

и сохранение всех исторических элементов здания. Учитывая тот факт, что, как было установлено исследованиями, законченный облик здание синагоги приобрело не сразу при возведении, а в результате нескольких этапов строительных и отделочных работ, при принятии решений часто приходилось учитывать как историко-культурную ценность того или иного элемента, так и его соответствие общему арабско-мавританскому стилю здания. Например, при разработке проекта цветового решения фасадов здания и интерьеров главных залов, им была возвращена полихромная окраска, которая сложилась к концу XIX в. При реставрации люстры большого молельного зала было предложено придать ей тот вид, который она имела, когда была газовой, то есть вернуть первоначальную, более редкую и оригинальную композицию и отделку (серебрение).

Кроме проекта реставрации здания был выполнен и проект его приспособления под нужды общины. Он предусматривал оснащение здания современным техническим оборудованием и использование всех помещений, включая огромный цокольный этаж здания, который на момент разработки проекта был задействован лишь частично. Синагога приобрела всё то, что необходимо для функционирования современного крупного общественного здания с большим количеством различных служб.

Остаётся добавить, что основной объём работ по реставрации и приспособлению здания Большой Хоральной синагоги выполнялся научно-реставрационной фирмой «Арт-Эксперт»[3] в 2000–2003 гг.[4]. В результате долгого и сложного творческого процесса реставрации, зданию Большой Хоральной синагоги был возвращён исторический облик, и петербуржцы получили возможность любоваться одним из самых интересных архитектурных памятников, который выполнен в редком для нашего города арабско-мавританском стиле.

ЛИТЕРАТУРА

Биржевые ведомости. – СПб., 1886. – № 232, 270. – 1897. – № 210.

Гессен В. Ю. Стасов и еврейское искусство // Ами. Народ мой. – 1993. – № 7.

Гессен В. Ю. Как начиналась еврейская религиозная община в Санкт-Петербурге // Ами. Народ мой. – 1993. – № 10.

Гессен В. Ю. Архитекторы Хоральной синагоги // Ами. Народ мой. – 1993. – № 22.

Гессен В. Ю. Сведения о проектировании и строительстве С.-Петербургской Хоральной синагоги. Машинопись. – 1997. – Архив автора.

Зодчий. – СПб., 1881. – № 1.

Левин В. История строительства Петербургской Хоральной синагоги // Ами. Народ мой. – 1992. – № 17.

Петербургский листок. – 1899. – № 51, 78.

Памятник архитектуры конца XIX века. Комплекс Большой Хоральной синагоги. Рабочая проектно-сметная документация. Тома 1–8. – СПб.: НИиПИ «Спецпроектреставрация», 1999.

Стасов В. В. По поводу постройки синагоги в Санкт-Петербурге // Еврейская библиотека. – СПб., 1872. – Т. 2.

Яковлева Г. Г. Памятник архитектуры конца XIX века. Комплекс Большой Хоральной синагоги. Раздел II. Комплексные научные исследования. Том 6. Историческая справка. – СПб.: НИиПИ «Спецпроектреставрация», 1998.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Отметим, что подобная раскраска фасадов вообще очень характерна для многих зданий синагог, строившихся во второй половине XIX в. – и в России и за рубежом.
[2] Архив ОАО «НИиПИ "Спецпроектреставрация"». Авторский коллектив: руководитель – В. Д. Голуб, архитекторы – Н. И. Шумкова, И. А. Дюканова, Ю. Е. Океанова, Т. В. Смирнова.
[3] Генеральный директор М. Ю. Асеев, руководитель работ Е. А. Глебов.
[4] К сожалению, по различным причинам, ряд работ так и не был завершён – не восстановлены цветные витражи на окнах молельного зала, не выполнены стеклянные плафоны на люстрах и бра и т. д. Хочется выразить надежду, что в дальнейшем община сможет найти возможность осуществить весь проект реставрации здания.

Е. К. БЛИНОВА
(СПбГАИЖСАР)

ФОРМЫ ПАМЯТИ. О КОМПОЗИЦИЯХ ОРДЕРНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАДГРОБИЙ НЕКРОПОЛЕЙ АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОЙ ЛАВРЫ

Русские надгробные памятники в отличие от европейских не поражают многообразием комбинаций ордерных элементов. Лаконичные, сдержанные художественные надгробия исторических кладбищ Петербурга не раз были предметом исследовательского интереса[1], их образная глубина продолжает волновать посетителей некрополей. Мемориальная пластика и эпитафия – важные компоненты в восприятии художественного надгробия, но создаваемый ими образ во многом зависит от церковных, светских традиций и от пожеланий заказчика. Архитектурный компонент надгробия – наиболее художественно свободный компонент. Установка памятников в виде колонны – традиция, известная со времён античности. Грустящие люди у надгробия в виде ионической колонны – распространённый сюжет росписей на туловах древнегреческих белофонных лекифов. «Роль колонны и портика в греческом зодчестве потому и была велика, что в них грек как бы отражал собственное человеческое бытие, входил в их индивидуальность своей индивидуальностью тектонической мысли и пластического чувства»[2].

В архитектуре склепов и в художественных надгробиях, представленных ортостатами, одиночными колоннами или частями фуста с различными навершиями, плоскими и пространственными портиками, закреплены различные типы композиционных вариантов расположения ордерных форм: локализованный; линейно-плоскостной; объёмно-пространственный; развивающий архитектуру и среду во взаимопроникновении.

Виды художественных надгробий некрополей Александро-Невской лавры (музейных и гражданских участков) показывают, что в России в 70-х гг. XVIII в. на смену плитам приходит надгробный памятник в виде композиции из нижней части каннелированного фуста колонны, трактуемой как жертвенник, на которую по-

ставлен светильник. В 1800-х гг. появляются мемориальные памятники с многочастной композицией из разных геометрических форм, в которых главным элементом всё равно остаётся отдельный, чаще нижний элемент колонны, а также памятники в виде обрушенной колонны как символа окончившейся жизни. В XIX в. надгробные сооружения выполнялись в виде объёмного композиционного варианта – четырёхколонной эдикулы или четырёхколонного портика.

Отчётливо прослеживается тенденция качественного изменения архитектурного замысла: от ретроспективного, символико-аллегорического содержания к аксиологическому, ценностному. Это ощущение объясняется тем, что разнообразные ордерные композиции обеспечивают реверсоповторное воспроизведение не деталей памятника, а пространственных моделей. Память – это форма психоотражения реальности, фиксирующая нюансы и переходы пространственных впечатлений.

Пространство в искусстве архитектуры необходимо рассматривать не как наличную форму, в отрыве от материи, а как форму существования материи, отражённой в сознании психическими образами. Ордер – оперативный образ пространства. Наличие в среде некрополей памятников, созданных с применением ордерных форм, создаёт условие, когда пространственные ощущения берут верх над зрительными. Эйдетические образы противопоставлены ассоцианистским концепциям памяти. Ордерные надгробия напоминают нам не о смерти, они символизируют надсобытийную сторону жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Балмази Е. Л.* Архитектура надгробных сооружений Ленинградских музеев-некрополей. – Рукопись 1954 г. в библиотеке Государственного музея городской скульптуры; Исторические кладбища Петербурга: Справочник-путеводитель / Сост. А. В. Кобак, Ю. М. Пирютко. – СПб.: Издательство Чернышёва, 1993.

[2] *Некрасов А. И.* Теория архитектуры. – М.: Стройиздат, 1994. – С. 328.

С. Н. ВОЛОХОВ

(Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; Санкт-Петербург)

О НАДГРОБИИ Ф. И. СТРАВИНСКОМУ РАБОТЫ СКУЛЬПТОРОВ Л. В. ПОЗЕНА И В. А. БЕКЛЕМИШЕВА

В культурном пространстве России рубежа XIX–XX вв. представители разных видов искусства – изобразительного, музыкального, театрального – нередко находились в духовной и родственной близости. Так, творческие судьбы Н. К. Рериха, Л. В. Позена и В. А. Беклемишева были связаны со знаковыми в отечественной культуре именами критика В. В. Стасова и художника-педагога А. И. Куинджи.

Двадцатилетний Рерих записал в дневнике: «Весь вечер говорили о художниках. <….> Репин, Стасов, Беклемишев – полубоги – не сходили с языка»[1]. Спустя го-

ды, он же подводил итог: «Стал Архип Иванович учителем не только живописи, но и всей жизни»[2]. В последние дни земной жизни Куинджи Рерих, Позен и Беклемишев – ученики и его друзья, члены Общества имени А. И. Куинджи, – дежурили у постели умирающего художника[3]. Скульптор Беклемишев восхищался творчеством Рериха. Совместно с Николаем Константиновичем и архитектором А. В. Щусевым он работал над созданием надгробия А. И. Куинджи, исполнив для него бронзовый бюст художника, который был установлен на фоне мозаичного панно с изображением «Дерева жизни», исполненного В. А. Фроловым по эскизу Н. К. Рериха (1914).

Критик Стасов – наставник Позена и Рериха – в значительной мере определил их профессиональные интересы. Позена и Рериха опосредованно связывала семья Стравинских. Леонид Владимирович приходился родственником Стравинских, а Николай Константинович сотрудничал с Игорем Фёдоровичем Стравинским, когда они вместе работали над балетом «Весна священная». Рерих являлся не только автором либретто, но и художником-декоратором, четырежды в разные годы создававшим для балета эскизы декораций и костюмов, а Стравинский написал к нему музыку. Позена и Рериха не мог оставить равнодушными и чарующий голос отца семейства – знаменитого петербургского певца **Фёдора Игнатьевича Стравинского** (8 (20) июня 1843 — 21 ноября (4 декабря) 1902).

В этой статье речь пойдёт о надгробном памятнике певцу, созданном Леонидом Позеном в соавторстве с Владимиром Беклемишевым и установленном на могиле Фёдора Стравинского.

* * *

Надгробный памятник Ф. И. Стравинскому – типичный пример российского художественного надгробия своего времени. Без знания его особенностей весьма затруднительно представить себе истинную картину развития отечественного пластического искусства.

Искусство художественного надгробия сочетает в себе единство пластических форм, образов и стилей. Кроме того, надгробный памятник содержит своего рода оценку жизненного пути человека, повествует о его моральных ценностях: патриотизме, преданности убеждениям, любви к близким людям, то есть является воплощением не только эстетических, но и этических идеалов эпохи.

Установленное в память об усопшем, надгробие обращено к живым, оно создаёт вокруг себя атмосферу художественного восприятия памятника как произведения искусства, поэтому нельзя не отметить и воспитательное значение надгробных памятников. Для понимания окружающими того или иного образа, содержащегося в надгробном памятнике, немаловажное значение имеют надписи на памятнике и краткие биографические сведения об усопшем, а также информация о создателе памятника.

Фёдор Игнатьевич Стравинский – выдающийся русский певец, бас – родился в Минской губернии в семье агронома, в 1869–1873 гг. обучался в Петербургской консерватории, а с 1876 г. на протяжении двадцати шести лет был солистом Мариинского театра.

Творческие принципы, утверждаемые им, стали на долгие годы достоянием театральной практики как определяющие, ведущие черты русской оперной культуры. Эти принципы заключались в содержательности музыкально-сценического образа, его целостности, неразрывности вокального и актёрского начала, во внимании к значению слова как выразителя идеи, мысли и чувства.

Фёдор Стравинский был всесторонне развитой личностью: он не только любил и понимал музыку, но и прекрасно рисовал, был страстным коллекционером гравюр и книг по теории и истории искусства. Помимо прочего, он был заботливым отцом, воспитавшим всемирно известного композитора И. Ф. Стравинского.

Певец скончался в Санкт-Петербурге. Надгробный памятник на его могиле был установлен на Новодевичьем кладбище спустя шесть лет, 21 ноября 1908 г., а в 1936 г., в связи с созданием музея-некрополя, прах и надгробие Ф. И. Стравинского были перенесены в Александро-Невскую лавру.

Надгробный памятник представляет собой архитектурно-скульптурную композицию, состоящую из стелы розового гранита и аллегорической женской фигуры – Музы с лирой. В центре лицевой части стелы находится овальной формы барельеф с профильным портретом певца, украшенный снизу тщательно вылепленной лавровой ветвью. Согласно авторскому замыслу, гранитную стелу венчал крест, но он был утрачен при переносе памятника в 1936 г. Таким образом, основными материалами, из которых создан памятник, явились бронза и гранит[4].



В. А. Беклемишев, Л. В. Позен. Надгробный памятник на могиле Ф. И. Стравинского

Авторы памятника Ф. И. Стравинскому – скульпторы **Леонид Владимирович Позен** (1849—1921) и **Владимир Александрович Беклемишев** (1861—1920). Беклемишев разработал общий архитектурный замысел и исполнил фигуру Музы, а Позен создал барельеф с портретом певца.

Примечательна история памятника. Первоначально автором всего сооружения должен был стать передвижник Л. В. Позен, женатый на Марии Фёдоровне Дейтрих – двоюродной сестре Анны Кирилловны Стравинской, вдовы певца. Согласно замыслу скульптора, памятник должен был включать фигуру скорбящего ангела, прислонённого к скале. Этому замыслу воспротивился сын певца Юрий Фёдорович Стравинский, настроивший против Л. В. Позена и свою мать. Возможно, основная

причина заключалась в том, что молодому человеку хотелось отдать заказ своему знакомому – художнику и скульптору Дмитрию Семёновичу Стеллецкому (1875—1947). В результате мать и сын решили к созданию памятника в помощь Позену привлечь академика Беклемишева.

В начале XX столетия Владимир Александрович был заметной фигурой в Петербурге. Выпускник Императорской Академии художеств (1887), четыре года он провёл в пенсионерской поездке в Италии, по возвращении был удостоен звания академика (1892) за создание скульптур «Беглый раб», «Христианка первых веков» и др. В 1894 г. Беклемишев стал профессором-руководителем скульптурной мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств и заведующим формовской мастерской. На протяжении 1901–1903 и 1906–1911 гг. он занимал пост ректора этого училища. Именно в этот период скульптор создаёт памятники Ермаку в Новочеркасске (1907) и С. П. Боткину в Петербурге (1908), ряд портретных скульптур, бюсты.

Творческий путь Л. В. Позена совершенно не похож на путь В. А. Беклемишева, и, с нашей точки зрения, заслуживает более пристального внимания в силу его исключительности и абсолютной неизученности.

Л. В. Позен родился в селе Оболонь Хорольского уезда Полтавской губернии в семье потомственных дворян – действительного статского советника Владимира Михайловича Позена и Софии Алексеевны Позен, урождённой Трубачёвой. Учился год в Харьковском университете (1867–1868) и три года – на Юридическом факультете Санкт-Петербургского университета (1869–1871), окончив который вплоть до 1876 г. занимался правовой деятельностью в качестве присяжного поверенного (адвоката) в Санкт-Петербурге. Затем переехал в Полтаву, где с 1876 по 1878 г. служил товарищем прокурора Полтавского окружного суда. Там же, в Полтаве, 20 августа 1876 г. Л. В. Позен женился на М. Ф. Дейтрих.

Несмотря на отсутствие специального художественного образования, Леонид Владимирович с юных лет занимался пластикой; когда же в 1881 г. познакомился с живописцем-передвижником Г. Г. Мясоедовым и показал ему свои работы, то получил предложение представить их на X выставке Товарищества Передвижных Художественных Выставок (далее – *ТПХВ*) (СПб., 1882). Жанровая скульптурная композиция «На волах», исполненная в характерной стилистике передвижников, была отмечена и оценена и публикой, и критикой. Сам В. В. Стасов в периодической печати дал лестную оценку начинающему скульптору.

В 1891 г. Л. В. Позен вернулся в Петербург. Работая в прокуратуре Петербургского окружного суда, он продолжил заниматься скульптурой и поддерживать связи с деятелями искусства, участвовал в выставках. Так, за период с 1891 до конца 1890-х гг. он был единственным скульптором – членом ТПХВ, а не только его экспонентом.

Л. В. Позен работал во всех видах скульптуры, создавая и мелкую пластику, и станковые жанровые композиции, и памятники. В области станковой скульптуры он создал такие произведения, как «Шинкарь», «Кобзарь» (обе – 1883 г.), «Переселенцы» (1884 г.), «Нищий» (1886 г.), «Скиф» (1889 г.). В Полтаве установлены ис-

полненные Л. В. Позеном памятники И. П. Котляровскому (1903) и Н. В. Гоголю (исполнен в 1915 г., установлен в 1934 г.).

Рукой Л. В. Позена исполнены портреты живописцев Н. А. Ярошенко (1899) и Е. Е. Волкова (1911). Для портретного творчества скульптора характерными являются два важных принципа. Во-первых, скульптор стремился изображать людей дела, людей мысли, преданных служению не личным, а имеющим общественную ценность идеалам. Кроме того, Л. В. Позен выбирал модели, ориентируясь на собственные нравственно-этические воззрения. Скульптор создавал портреты людей из своего окружения, преимущественно представлявших интеллигенцию – духовно-нравственную силу нации. Создавая образы людей из народа, стремился подчеркнуть социально-бытовые или национальные особенности. По его работам всегда можно определить, представитель какого народа изображён – русский, украинец или еврей.

Успехи Л. В. Позена на скульптурном поприще позволили художникам избрать его в 1894 г. в Академию художеств, а в 1895 г. он стал постоянным членом Совета Академии. В тоже время он оставался одним из высших чиновников. Сделав столь успешную судебную карьеру, он дослужился до чина действительного тайного советника (1910) и сенатора (1914), был награждён высокими знаками отличия.

Давние творческие и дружеские отношения связывали Позена с Беклемишевым. Специалисты отмечают, что крестьянская тема скульптора-самоучки оказала влияние на некоторые работы его друга академика. Беклемишев стал виднейшим представителем академического направления в русской пластике. В историю отечественного искусства он вошёл как скульптор высочайшего профессионального мастерства, великолепно владевший пластической формой.

По общему архитектурно-скульптурному замыслу памятник на могиле Стравинского восходит к классическому типу русских надгробий, сложившемуся ещё в XVIII в. В то же время он является типичным образцом художественной культуры России рубежа XIX–XX вв.

Барельефный портрет работы Позена имеет ряд отличительных особенностей, которые позволяют оценить его как произведение передвижника. Портрет Стравинского выполнен с натуралистическими подробностями и вместе с тем не лишён эмоциональности. Лицо певца сосредоточено, сдвинутые брови придают ему строгое выражение. Мастерски переданы большая круглая голова, высокий лоб, крупный нос, сжатые губы, пронизывающий взгляд из-под нахмуренных бровей. В чертах лица чувствуется собранность и уверенность. Перед нами предстаёт яркая творческая личность, человек, который имеет свою жизненную позицию, свои принципы, которые он готов отстаивать делом. Зритель не видит скорби или обречённости, он видит человека, полного решимости мужественно противостоять трагическим обстоятельствам судьбы. И. Ф. Стравинский писал в личной переписке о блестящем драматическом даре своего отца и исключительной красоте его голоса, отмечал в то же время, что дома «жить с ним было трудно»[5]. Позен лично знал Стравинского и глубоко ценил его талант и человеческие достоинства.

В эпоху, когда понятия «похожесть» и реализм были идентичными и выступали единым критерием в оценке уровня исполнения художественных произведений, такой портрет может быть признан одним из лучших произведений скульптора. Влиятельный критик В. В. Стасов указывал в то время на необходимость в скульптуре изображать людей «с необыкновенной правдой и жизнью», а у мастеров должен быть «здоровый взгляд на то, что поминутно проходит пред глазами»[6]. Большими художественными достоинствами отличается работа другого автора надгробия – В. А. Беклемишева, которому принадлежит общий архитектурный замысел и исполнение фигуры Музы с лирой в руках.

Стела как форма надгробного сооружения известна с древнейших времён. Если в русском искусстве XVIII в. стелы исполняли из мрамора или гранита, то на рубеже XIX–XX вв. для их изготовления стали применять необработанный гранит наряду с мрамором. В центре стелы традиционно помещалось профильное изображение усопшего с эмблемой в виде лавровых венков или пальмовых ветвей как символа творческих успехов. Влияние нового времени в погребальном искусстве выразилось в том, что наряду со стелами в качестве элементов надгробной архитектуры появились колонны, бюсты, аллегорические фигуры и предметы, указывающие на характер профессиональной деятельности погребённого.

Специально для памятника была исполнена изысканная статуя Музы, которая характерна для творчества В. А. Беклемишева 1890-х гг.

Характерной чертой русского изобразительного искусства рубежа XIX–XX вв. являлось раскрытие художественного замысла через аллегорию. Как известно из греческой мифологии, музы являлись богинями поэзии, искусств и наук, которые воспевали богов. Им ведомо прошлое, настоящее и будущее. Богини были покровительницами певцов и музыкантов, которым они передавали свой дар. Судя по лире в руке музы на могиле Стравинского, перед нами Эрато, Муза лирической поэзии. Скульптура выполнена в характерной для академизма манере. Женская фигура изображена в полный рост, окутана длинными одеждами, ниспадающими глубокими складками. Присутствие Музы указывает на то, что певец получил свой дар от богини, а прижизненный успех закономерно преобразился в посмертную славу. Черты классически прекрасного лица, полузакрытые глаза выражают скорбь и задумчивость. Голова статуи немного откинута, волосы убраны в греческий узел. Грациозная фигура Музы олицетворяет трагическую тоску. Трактовка лица, поза, глубокие складки одежды демонстрируют тенденцию неоклассицизма в русском мемориальном искусстве.

Таким образом, как отмечалось, в архитектуре и образном ряде этого погребения прослеживается смешение двух тенденций: реализма, стремящегося к натурализму (барельефный портрет), и неоклассицизма – статуя Музы и архитектурная часть памятника.

Ввиду неоднозначного применения и понимания терминов «реализм» и «неоклассицизм» в теории искусства следует отметить, что термин «реализм» употребляется здесь как воззрение на мир, данный человеку объективно и правдиво отражённый специфическими художественными средствами; как образное познание

реальности. «Неоклассицизм» трактуется в понимании известного искусствоведа С. М. Даниэля как «совокупность тенденций в искусстве, не образующих стилевой общности и характеризуемых обращением к традициям античного искусства или классицизма»[7]. К достоинствам этого надгробия следует отнести высокопрофессиональную работу каждого из авторов и сохранение общих пропорций памятника.

Для того чтобы в полной мере оценить художественную ценность и творческие новации памятника Стравинскому, необходимо сравнить его с другим надгробием того же времени. Примером может служить погребальное сооружение на могиле **Владимира Васильевича Стасова** (1824—1906), известного критика и деятеля культуры. Памятник создан передвижником Ильёй Яковлевичем Гинцбургом и установлен в 1908 г., в настоящее время находится в Александро-Невской лавре, неподалёку от могилы Ф. И. Стравинского.

В. В. Стасов находился в центре культурной жизни России рубежа XIX–XX вв. и во многом определял её развитие. Заслугой критика было то, что, не являясь формально членом ТПХВ, Владимир Васильевич наряду с И. Н. Крамским с полным правом считался идеологом и наставником художников, входивших в это движение.

Памятник представляет собой большую полуотёсанную глыбу красного гранита, поставленную в центре низкой ограды. Бронзовая фигура Стасова одета в обычный для него национальный костюм: русскую рубаху и широкие, заправленные в сапоги шаровары. Гинцбург повторил небольшую скульптуру критика, выполненную им в 1889 г. Стасов ещё при жизни видел это произведение и написал коллекционеру П. М. Третьякову, что мастер вылепил «такую скульптуру, которая на будущей выставке удивит всех, кто понимает что-нибудь в искусстве». Скульптору удалось передать темпераментную личность Стасова.

К достоинствам памятника следует отнести глубокое проникновение мастера в образ Стасова. Сравнивая с портретом Стравинского, убеждаешься в сухости и документальной протокольности последнего.

Однако общий вид надгробия Стасова производит впечатление утраты внутренне цельного художественного образа памятника. Надгробие безнадёжно испорчено низкой решеткой, где по золотому полю читаются слова из синей смальты: «Живопись», «Музыка», «Зодчество», «Ваяние» – произведение архитектора И. П. Ропета.

Кроме того, представляется нарушенным принцип соразмерности фигуры критика и полуотёсанной глыбы. Скульптор имел возможность более выгодно пластически оттенить фигуру Стасова, что не было сделано.

Как показывает сравнительный анализ надгробий Стравинского и Стасова, они имеют общие, характерные для русского мемориального искусства того времени черты: портрет стал почти обязательным элементом памятника. Портрет решался в диапазоне от рельефа до портретной фигуры в рост. Для изготовления скульптур привлекались лучшие мастера, например, Позен и Беклемишев.

Надгробия стали представлять сложную композицию из отдельных фигур, являющихся законченными скульптурными произведениями, а также стелы или скалы. Кроме того, для таких сооружений стало характерным стремление к монументальности и синтезу архитектуры и монументальной пластики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 14. Л. 5–6.
[2] *Рерих Н. К.* Листы дневника // Октябрь. – М., 1958. – № 10. – С. 217.
[3] Об этом см.: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. – Т. I: 1882–1912 / Составление, текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. – М.: Композитор, 1998. – С. 137.
[4] Санкт-Петербург. Некрополь мастеров искусств. 1-я Поперечная дорожка. Скульптурно-архитектурное надгробие. Скульпторы: В. А. Беклемишев; Л. В. Позен; литейщик К. Робечели (Carlo Robeceli). 1908. Гранит, бронза. 303 × 136 × 162. Скульптура: 170 × 75 × 50. Барельеф: 71 × 53. В нижней части лиры: *В. Беклемишевъ 1906 г.* На боковой стороне лиры клеймо: *Carlo Robeceli / Петербургъ / отливалъ*. На срезе горельефного портрета: *Carles Robeceli Jondeurs / Л. Позенъ 1906 г.* На лицевой (восточной) стороне постамента надпись выпуклыми литерами: *Феодоръ / Игнатьевичъ / Стравинскiй / род. 8 Іюня 1843 г. / сконч. 21 Ноября 1902 г.* На северной стороне (вырублено): *Гурий Федорович / Стравинский / 1884—1917.* Первоначально памятник находился в стеклянной беседке, созданной по проекту архитектора О. Р. Мунца (не сохранилась).
[5] *Стравинский И. Ф.* Указ. соч. – С. 411.
[6] *Стасов В. В*. Избранные сочинения: В 2 т. – Т. I. – М. – Л., 1937. – С. 178.
[7] *Даниэль С. М.* Европейский классицизм. – СПб., 2003. – С. 238–250.

Н. В. БЛАГОВО
(Музей истории школы К. И. Мая; Санкт-Петербург)

АРХИТЕКТОРЫ – ВЫПУСКНИКИ ШКОЛЫ К. И. МАЯ

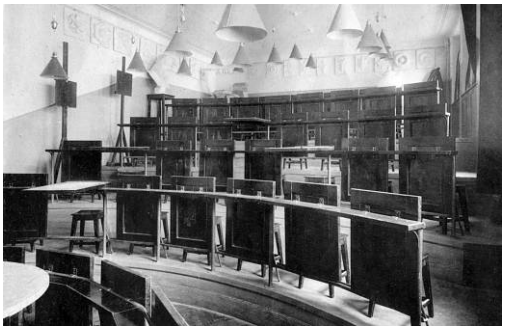
Со времени основания школы в 1856 г. в учебную программу наряду с общеобразовательными дисциплинами всегда входили предметы эстетического направления, такие как рисование, лепка, пение. Основатель школы, видный педагог-практик Карл Иванович Май (1820—1895) вместе со своими коллегами стремился развить каждого юношу не только в умственном направлении, научить его самостоятельно мыслить, но и всегда старался помочь детям раскрыть и в дальнейшем приумножить заложенные в них природой способности. Особенно это касалось натур, творчески одарённых. Для того чтобы пробудить в детях чувство прекрасного, научить их понимать многие виды искусства, в качестве преподавателей рисования, как правило, приглашались высококлассные специалисты, большей частью выпускники Академии художеств. Уже в первые годы работы школы основы владения кистью и карандашом мальчишки постигали под руководством профессора Академии художеств Карла Богдановича Венига (1830—1908), известного исторического живописца. О его уроках эмоционально рассказал в своих воспоминаниях Дмитрий Петрович Семёнов, старший сын знаменитого путешественника, сенатора и коллекционера П. П. Семёнова-Тян-Шанского[1]. Позже уроки изобразительного искусства вели ещё два представителя рода Венигов – Павел Богданович и Григорий Карлович. Добрым словом вспоминал преподавателя рисования Николая Фёдоровича (Фридриховича) Лоренца (1863 — после 1915) «мирискусник» Александр Евгеньевич Яковлев, выпускник 1904 г.



Ил. 1. М. Г. Горохов
Барельеф «Майский жук»



Ил. 2. Г. Д. Гримм. Гимназия и реальное училище К. И. Мая. 1909–1910



Ил. 3. Класс рисования в новом здании Гимназии и реального училища К. И. Мая



Ил. 4. Класс лепки в новом здании Гимназии и реального училища К. И. Мая

Здесь нелишне вспомнить, что именно в стенах гимназии К. И. Мая по инициативе А. Н. Бенуа возник кружок самообразования, участники которого Д. В. Философов, В. Ф. Нувель и К. А. Сомов в дальнейшем создали знаменитое объединение «Мир искусства». В него позже входили, помимо вышеназванных, «майцы» В. А. Серов, Н. К. Рерих и А. Е. Яковлев.

Важную роль в художественном воспитании учащихся играли занятия по истории искусств, которые с осени 1894 г. проводил учитель истории и литературы, впоследствии директор школы Александр Лаврентьевич Липовский (1867—1942). Уроки рисования Михаила Григорьевича Горохова (1871—1923), автора барельефа «Майский жук» [*ил. 1*], укреплённого на фасаде нового здания школы [*ил. 2*], запомнились академику Д. С. Лихачёву[2]. Интересно, что даже в первые годы советской власти в школьную программу был включён предмет, который носил название «История архитектурных стилей»[3]. Благодаря преподавателю этого курса Казимиру Казимировичу Барцевичу-Мирскому дети уверенно отличали ионический ордер от коринфского, были знакомы с творением архитекторов Иктина и Калликрата, восхи-

щались произведениями скульптора Фидия. В этот же период уроки рисования вёл выпускник Академии художеств Иван Владимирович Петровский, а после него – последователь П. П. Чистякова художник Василий Александрович Саглин.

Всё вышесказанное позволяет сделать вывод: в школе всегда старались создать условия, необходимые для воспитания и развития художественных способностей едва ли не в каждом юноше. Эта забота особенно проявилась при строительстве нового здания на 14-й линии Васильевского острова (д. 39), где были предусмотрены прекрасно оборудованные кабинеты рисования и лепки [*ил. 3 и 4*]. Поэтому едва ли стоит удивляться тому, что среди питомцев школы оказалось немало тех, для кого архитектура стала призванием.

Начать повествование, придерживаясь хронологической последовательности, следует с ученика первого набора **Роберта Антоновича Тишбейна** (1847 — после 1917), в дальнейшем инженера-архитектора, действительного статского советника[4], кстати, автора интересных воспоминаний о первых годах жизни школы.

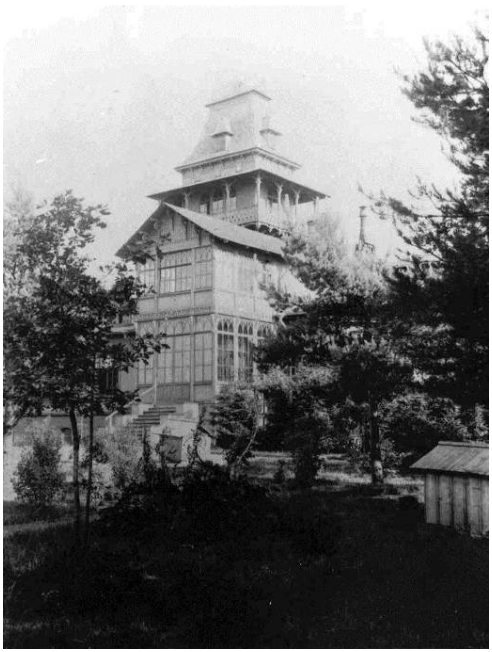
В это же время (1860–1862) в первом и втором классах гимназии учился **Андрей Николаевич Иосса** (1850—1907), впоследствии, после окончания Академии художеств в 1880 г., проявивший себя как автор осуществлённых проектов пяти учебных заведений: 7-й гимназии (Кирилловская ул., д. 11), 1-го реального училища (Большой пр. В. О., д. 34/5), Химико-технического училища (Хрустальная ул., д. 14), флигеля Ларинской гимназии с церковью (6-я линия В. О., д. 15) и Николаевского реального училища в Царском Селе (Госпитальная ул., д. 24). Кроме этого, по его чертежам построено ещё три доходных дома[5].

Несравненно больший вклад в архитектуру Петербурга внёс **Юлий Юльевич Бенуа** (1852—1929) [*ил. 5*], племянник известного зодчего Н. Л. Бенуа (1813—1898). Он был принят в гимназию осенью 1862 г. и окончил полный курс в 1870-м вторым по успеваемости со средним баллом 3,92, затем пять лет учился на архитектурном отделении Академии художеств. Со временем Ю. Ю. Бенуа достиг положения видного архитектора, в 1885 г. был удостоен звания академика архитектуры, состоял архитектором различных учреждений: в 1885–1913 гг. – 1-го Российского страхового общества, в 1887–1917 гг. – Женского Патриотического общества, в 1902–1917 гг. – Аничкова дворца[6], а также заслужил чин действительного статского советника.

Помимо основной деятельности Юлий Юльевич в начале 1890-х гг. неожиданно для многих серьёзно заинтересовался сельским хозяйством, в первую очередь животноводством. По его проекту на северной окраине Петербурга был построен комплекс зданий, известный как «Лесная ферма Ю. Ю. Бенуа». Проложенная к нему дорога носила название проспект Бенуа[7]. Высококачественная молочная продукция фермы – масло, молоко, сливки, – упакованная и снабжённая красочными этикетками, пользовалась большой популярностью у жителей тогдашней столицы Российской Империи. В послевоенные годы в основном здании Лесной фермы [*ил. 6–8*] находилась рисовальная школа, а в конце прошлого века чудесный деревянный домик-теремок уничтожил пожар. Возможно, благодаря инициативе руководства Музея-института семьи Рерихов, в возрождённых постройках бывшей фермы будет создан Центр искусства с музеем, художественной школой и выставочным залом.



Ил. 5. Юлий Юльевич Бенуа. Санкт-Петербург 1890-е. Фотография «Westly & C°»



Ил. 6. Ю. Ю. Бенуа. Лесная ферма Санкт-Петербург. Начало XX в.





Ил. 7–8. Лесная ферма Ю. Ю. Бенуа в развитии. Санкт-Петербург. Конец XIX – начало XX в. Ил. 6–8 публикуются впервые по оригиналам в архиве Г. Ф. Бенуа, Санкт-Петербург

Среди восемнадцати зданий, построенных в Петербурге по проектам Ю. Ю. Бенуа, одним из наиболее известных является Лиговский народный дом графини С. В. Паниной[8] [*ил. 9*], в котором были предусмотрены все условия, необходимые для проведения культурно-просветительной работы среди рядовых жителей города. Здесь находились театральный зал, картинная галерея, спортивный зал, множество кабинетов для различных кружков, дешёвая столовая и даже небольшая



Ил. 9. Ю. Ю. Бенуа. Народный дом графини С. В. Паниной – Дом культуры железнодорожников. Современная фотография



Ил. 10. Ю. Ю. Бенуа. Жилой дом 1-го Российского страхового общества Фотография 1920-х гг.

обсерватория. Другая значительная постройка Ю. Ю. Бенуа – доходный дом 1-го Российского страхового общества[9] [*ил. 10*], в проектировании которого также принимали участие А. Н. и Л. Н. Бенуа. Квартиры в этом огромном доме, выходящем одним из фасадов на Кронверкский проспект, отличались высокой комфортностью, посему в разные годы в нём жили видные деятели советской эпохи – первый секретарь Ленинградского обкома ВКП (б) С. М. Киров (Кострикoв), председатель Ленгорсовета П. С. Попков, маршал Л. А. Говоров.

Хронологически следующим, относительно заметным по своим достижениям зодчим из «майцев» был **Николай Александрович Шильдкнехт** (1857—1918) [*ил. 11*]. Он учился в гимназии Мая только в начальных классах (со второго по четвёртый) в 1865–1868 гг., затем в 1881 г. окончил Академию художеств. Когда в 1883–1887 гг. Шильдкнехт служил в Главном дворцовом управлении, по его проекту была осуществлена реконструкция здания Кабинета Его Императорского Величества на углу Фонтанки и Невского проспекта, во время которой были заложены первоначально открытые арки первого этажа. В 1886 г. Н. А. Шильдкнехт был удостоен звания академика архитектуры, позднее – чина статского советника. Кроме вышеупомянутой реконструкции, по проектам Н. А. Шильдкнехта были возведены ещё три здания[10].

В 1869 г. в первый класс гимназии Мая поступил **Александр Александрович Бруни** (1860—1911), внучатый племянник знаменитого исторического живописца, автора картины «Медный змий» Фёдора Антоновича Бруни (1799—1875). Однако в 1874 г., после четвёртого класса, юноша решил посвятить себя воинской службе и перешёл во 2-ю военную гимназию[11], окончив которую служил в Лейб-гвардии Финляндском полку. Военная служба его не увлекла, и с 1880 г. он уже стал помогать отцу, академику архитектуры Александру Константиновичу Бруни (1825—1915). В 1885 г. А. А. Бруни окончил Академию художеств, в дальнейшем в разное время служил в должности архитектора в Дворцовом управлении, Таврическом дворце, Мариинской и Александровской больницах. Звание академика архитекту-

ры ему было присвоено в 1891 г. По проектам А. А. Бруни в Петербурге построено или перестроено девять зданий, а также в 1910 г. осуществлена реконструкция двух зал в Таврическом дворце и выполнена ограда одноимённого сада[12].

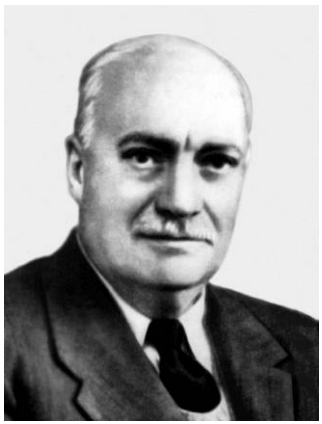
Весьма успешным оказался творческий путь в архитектуре у **Германа Давидовича Гримма** (1865—1942) [*ил. 12*]. Средний сын академика архитектуры Давида Ивановича Гримма (1823—1898), Герман поступил в первый класс гимназии Мая в 1874 г., во всех классах учился на «отлично» и в 1883 г. окончил восемь классов первым, с золотой медалью. По примеру старшего брата, Давида Давидовича Гримма (1864—1941)[13], он поступил в Университет и одновременно начал заниматься в мастерской художника-передвижника Фирса Сергеевича Журавлёва (1836—1901). Однако через год, почувствовав призвание к архитектуре, Г. Д. Гримм продолжил учёбу уже на архитектурном отделении Академии художеств, которое окончил в 1890 г. с Большой золотой медалью. Эта награда принесла ему возможность совершить пенсионерскую поездку за границу, во время которой Г. Д. Гримм выполнил многочисленные графические работы и изучил материалы, ставшие основой большого теоретического исследования, посвящённого пропорциям древнегреческих храмов. За эти достижения в 1895 г. молодой зодчий был удостоен звания академика архитектуры. Всю последующую жизнь Герман Давидович сочетал практическую деятельность с работой педагога. В 1898 г. он преподавал в Николаевском инженерном училище, с 1899 г. – в Институте гражданских инженеров. В 1901–1917 гг. его служба проходила в Ведомстве учреждений императрицы Марии, его деятельность также была связана с Обществом религиозно-нравственного просвещения в духе Православной церкви. По проектам видного зодчего, крупного представителя модерна и «неорусского стиля», доктора архитектуры Г. Д. Гримма построено девятнадцать зданий различного назначения, в том числе один музей – А. В. Суворова (совместно с архитектором А. И. фон Гогеном; Кирочная улица, д. 43) [*ил. 14*], четыре храма – церковь Святого Преподобного Сергия Радонежского Чудотворца (утрачена; совместно с архитектором Г. Г. фон



Ил. 11. Н. А. Шильдкнехт



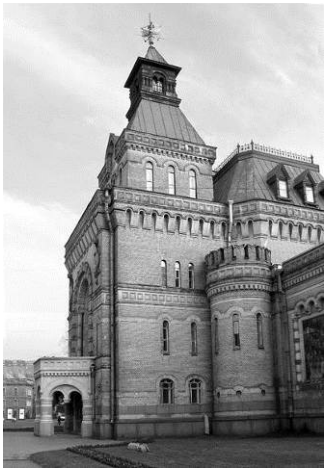
Ил. 12. Г. Д. Гримм



Ил. 13. А. А. Оль

Голи; улица Ивана Черных, д. 20), церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи (совместно с тем же архитектором; Лесной проспект, д. 16), церковь Воскресения Христова у Варшавского вокзала (совместно с архитекторами Г. Г. фон Голи и А. Л. Гуном; набережная Обводного канала, д. 116) [*ил. 15*], церковь Преподобного Алексия, Человека Божия (утрачена; Чкаловский проспект, д. 50) и две школы – Петровская женская гимназия (Плуталова улица, д. 24) и новый «майский» дом, т. е. Гимназия и реальное училище К. И. Мая (14-я линия, д. 39) [*ил. 2*]. После 1917 г. Г. Д. Гримм продолжал преподавательскую и практическую деятельность, в 1939 г. был избран действительным членом Академии архитектуры СССР. Талантливый представитель плеяды «майских жуков»-архитекторов умер в блокадном Ленинграде 23 марта 1942 г.[14].

Его сын, **Герман Германович Гримм** (1904—1959) в 1918 г. также учился в бывшей «майской» школе, но уже при новой, советской власти. Затем он в 1930 г. окончил Институт инженеров коммунального строительства[15], и вся его последующая деятельность как в качестве преподавателя Академии художеств и Инженерно-строительного института, так и в роли учёного, была посвящена истории зодчества, в первую очередь русскому классицизму. В годы войны Г. Г. Гримм оставался в осаждённом городе и внёс серьёзный вклад в сохранение и восстановление многих памятников архитектуры. В 1946 г., после блестящей защиты диссертации, Г. Г. Гримм был удостоен учёной степени доктора архитектуры. Выдающийся историк архитектуры, автор нескольких монографий и множества статей, «Герман Германович был образцом подлинного учёного», его отличали «…феноменальная память, энциклопедичность знаний, сочетание необычной доброжелательности с повышенной требовательностью»[16].



Ил. 14. А. И. фон Гоген, Г. Д. Гримм. Мемориальный музей А. В. Суворова



Ил. 15. Г. Г. фон Голи, Г. Д. Гримм, А. Л. Гун. Церковь Воскресения Христова



Ил. 16. Ф. Ф. фон Постельс Доходный дом герцога Н. Н. Лейхтенбергского

Ещё одним видным архитектором эпохи модерн стал воспитанник школы Мая **Фридрих Фридрихович фон Постельс** (1873—1960), сын преподавателя математики гимназии Ф. А. фон Постельса. Он поступил в первый класс в 1883 г. и окончил восемь классов гимназии в 1893 г. вместе с будущим выдающимся художником и просветителем Николаем Константиновичем Рерихом (1874—1947). Спустя семь лет, в 1900 г. Ф. Ф. фон Постельс, отучившись в Академии художеств, где в числе его педагогов был Л. Н. Бенуа, приобрёл профессию архитектора. Первой крупной постройкой Постельса стал уникальный по оформлению доходный дом герцога Н. Н. Лейхтенбергского (Большая Зеленина улица, д. 28), возведённый в 1904–1905 гг. [*ил. 16*]. Поверхность стен верхнего этажа этого здания украшена огромными мозаичными панно, выполненными в мастерской В. А. Фролова по оригиналам художника С. Т. Шелкового, лепной декор выразителен и необычен. Последующие работы молодого архитектора тоже отличались оригинальностью оформления и продуманностью композиции. Наряду с доходными домами Ф. Ф. фон Постельс проектировал здания промышленных предприятий. В конечном итоге, его творческие замыслы были воплощены в Петербурге в одиннадцати постройках.

В 1918 г. Ф. Ф. Постельс эмигрировал и с 1920 г. с семьёй жил в США, где создал творческую студию, которая приобрела известность высококачественными графическими работами. Он также неоднократно выступал в качестве архитектора-консультанта и рисовальщика. Написанный им в этот период фундаментальный труд по теории перспективы явился серьёзным вкладом в изучение этой научной проблемы. На протяжении сорока лет проживания в Америке Ф. Ф. фон Постельс постоянно принимал активное участие в жизни русского зарубежья, с 1930-х гг. был членом Объединения русских архитекторов в Праге, представлял США в Обществе охранения русских культурных ценностей, созданном в Париже в 1946 г. Для этой организации он в 1949 г. написал беспрецедентный по исторической ценности очерк «Зодчие – выходцы из России: их роль и работы в Соединённых Штатах Северной Америки»[17].

Почти неизвестно творчество потомственного почётного гражданина **Ивана Степановича (Стефановича) Петрова** (1874—?). И. С. Петров учился в гимназии Мая в трёх старших классах и окончил полный курс в 1895 г., после чего поступил на Физико-математический факультет Императорского университета, однако проучился там только полгода, т. к. почувствовал в себе иное призвание. В 1897 г. И. С. Петров был принят в Высшее художественное училище при Академии художеств, где обучался в мастерской профессора Л. Н. Бенуа. Именно в этот период (в 1900 г.) по его проекту была создана единственная, известная нам постройка, – изящная полуротонда, украшавшая вход в сад «Аквариум» на Каменноостровском проспекте вплоть до её варварского уничтожения в 1961 г.[18]. Весной 1902 г. И. С. Петров был удостоен звания художника-архитектора с правом ношения серебряного академического значка[19].

Будущий крупный архитектор **Андрей Андреевич Оль** (1883—1958) [*ил. 13*] начал учиться в реальном училище Мая в 1898 г., когда был принят в пятый класс. Юноша овладевал науками весьма успешно и в 1901 г. окончил восьмой, дополни-



Ил. 17. Б. К. Рерих. 1920-е. © Музей Николая Рериха

тельный класс вторым по успеваемости со средним баллом 4,58, что дало ему право поступления в высшее учебное заведение. Известно, что в школьные годы Андрей Оль нередко участвовал в спектаклях, причём исполнял не только мужские, но и женские роли, например Агафьи Тихоновны в гоголевской «Женитьбе».

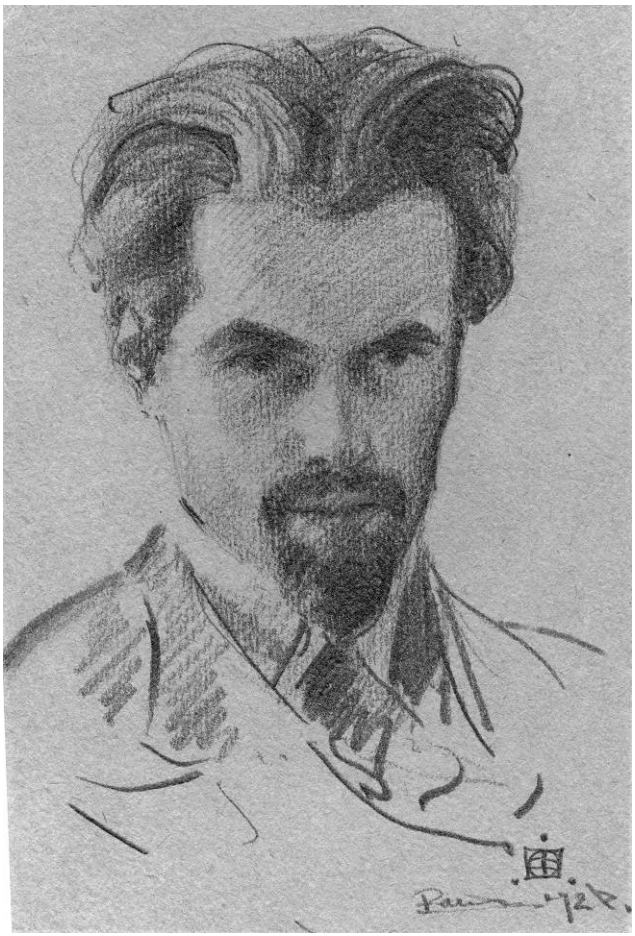
Архитектурное образование А. А. Оль получил в Институте гражданских инженеров, который окончил в 1910 г. Всю последующую жизнь он посвятил любимой профессии. По его проектам построено много жилых, школьных, клубных, промышленных и административных зданий в Петербурге–Ленинграде, а также в Бобруйске, Кисловодске, Магнитогорске. Наряду с творческой деятельностью зод-

чий, начиная с 1912 г., вёл большую преподавательскую работу, которая с 1921 г. была сосредоточена в родном институте, где в 1933 г. А. А. Оля избрали профессором. Он всегда был одним из самых любимых педагогов благодаря отсутствию педантизма, стремлению привить студенту уменье широко и творчески мыслить, пониманию индивидуальных наклонностей каждого ученика. Заслуги талантливого архитектора, одарённого живописца, человека высокой и разносторонней культуры в 1941 г. были отмечены избранием его членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР[20].

Осенью 1894 г. порог приготовительного класса гимназии Мая впервые переступил **Борис Константинович Рерих** (1885—1945) [*ил. 17*], младший из трёх братьев, носителей этой, ставшей впоследствии столь известной фамилии. Через девять лет, весной 1903 г. Борис Рерих окончил полный курс гимназии, продолжил образование в Высшем художественном училище при Академии художеств, где занимался в мастерской академика архитектуры Л. Н. Бенуа. По завершении учёбы он получил звание художника-архитектора и стал принимать участие во многих работах своего старшего брата, Н. К. Рериха, преподавал в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств, был её архитектором[21], в 1918 г. исполнял обязанности директора и проректора. В предреволюционное время Б. Н. Рерих участвовал в археологических исследованиях Великого Новгорода, был преподавателем на Женских курсах Высших архитектурных знаний Е. Ф. Багаевой[22]. Затем, в 1919–1923 гг. Борис Константинович находился в Киеве, занимал там должность профессора в Академии художеств и в Архитектурном и Археологическом институтах. После возвращения в Петроград в 1923 г. работал в качестве архитектора в различных организациях, в 1926 г. помогал брату в подготовке Центральноазиатской экспедиции. В 1931 г. Б. Н. Рериха необоснованно арестовали и осудили на три года ссылки[23]. Отбыв срок, Б. К. Рерих вернулся к архитектурной деятельности, с 1939 г. до конца дней жил в Москве[24].

Сделанное Б. К. Рерихом позволяет говорить о большом творческом наследии мастера. Это десятки архитекторских проектов, портреты, картоны церквей, эскизы декораций, печатных изданий и многое другое. В годы работы на Украине он принимал участие в создании Реставрационной комиссии и Художественного музея в Киеве, а также Художественного училища в Харькове, но мы и по сей день не обнаружим имени Бориса Константиновича ни в художественных словарях, ни в энциклопедиях. Только в «Листах дневника» Н. К. Рериха и редких изданиях рериховских обществ можно найти его имя. Говорить о полноправном вхождении Б. К. Рериха в историю отечественной культуры до сих пор не приходится, и, думается, в этом деле следует восстановить историческую справедливость[25].

Нельзя не упомянуть здесь, что и племянник Б. К. Рериха художник **Святослав Николаевич Рерих** (1904—1993) [*ил. 18*], также учившийся в школе Мая, имел архитектурное образование. Находясь в Нью-Йорке, он поступил в Архитектурную школу Колумбийского университета, где в 1921 г. получил степень бакалавра, после чего перешёл в Гарвардский университет, Высшие архитектурные курсы которого окончил в 1923 г. Всю дальнейшую жизнь он был соратником и продолжате-

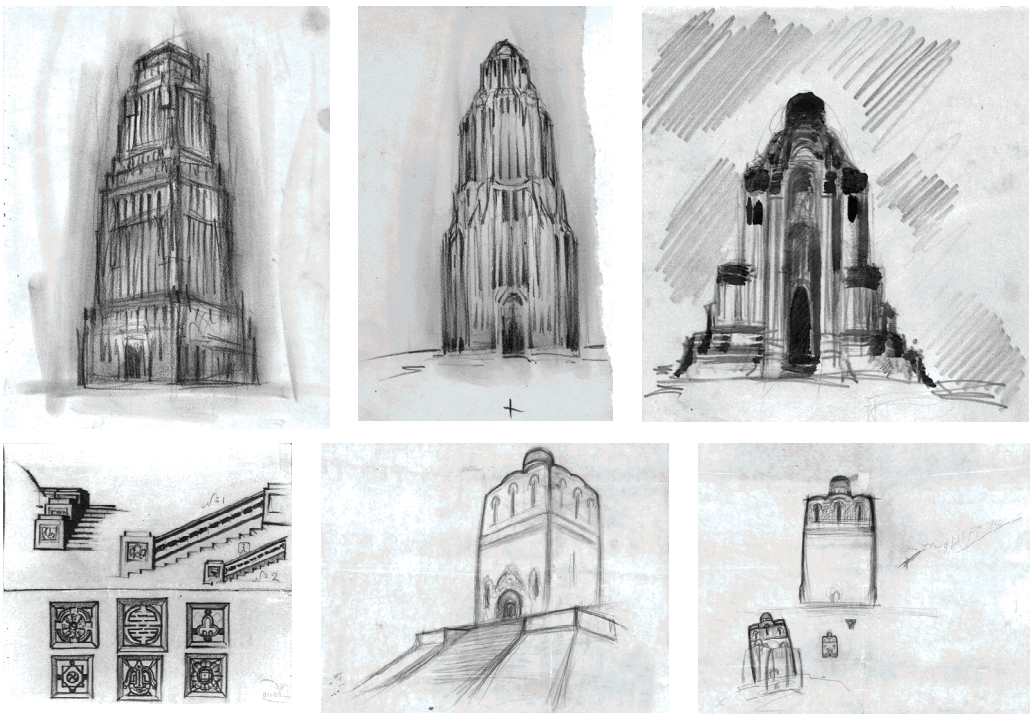


Ил. 18. С. Н. Рерих. Автопортрет. 1926. Бумага, карандаш. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

лем дел отца, Н. К. Рериха – участвовал в экспедициях, занимался организацией выставок и музеев, выступал как общественный деятель – защитник ценностей мировой культуры и, конечно, постоянно создавал новые живописные полотна – прекрасные портреты, вдохновляющие пейзажи. Со временем С. Н. Рерих стал одним из самых видных художников своего века, был удостоен звания почётного члена Академии художеств СССР (1978), почётного члена Академии художеств Болгарии (1978), действительного члена Индийской национальной академии изящных искусств (1987)[26].

Об архитектурном наследии С. Н. Рериха можно судить по немногим сохранившимся рисункам в собрании Музея Николая Рериха в Нью-Йорке [*ил. 19–24*][27]. Нам неизвестно, были ли у него реализованные архитектурные проекты. Эта сторона его творчества всё ещё ждёт своего пытливого исследователя.

В начале 1912/1913 учебного года в младший приготовительный класс гимназии Мая приняли мальчика, который впоследствии обогатил своими трудами архитектурную палитру города на Неве. Это был **Игорь Иванович Фомин** (1904—1989) [*ил. 25*], унаследовавший талант зодчего от отца, академика архитектуры Ивана Александровича Фомина (1872—1936). Во все годы учёбы Игорь отличался редкостной успеваемостью – в его четвертных ведомостях по всем предметам неизменно красовались пятёрки, чего не только в его классе, но и во всей школе никто не добивался. Начиная с первого класса, Иван Фомин получал знания в реальном училище, что, по мнению родителей, больше соответствовало его наклонностям, однако окончить полный курс в школе Мая ему не пришлось. Весной 1920 г. класс, в котором учился Фомин, как и другие, расформировали с целью разобщения юных «буржуев». Игорь несколько дней посещал другую школу, но скоро понял, как он рассказывал автору этих строк, что ему там делать нечего, потому что там изучали известный ему материал, например, начала математического анализа. Юноша перестал посещать уроки и начал готовиться к поступлению в вуз. Ему очень нравилась математика. Следуя этой своей наклонности, он в 1920 г. стал студентом Математического отделения Петроградского университета. Однако «ар-



Ил. 19–24. С. Н. Рерих. Архитектурные рисунки. 1920-е. Бумага, карандаш
© Музей Николая Рериха, Нью-Йорк



Ил. 25. И. И. Фомин



Ил. 26. В. О. Мунц



Ил. 27. Л. Л. Шрётер

хитектурные гены» не оставили его в покое, и он стал одновременно посещать занятия на Архитектурном факультете 2-го Политехнического института[28], где в это время преподавал его отец. Не без влияния последнего Игорь затем окончательно перешёл в Политехнический. Однако в 1924 г. этот вуз закрыли и, начиная с четвёртого курса, Фомин-младший учился в Академии художеств, которую успешно окончил в 1926 г.

Всю последующую жизнь И. И. Фомин отдал архитектурному творчеству, со временем он стал одним из самых видных зодчих родного города, а с 1951 г. занимал пост заместителя главного архитектора Ленинграда. Начиная с 1930-х гг. и на протяжении полувека в разных районах Северной столицы по проектам И. И. Фомина возводились правительственные и важные для городской инфраструктуры здания: Московский, Невский и Куйбышевский райсоветы, дом Наркомата Военно-морского флота на Петровской набережной, наземный вестибюль станции метро «Площадь Восстания», или целые градообразующие комплексы, такие как Ивановская улица в Невском районе, застройка площади у Охтинского моста и новый университетский городок в Петергофе. Но во время встречи с автором, отвечая на во-





Ил. 28, 29. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Первый жилой дом Ленсовета

прос о том, что архитектор считает своей лучшей работой, Игорь Иванович назвал Первый жилой дом Ленсовета на набережной реки Карповки, д. 13 (1931–1934 гг., совместно с архитектором Е. А. Левинсоном) [*ил. 28* и *29*]. Свою плодотворную практическую деятельность он постоянно сочетал с преподаванием на кафедре архитектурного проектирования в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Прекрасный организатор, обладавший неиссякаемой творческой энергией и тонким художественным вкусом, человек широкой эрудиции, патриот своего города, не покинувший его в тяжелейшие годы фашистской блокады, в 1971 г. был заслуженно удостоен звания народного архитектора СССР, а в 1979 г. избран членом-корреспондентом Академии художеств[29].

Ещё один представитель архитектурной династии **Владимир Оскарович Мунц** (1903—1974) [*ил. 26*], сын известного петербургского зодчего О. Р. Мунца (1871—1942), начал учиться в старшем приготовительном классе гимназии Мая осенью 1912 г., откуда перешёл в реальное училище. Однако оканчивать школу ему пришлось уже при советской власти, в 1920 г. Затем, в соответствии с унаследованными способностями, он продолжил образование на Архитектурном факультете Высшего художественно-технического института[30], который окончил в 1926 г. Ещё будучи студентом, Владимир успешно работал в мастерских академиков архитектуры И. А. Фомина и В. А. Щуко, а также у В. Г. Гельфрейха и своего отца. К этому же периоду относится знакомство с Л. В. Рудневым, сыгравшее важную роль в дальнейшей судьбе В. О. Мунца. Первый творческий успех молодого архитектора относится к 1924 г., когда он совместно с другим «майцем», И. И. Фоминым получил первую премию за проект Боткинской инфекционной больницы в Ленинграде. В 1930 г. В. О. Мунц вместе Е. А. Левинсоном завоевал первую премию в конкурсе проектов Дома культуры Промкооперации, строительство которого на Каменноостровском проспекте (д. 42) было завершено в 1939 г. С 1934 г., на протяжении двадцати пяти лет, В. О. Мунц плодотворно работал в мастерской Л. В. Руднева в качестве его заместителя. В предвоенный период по проектам В. О. Мунца в городе на Неве построено шесть школьных зданий, несколько жилых домов, разработан план застройки района Автово. В начале блокады зодчий находился в Ленинграде, принимал участие в сооружении оборонительных укреплений, после чего в тяжёлом состоянии был эвакуирован и с 1943 г. жил и работал в Москве. Наиболее крупными постройками, возведёнными по совместным с Л. В. Рудневым проектам, являются здания Военной академии им. М. В. Фрунзе и Министерства обороны в Москве и Дом правительства Азербайджана в Баку.

Другой потомственный архитектор, **Логин Людвигович Шрётер** (1908—1988) [*ил. 27*], сын архитектора-художника Л. Л. Шрётера (1878—1911), внук академика архитектуры Л. Н. Бенуа, был принят в 217-ю советскую единую трудовую школу, до осени 1918 г. носившую имя К. И. Мая, в 1923 г. Будучи от природы весьма способным, он учился легко. Учителя его хвалили. По натуре Логин был живым, общительным и азартным ребёнком, увлекался теннисом, шахматами, городками и домино. После окончания школы в 1925 г. он поступил в Государственный художественно-промышленный техникум, учёбу в котором добровольно оставил после

третьего курса. Осенью 1932 г. его приняли на возрождённый Архитектурный факультет Академии художеств, где он слушал увлекательные лекции профессоров Г. Г. Гримма и Н. Н. Пунина. По завершении образования в 1937 г. Л. Л. Шрётер приобрёл известность как плодотворный и неординарный архитектор. По его проектам в Ленинграде были построены более 40 зданий различного назначения, среди которых комплексы на площади Мужества и Светлановской площади, на пространстве между проспектами 2-м Муринским и Мориса Тореза, дома на территории севернее Муринского ручья. Впервые в истории метро им был спроектирован уникальный односводчатый подземный зал станции «Площадь Мужества». Сослуживцы не просто глубоко уважали его, но искренне и горячо любили. Ум, безукоризненное чувство справедливости и умиротворяющая доброта были основными чертами этого незаурядного представителя плеяды «майских» зодчих[31].

Рассказав о получивших признание архитекторах, воспитанниках школы Мая, следует назвать и тех, чьи имена и творчество по тем или иным причинам известны меньше. Вот ещё несколько фамилий: **Виктор Фёдорович Габерцеттель** (1864—1912), выпускник 1885 г., окончил Академию художеств в 1893 г., автор трёх зданий в Петербурге и многих дачных построек в его окрестностях; представитель известной архитектурной семьи **Георгий Евгеньевич Гедике** (1899—1978), выпускник 1917 г.; **Яков Давидович Гликин** (1900—1989), выпускник 1917 г.; младший брат академика-гистолога А. А. Заварзина, **Александр Алексеевич Заварзин** (1900—1980), автор проекта памятника П. И. Чайковскому перед зданием Консерватории в Москве; выпускник 1914 г. **Борис Николаевич Зотов** (1896—1963), после окончания в 1929 г. Академии художеств в 1930-е гг. занимал должность главного архитектора Оренбурга, а с 1944 по 1956 г. работал в Воронеже; выпускница 1919 г. **Мария Михайловна Налимова** (1902—1996), замечательный ленинградский архитектор-реставратор; выпускник 1906 г. **Александр Александрович Попов** (1887—1942), младший сын изобретателя радио А. С. Попова, работавший в проектных институтах нашего города; сын академика архитектуры А. И. Резанова, рано умерший **Дмитрий Александрович Резанов** (1851—1884), выпускник 1871 г.; **Михаил Пантелеймонович Савкевич** (1911—1993), главный архитектор Мурманска; **Николай Эдуардович Тейх** (1862 — после 1917), выпускник 1880 г., окончил Академию художеств в 1886 г., автор проектов двух заметных, но не сохранившихся зданий на Васильевском острове, в числе которых Гаванский рынок; **Матвей Матвеевич Чижов** (1865—?), учившийся в школе в 1875–1880 гг., окончил Академию художеств в 1896 г., автор проектов четырёх зданий в Петербурге; **Александр Поликарпович Шимкевич** (1858—1907) учился в гимназии Мая в 1867–1875 гг., затем, после окончания Академии художеств, работал городским архитектором в Тифлисе, построенные по его проектам девять прекрасных зданий, в числе которых Театр им. Ш. Руставели и Консерватория, до сих пор украшают современный Тбилиси[32].

Как видим, почти каждый из перечисленных выше архитекторов так или иначе «отметился» своими произведениями на карте Петербурга. Кроме того, интересно обратить внимание на тот факт, что школе К. И. Мая в разные годы доверили обра-

зование своих сыновей известные петербургские зодчие: Н. Л. Бенуа, Ф. И. Габерцеттель, Р. А. Гедике, А. И. Кракау, С. С. Кричинский, А. И. Резанов, М. А. Сонгайло, А. И. Томишко.

В общей сложности по проектам «майских жуков» в Петербурге и некоторых других городах построено более 220 зданий различного назначения. А их авторов, как и большинство «майцев», всегда отличала высокая общая и профессиональная культура, безупречный творческий вкус, искренняя любовь к родному городу.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Пятидесятилетие школы К. И. Мая. – СПб., 1907. – С. 133.
[2] *Лихачёв Д. С.* Прошлое – будущему. – М., 1987. – С. 16–17.
[3] *Благово Н. В.* Школа на Васильевском острове. – Ч. II. – СПб., 2009. – С. 102, 108, 109.
[4] Весь Петроград на 1917 год. – Пг.,1917. – Отд. III. – С. 682.
[5] *Кириков Б. М., Штиглиц М. С.* Петербург немецких архитекторов. – СПб., 2002. – С. 387.
[6] *Кириков Б. М.* Архитекторы-строители середины XIX – начала XX века: Справочник. – СПб., 1996. – С. 43.
[7] В 1953 г. необоснованно переименован в Тихорецкий проспект. Неоднократные попытки общественности вернуть историческое название пока не увенчались успехом.
[8] Тамбовская ул., д. 63. Строился в 1901–1904 гг. Ныне – Дом культуры железнодорожников.
[9] Каменноостровский пр., д. 26–28. Построен в 1911–1912 гг.
[10] *Кириков Б. М.* Указ. соч. – С. 331–332.
[11] Современный адрес: Ждановская наб., д. 11–13.
[12] *Кириков Б. М.* Указ. соч. – С. 59.
[13] В 1907–1918 гг. – член Государственного Совета, в 1910–1911 гг. – ректор Университета.
[14] *Кириков Б. М., Штиглиц М. С.* Указ. соч. – С. 322–326.
[15] С 1993 г. Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет.
[16] *Леонтьева С. Ф.* Хранитель памяти // Ленинградская панорама. – 1983. – № 6. – С. 29–31.
[17] *Кириков Б. М., Штиглиц М. С.* Указ. соч. – С. 346–350.
[18] *Поздняков А.* Ротонда, которой нет // Санкт-Петербургские ведомости. – 2011. – 25 марта. – №11 (1142). – С. 6.
[19] РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Д. 37. Л. 47.
[20] *Исаченко В. Г.* Широта творческого диапазона // Ленинградская панорама. – 1983. – № 7. – С. 29–32.
[21] Располагалась по адресу: Большая Морская ул., д. 38 – набережная реки Мойки, д. 83.
[22] Располагались на Бассейной ул. (современной ул. Некрасова), д. 10.
[23] *Моргачёва Т. В.* К биографии Бориса Константиновича Рериха // Вестник Мемориала. – Вып. 6. – СПб., 2001. – С. 258–261.
[24] *Благово Н. В.* Семья Рерихов в гимназии К. И. Мая. – СПб., 2006. – С. 70–73.
[25] Впервые со всей полнотой его архитектурное наследие было представлено на международной выставке «Рериховский век» в 2010 г. в ЦВЗ «Манеж». См.: Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 176–185.
[26] *Благово Н. В.* Указ. соч. – С. 87–88.
[27] Пользуясь случаем, приношу сердечную признательность Гвидо Трепше и Владимиру Мельникову за возможность познакомиться с ними.
[28] Находился по адресу: В. О., 10-я линия, д. 3.

[29] *Булдаков Г. Н., Жук А. В.* Старейшина ленинградских зодчих // Ленинградская панорама. – 1984. – № 5. – С. 13–15; *Вайтенс А. Г.* Игорь Фомин // Архитекторы об архитекторах. Ленинград – Петербург. XX век. – СПб., 1999. – С. 176–201.
[30] Современная Российская Академия художеств.
[31] *Шрётер Е. Л.* Логин Шрётер // Архитекторы об архитекторах. Ленинград – Петербург. XX век. – СПб., 1999. – С. 268–297.
[32] См.: *Кириков Б. М.* Указ. соч.; *Благово Н. В.* Школа на Васильевском острове. – Ч. I. – СПб., 2005. – Ч. II. – СПб., 2009.

М. Н. ЧЕСНОКОВА
(СПбГМИСР)

АРХИТЕКТОР Ф. Г. БЕРЕНШТАМ И ИМПЕРАТОРСКОЕ ОБЩЕСТВО ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

Общество поощрения художеств (в 1820–1882 – Общество поощрения художников; в 1882–1917 – Императорское Общество поощрения художеств; с 1917 – Всероссийское общество поощрения художеств) (далее – *ИОПХ*) возникло в Санкт-Петербурге по инициативе сенатора князя И. А. Гагарина, подполковника А. И. Дмитриева-Мамонова, статс-секретаря П. А. Кикина. В уставе Общества, утверждённом 28 апреля 1833 г., говорилось, что целью его было: «а) содействовать успехам изящных искусств в России; б) ободрять и поощрять дарования русских художников»[1]. В 1882 г. в новом уставе Общества значилась и такая цель как «в) распространять художественное образование среди ремесленников и вообще способствовать развитию вкуса к изящному во всех слоях общества»[2]. В 1857 г. по Высочайшему повелению Общество приняло в своё ведение Петербургскую Рисовальную школу для вольноприходящих. Значительные средства направлялись на материальную поддержку и поощрение молодых художников: пенсии для работы за границей, пособия, заказы на оформление изданий, копии с картин, образа для храмов. С 1860-х гг. были учреждены открытые ежегодные конкурсы по живописи и прикладным искусствам, которые проводились вплоть до 1917 г. В 1870 г. по инициативе секретаря Общества, известного писателя Д. В. Григоровича был организован Художественно-промышленный музей, основу коллекции которого составили предметы прикладного искусства, собранные В. Л. Нарышкиным. Директором музея стал сам Д. В. Григорович. В 1900–1914 гг. его возглавлял М. П. Боткин, в 1914–1917 гг. – П. П. Гнедич, с 1917 г. – С. П. Яремич. 15 сентября 1915 г. по инициативе директора Рисовальной школы ИОПХ Н. К. Рериха был учреждён Музей русского искусства при Рисовальной школе, целью которого было: «во-первых, представить художественную деятельность лиц, причастных к Школе и Обществу, а во-вторых, собрать произведения русских художников всех направлений без исключения и тем самым способствовать как поднятию эстетического развития учащихся, так и делу собирания и сохранения памятников отечественного художества»[3]. В 1823 г. Общество издавало «Журнал изящных искусств» под редакцией В. И. Григоровича. С 1892 г. комитет ИОПХ издавал журнал «Искусство



Ф. Г. Беренштам. Старый Афон. Май 1898. Воспроизведено в издании:
«Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств». Выставка 1-я:
Живопись, графика и скульптура из собраний Б. Н. Васильева и Т. Л. Васильевой:
Каталог / Авт.-сост. В. Л. Мельников и М. А. Мельникова. – СПб., 2008. – С. 10

и художественная промышленность», который с января 1901 г. был заменён ежемесячным изданием «Художественные сокровища России» под редакцией А. Н. Бенуа (выходил до 1907 г.).

Множество прославленных имён связано в истории русской культуры с деятельностью ИОПХ. Имя **Фёдора Густавовича Беренштама** (1862—1937) знакомо многим в первую очередь по его графическим работам: открыткам, книжной графике, экслибрисам, а также его деятельности на посту библиотекаря Императорской Академии художеств (далее – *ИАХ*) и Публичной библиотеки. Как архитектор

Фёдор Густавович работал в строительной комиссии по постройке западного корпуса Русского музея, а за отличие по постройке «Школы народного искусства Её Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Фёдоровны» в 1916 г. был произведён в чин действительного статского советника. С ИОПХ связана деятельность Ф. Г. Беренштама как преподавателя, организатора выставок, а также сотрудничество в периодических изданиях и участие в создании Общества имени Куинджи.

Беренштам окончил ИАХ в начале 1890 г. Спустя два года он был назначен на должность помощника библиотекаря, а с января 1894 г. и до 1912 г. – библиотекаря ИАХ. Будучи библиотекарем Академии художеств, Беренштам явился организатором периодических выставок художественных сокровищ из фондов библиотеки, причём большое внимание уделял не только содержанию, но и оформлению выставки. Уже тогда его деятельность была близка по своим целям работе ИОПХ: Фёдор Густавович также стремился к пробуждению интереса к искусству, культуре у представителей различных слоёв общества, широких масс населения. Неизменно были близки Ф. Г. Беренштаму идеи русского учёного, литературоведа, этнографа **Александра Николаевича Пыпина** (1833—1904), в круг общения которого входил и Фёдор Густавович. По мнению А. Н. Пыпина, уважение к народу состоит в «желании народу тех умственных и материальных благ, какими до сих пор пользовались главным образом высшие классы»[4].

В 1908 г. Ф. Г. Беренштам был избран действительным членом ИАХ по архитектуре. В 1916 г. он назначен чиновником по особым поручениям при президенте ИАХ великой княгине Марии Павловне с сохранением за ним обязанностей наблюдения за библиотекой ИАХ.

С инициативой Фёдора Густавовича связано участие Академии в международных художественных выставках. Начиная с мюнхенской международной выставки 1909 г., Ф. Г. Беренштам стал заниматься устройством русских отделов на зарубежных выставках. В качестве помощника генерального комиссара он работал на международных художественных и историко-архитектурных выставках в Риме (1911), Бреславе (1913) и Венеции (1914). Что же касается выставок, организуемых ИОПХ, то обращает на себя внимание участие Ф. Г. Беренштама в Собрании по художественно-литографскому искусству, имевшем своей целью организацию выставки произведений литографского искусства.

Будучи действительным членом ИОПХ, Фёдор Густавович принимал деятельное участие в издательской работе Общества. Так, в июле 1904 г. ИОПХ начало издавать первое русское специализированное периодическое издание, посвящённое художественной открытке. Журнал «Открытое письмо» издавался ИОПХ ежемесячно в пользу Общины Святой Евгении, созданной в 1893 г. для оказания помощи сёстрам милосердия и находившейся под попечительством принцессы **Евгении Максимилиановны Ольденбургской** (1845—1928). Редактором журнала, рассказывавшего об истории открытки, технологии её изготовления, о художниках, стал Ф. Г. Беренштам. В качестве приложения к журналу подписчики получали открытки, не поступавшие в розничную продажу и потому чрезвычайно редкие. Совмест-

но с ИОПХ Община Святой Евгении проводила конкурсы. Лучшие работы распространялись в виде открыток по всей России. Работы Ф. Г. Беренштама получили премии в первых двух конкурсах: к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина и 200-летию основания Петербурга. Двенадцатый номер журнала «Открытое письмо» был целиком посвящён Н. К. Рериху. В очерке «Цветы художества» Н. К. Рерих писал: «За последние годы с Обществом Поощрения Художеств было дружески связано и издательство Евгениевской Общины. Это издательство художественных открыток оставило в течении русского искусства свою прекраснейшую страницу. Оно широко распространяло как русские, так и иностранные художественные произведения. Распространяло сведения об исторических памятниках России и всегда привлекало к ближайшему участию наиболее свежие и широко мыслящие силы. Сколько новых и подчас очень молодых собирателей было создано этими изданиями Евгениевской Общины. Сколько новых сведений о сокровищах русских общедоступно вливалось в широкие народные массы»[5].

Фёдор Густавович активно сотрудничал и с другими изданиями. Не все они были связаны с ИОПХ, но само участие в работе подобных изданий было очень близко задачам, которые ставили перед собой члены Общества. Ф. Г. Беренштам входил в совет редакции журнала «Зодчий», где печатались его статьи. Статьи Ф. Г. Беренштама публиковались также в журнале «Старые годы», основание которого связано с деятельностью Кружка любителей русских изящных изданий.

Ф. Г. Беренштам, как и многие другие сотрудники ИОПХ, был членом Общества имени А. И. Куинджи, основанного по инициативе и на средства А. И. Куинджи усилиями его учеников и находившегося с 1909 г. под покровительством Императора. Его подпись как члена-учредителя стоит под уставом этой художественной организации.

Говоря об участии Ф. Г. Беренштама в работе ИОПХ, невозможно не упомянуть о той особой атмосфере, что царила на заседаниях Общества, о которой мы можем знать из очерков Н. К. Рериха. В листе дневника, посвящённом памяти В. А. Щуко, он пишет: «Помню, как на годовом собрании Билибин прочёл оду, обращённую ко всем присутствующим, в которой помянул отсутствующего на Римской выставке Щуко словами:

Но где, однако же, Щуко?
Он в Беренштама воплотился
И во плоти иной явился
Там, где-то очень далеко»[6].

Многогранная творческая деятельность Ф. Г. Беренштама, безусловно, не исчерпывается его сотрудничеством с ИОПХ. Продолжалась она и в послереволюционное время. Уволившись со службы в ИАХ весной 1917 г., с 1918 по 1924 г. Фёдор Густавович работал хранителем петергофских дворцов, спасая от разрушения дворцы, павильоны и фонтаны. В 1920-е гг. он участвовал в организации Театра юного зрителя, а также кукольного театра «Гиньоль». Ф. Г. Беренштам и после революции был активным участником многих творческих союзов и объединений,

членом Общества «Старый Петербург – Новый Ленинград», организатором Общества библиотековедения. Неизменной оставалась связь с другими сотрудниками ИОПХ, с 1917 г. переименованного во Всероссийское общество поощрения художеств, в частности, **Аркадием Александровичем Рыловым** (1870—1939). И также неизменны были жизненные устремления Ф. Г. Беренштама. В одном из своих обращений к молодёжи он сказал: «Позвольте мне на склоне лет всем завещать: любить искусство, любить старину; беречь их для будущих поколений. Сохраните памятники старины в ваших произведениях и помните всегда, что, только изучая, зная и любя старое, можно творить прекрасное новое...»[7].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Романовская Э. М.* Художественное училище имени Николая Рериха. Страницы истории. – СПб.: Лань, 2001. – С. 147.
[2] *Там же.* – С. 149.
[3] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 1656. Оп. 1. Л. 3 – 3 об.
[4] *Васильев Б. Н., Потапенко В. Б.* Фёдор Густавович Беренштам. – СПб.: Филателия, 1999. – С. 11.
[5] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. I. – М., 1995. – С. 56.
[6] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М., 1995. – С. 187.
[7] Цит. по: *Васильев Б. Н., Потапенко В. Б.* Указ. соч. – С. 34.

Е. А. БОРОВСКАЯ
(СПбГАИЖСАР)

АРХИТЕКТОРЫ – ПРЕПОДАВАТЕЛИ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

Более чем десятилетний период (1906–1917 гг.) работы в Санкт-Петербурге Рисовальной школы ИОПХ под руководством Н. К. Рериха связан с именами блестящих мастеров русской архитектуры, которые были привлечены им к преподаванию и активному участию в делах этого учебного заведения. Это даёт нам повод напомнить о ценности педагогической системы Рисовальной школы, о творческих достижениях – как её педагогов, так и многочисленных выпускников, связавших впоследствии свою деятельность с архитектурой. Уже с момента основания Рисовальной школы в 1839 г., преподаванию основ архитектурной грамотности придавалось большое значение.

С Рисовальной школой связана педагогическая деятельность многих активно работавших русских художников. Среди них с момента организации Школы было немало людей с архитектурным или инженерно-строительным образованием. Преподавали они различные предметы – рисование, черчение, перспективу, композицию, историю искусств. Именно педагогическая деятельность в стенах Рисовальной школы как органическая составляющая творческой биографии и творче-

ских исканий мастеров является предметом рассмотрения и анализа в данной статье. Разумеется, в одной статье невозможно рассказать обо всех архитекторах, которые причастны к судьбе Школы, поэтому будут отмечены лишь некоторые из тех, чья работа в стенах этого образовательного учреждения незаслуженно обойдена вниманием исследователей истории искусства и архитектуры.

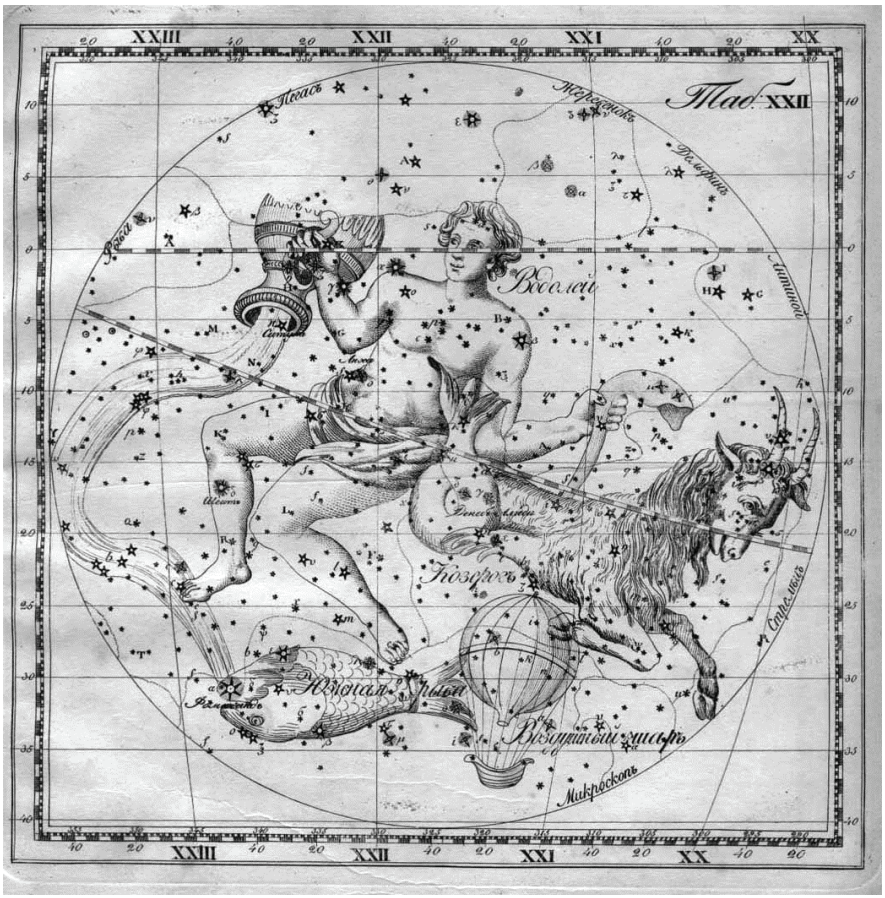
На первом этапе (1839–1857 гг.) существования этого учебного заведения, более известного в те годы как «Рисовальная школа на Бирже», в нём работали такие не очень известные, но мастеровитые представители петербургской архитектурной школы, как П. Е. Антипов, О. В. Бремер, П. М. Оверин, А. М. Куци. Архивные данные позволяют получить более полное представление об их деятельности, обозначить их роль в становлении Школы как учебного заведения нового типа, раскрыть методические основы преподавания[1].

На втором этапе существования Рисовальной школы, когда она перешла под покровительство Общества поощрения художников (1858–1882 гг.), архитектурно-чертежные работы также были непременным условием освоения учебной программы. В сложный период общественно-политических реформ и изменений в художественной жизни России к преподавательской деятельности обращались многие известные архитекторы, такие как И. И. Горностаев, М. Е. Месмахер, Л. Н. Бенуа.

Наконец, два последних этапа дореволюционной деятельности – Школа на рубеже веков и под руководством Н. К. Рериха (до 1917 г.) – были связаны с именами замечательных русских зодчих В. А. Щуко, А. В. Щусева, Б. К. Рериха, преподававших в эти годы в Рисовальной школе ИОПХ.

Несомненно, с момента организации Школы её вклад в развитие архитектурно-строительного дела в Петербурге был весьма существенным. Это было связано с тем, что значительно возросший в России во второй трети XIX в. объём строительства и художественно-монументальных работ вызывал потребность в подготовке мастеров-исполнителей, владеющих не только собственно ремеслом в его прикладном аспекте, но и располагающих определёнными знаниями в области архитектуры, имеющих хотя бы самое общее представление о художественных средствах зодчества. Значительность роли Рисовальной школы в полной мере осознавалась художественным сообществом. В Петербурге Школа приобрела статус художественного учебного заведения, выпускники которого в значительном числе пополняли контингент студентов Академии художеств, в том числе и Архитектурного факультета.

К числу деятелей русской культуры, внёсших весомый вклад в дело развития архитектурно-художественного образования в России принадлежит и основатель Рисовальной школы – К. Х. Рейссиг, человек, безусловно, незаурядный и, к сожалению, недооценённый в истории отечественной культуры[2]. Выходец из Германии, профессор астрономии и математики **Корнилий Христианович Рейссиг** (1781—1860) прибыл в Россию в 1810 г. и возглавил инструментальную мастерскую при Генеральном штабе, где производились геодезические, астрономические, метеорологические и другие точные приборы. Вскоре он был избран членом-корреспондентом Российской Академии наук, стал членом многочисленных научных обществ



К. Х. Рейссиг. Таблица созвездий. Страница из атласа звёздного неба. Санкт-Петербург. 1829

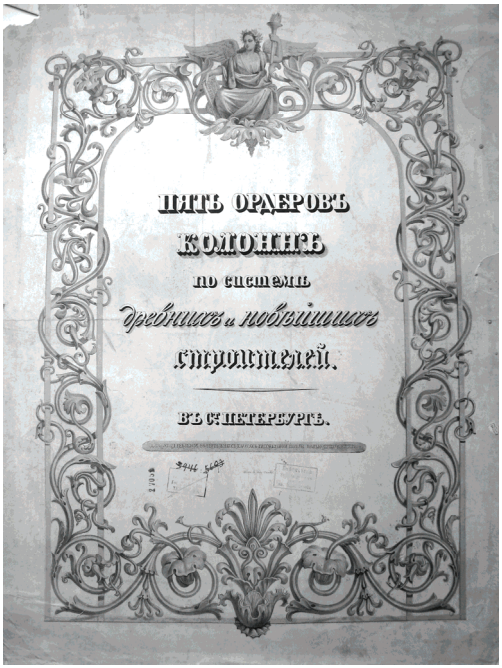
в России и Германии. Его перу принадлежит ряд работ в области механики и астрономии, в том числе первый российский атлас звёздного неба[3]. Однако интересы К. Х. Рейссига не исчерпывались научными и административными занятиями – или, точнее сказать, занятия наукой и практическая работа привели его к пониманию необходимости подготовки квалифицированных мастеров в России. Причём не только в области точной механики, но и в других направлениях, в том числе в художественной промышленности и в архитектуре. Кроме того, К. Х. Рейссиг состоял почётным вольным общником Академии художеств, что свидетельствует не только о его живом интересе к изобразительному искусству, но и о признании заслуг К. Х. Рейссига художественным сообществом России.

Годом создания Рисовальной школы для вольноприходящих учеников справедливо считается 1839 г., но открылась Школа в мае 1840 г., «в присутствии 110 учеников»[4]. Учебный план, составленный К. Х. Рейссигом, предполагал препо-

давание трёх дисциплин: рисования, «лепления» и линейного черчения (геометрические проекции, перспектива, первичные навыки выполнения архитектурных чертежей). Немного позже, в 1841 г., открылся класс геометрии. С этим событием связан выход в свет издания «Чертежи для употребления в чертёжных классах рисовальной школы для вольноприходящих и воскресных рисовальных школах, заключающиеся в 24 таблицах, с пояснительными текстами»[5]. В выходных данных автор не указывается, но работа открывается предисловием К. Х. Рейссига, что позволяет считать автором пособия именно его (или, во всяком случае, в современной терминологии, автором-составителем и редактором). Можно полагать, что и оригиналы чертежей для печати выполнены при его непосредственном участии. Хотя пособие и предназначено для методического обеспечения курса простого черчения, издание отличает высокая полиграфическая культура, тщательность подготовки оригиналов чертежей, хорошее качество печати. Думается, что К. Х. Рейссиг придавал и этой стороне издания немаловажное значение. Сегодня, по прошествии более чем полутора веков, можно усмотреть в «Чертежах для употребления в чертёжных классах» – казалось бы, сугубо технических материалах – и определённые эстетические достоинства, обусловленные не только лишь «патиной старины», но и безусловным вниманием автора и издателей к тому, что сейчас подразумевается под широким понятием «искусство книги».

Несомненный не только исторический, но и художественный интерес вызывает и следующее пособие, подготовленное по инициативе и под редакцией К. Х. Рейссига. Это атлас «Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей. Для употребления в чертёжных классах школы вольноприходящих», напечатанный в 1845 г.[6]. Весьма любопытным и важным представляется указание в названии атласа на «новейших строителей». Сороковые годы XIX в. – время интенсивного строительства в Петербурге, да и по всей России. Достаточно назвать сооружение Исаакиевского собора и храма Христа Спасителя с огромным объёмом строительных и художественных работ. В это десятилетие активно заявили о себе такие крупные архитекторы, как А. И. Штакеншнейдер, Г. А. Боссе, Н. Л. Бенуа. В отношении господствующих стилистических тенденций десятилетия у исследователей нет единого мнения: традиционно сороковые (как и пятидесятые) годы относят к позднему классицизму; в последнее время «чаще рассматривают как период ранней эклектики»[7]. Подобная неопределённость – ещё одна иллюстрация того, что реальный художественный процесс лишь со значительной мерой условности вмещается в жёсткие хронологические или стилистические рамки. Но, как бы мы ни определили господствующий стиль этого периода – классицизм, эклектика или историзм в различных его проявлениях, – в любом случае ордерная система, преимущественно в традиционном её понимании и воплощении, оставалась основой художественно-архитектурной формы.

Как уже отмечалось, архитектурная компонента обучения была предусмотрена Рейссигом с момента основания школы, в программе рисования и черчения уделялось значительное внимание архитектурным орнаментам и иным элементам декора. В числе первых преподавателей школы был академик архитектуры О. И. Бремер, ко-





Титульный лист и страница с коринфским ордером из атласа архитектурных ордеров
Санкт-Петербург. 1845

торый руководил рисованием орнаментов (Н. Е. Макаренко называет его руководителем классов «рисования орнаментов, изучения стилей и черчения ордеров»)[8].

Отто (Оттон) Васильевич Бремер (1812—1873) известен как автор проектов «образцовых фасадов для обывательских домов». Архитектурное его наследие, в общем-то, невелико: это Успенская церковь в Большой Вруде (1840 г.; совместно с К. И. Брандтом) и доходный дом на Пантелеймоновской улице (ныне улица Пестеля, д. 21; 1839 г.; первоначальный проект Е. Т. Цолликофера). О. В. Бремер в этот период также завершил строительство протестантской (латышской) церкви Христа Спасителя по первоначальному проекту В. Е. Моргана, значительно пересмотренному (1847–1849 гг.; Загородный проспект, д. 62; здание не сохранилось). Работы О. В. Бремера, тогда сравнительно молодого архитектора, выполнены, безусловно, на высоком профессиональном уровне, в русле господствующей стилистики, с широким использованием классицистических элементов. А то, что О. В. Бремеру часто поручали завершать постройкой чужие проекты, существенно их изменяя и дополняя, говорит об умении этого архитектора понять целостный замысел работы и наличии у него хорошего чувства стиля. Особенно интересен фасад церкви в Большой Вруде с антикизированным портиком, демонстрирующий приверженность мастера классическому ордерному строю и уверенное владение им. Именно О. В. Бремер был составителем упомянутого выше атласа ордеров; воз-

можно, им были выполнены и оригиналы иллюстраций для печати. К сожалению, достоверно установить их авторство не представляется возможным. Атлас «Пять ордеров колонн…» являлся для своего времени в России уникальным. Существовавшие издания, как отмечал К. Х. Рейссиг в предисловии, были «найдены неудовлетворительными» для нужд Рисовальной школы. К главным их недостаткам К. Х. Рейссиг отнёс малый масштаб и принятый модуль. Кроме того, в них представлены в основном «одни только базы и капители, с принадлежащими к ним антаблементами; самый же стержень колонн вовсе не показан, взамен коего издатели довольствовались одним лишь определением высоты его в числах»; этого «может быть достаточно для архитекторов; но те, которые не готовятся в это звание и вообще начинающие учиться, от подобного упущения лишаются ясного понятия относительно пропорций различных частей ордеров»[9]. Работа над оригиналами подробных крупномасштабных эскизов архитектурных ордеров, как можно судить по предисловию, велась довольно долго, и «оригиналы эти, по мере изготовления, тотчас были употребляемы при преподавании в школе; последствия были самые удовлетворительные». Тираж издания составил 500 экземпляров. Для своего времени это немало, а для литографированного издания такое количество копий можно считать практически предельным. Однако атлас ордеров не предназначался для широкого распространения, а должен был обеспечить учебные нужды Школы. К. Х. Рейссиг отмечал, что издание предпринято «для преподавания в Рисовальных школах ремесленникам и для выдачи в награду отличнейшим из учеников» (как и «чертежи для употребления в чертёжных классах…»).

Внимание, которое уделялось в Школе архитектуре, – одно из свидетельств того, насколько чутко и верно ориентировался К. Х. Рейссиг в практических задачах искусства и художественного ремесла. Подобная ориентированность вырастала из самой концепции Школы и зиждилась на глубоком понимании К. Х. Рейссигом насущных проблем искусства и использовании тех возможностей, которые открывались перед Рисовальной школой в силу складывающихся социокультурных и общественных обстоятельств.

Вместе с тем положение Рисовальной школы оказалось к середине 1850-х гг. весьма непростым. Попытки расширить её деятельность не встречали понимания со стороны Министерства финансов, которому Школа была подчинена и от которого материально зависела. В результате учебное заведение оказалось на грани закрытия, и с 1858 г. перешло под патронат Общества поощрения художников. К. Х. Рейссига отстранили от должности, и вскоре он умер. В то же



К. И. Брандт, О. В. Бремер. Успенская церковь в Большой Вруде. 1840. Современная фотография

время новое руководство стремилось в известной мере, определённой новым положением Школы, сохранить то позитивное, что было накоплено в организационном и педагогическом отношении в годы директорства К. Х. Рейссига. Это совпадало и с обозначившимся с середины 1860-х гг. стремлением Школы укрепить свои позиции именно как общедоступного, внесословного учебного заведения, сориентированного на практические, насущные нужды искусства. Следует отметить, что в эти годы возрос интерес художников-станковистов к работе в архитектурной среде и в целом к архитектуре; архитектурный пейзаж и интерьер, в особенности в акварели, пользовались в это время большим успехом. Однако внимание художников к архитектуре определялось, разумеется, не только конъюнктурой, но и изменившейся художественной ситуацией, возрастанием роли прикладных видов изобразительного искусства. Рисовальная школа во многом предвосхитила развитие художественного процесса и в известной мере обеспечила это развитие.



Памятник на могиле М. И. Глинки в Александро-Невской лавре. Архитектор И. И. Горностаев. Скульптурный медальон – Н. А. Лаверецкий. 1858 Современная фотография

В 1870-е гг. архитектурно-художественное направление обретает полноправный творческий статус (как в Школе, так и во мнении культурного сообщества России в целом). Трудно переоценить роль в этом процессе архитектора И. И. Горностаева, прежде всего, как педагога-практика, которому удалось поставить обучение «ремесленных художников» на солидную историко-художественную основу. Имя **Ивана Ивановича Горностаева** (1821—1874) известно сегодня довольно узкому кругу специалистов. В то же время в источниках XIX в. можно встретить весьма высокие оценки его творческой, научной, педагогической работы, в частности, мнение, что он был первым в России профессиональным историком искусства. Возможно, в суждениях современников содержатся и преувеличения, но именно И. И. Горностаев стал автором первого систематического курса «истории изящных искусств» для студентов Академии художеств[10].

И. И. Горностаев упоминается сегодня, прежде всего, как архитектор – автор, в частности, зала инкунабул («Кабинет Фауста») в Публичной библиотеке. Наряду с работами по перестройке Публичной библиотеки и решению её интерьеров, ему принадлежат постройки в монастырях Старой Ладоги, он автор памятника М. И. Глинке в Александро-Невской лавре[11], автор ряда интересных, но неосу-

ществлённых проектов; в 1867 г. был избран на должность архитектора Университета[12]. Архитектурное творчество И. И. Горностаева характеризует не только профессиональное понимание тектоники и конструктивных особенностей зодчества, но и глубокое знание его художественных качеств, особое чувство стиля[13]. Его имя тесно связано как с Академией художеств, где осуществлялась основная его педагогическая деятельность, так и с историей Рисовальной школы Общества поощрения художников. Но если о нём, как о заметном (и любимом студентами!) преподавателе Академии есть много воспоминаний, то работа И. И. Горностаева в Рисовальной школе известна намного меньше и потому нуждается в более подробном рассмотрении.

В Рисовальную школу И. И. Горностаев пришёл уже опытным педагогом – его преподавательская деятельность в Академии художеств началась в 1860 г. Во время лекций И. И. Горностаев использовал многочисленные собственные зарисовки, выполненные во время почти шестилетнего заграничного путешествия, которое он предпринял в 1840-х гг. по окончании Академии.

Эти рисунки представлены в литографированных изданиях его лекций по истории искусства, так и не выпущенных значительным тиражом, хотя уже первое их издание в 1862 г. было отмечено Демидовской премией Академии наук.

С 1870 г. и до своей безвременной кончины И. И. Горностаев, не оставляя Академии художеств и ряда своих официальных архитектурных постов, преподавал в Школе на Бирже. Он руководил двумя классами – орнаментов и сочинения оригиналов для художественной промышленности, а также вёл занятия по истории искусств. Особенностью педагогической методы И. И. Горностаева явилось широкое использование упражнений на стилизацию, что и в дальнейшем применялось в Рисовальной школе, и по настоящее время практикуется в художественных учебных заведениях при изучении истории искусства. Хотя период работы И. И. Горностаева в Школе на Бирже был сравнительно небольшим, влияние его опыта распространилось на дальнейшую деятельность учебного заведения, в программе которого изучению истории художественной культуры стало уделяться значительное внимание. Согласие И. И. Горностаева, при его огромной занятости, работать в Рисовальной школе было выражением возрастающего стремления русской художественной интеллигенции к демократизации искусства, распространению художественного просвещения, приобщению народа к высокой культуре.

И. И. Горностаев сыграл исключительно важную роль в развитии Рисовальной школы, он сумел связать преподавание практических художественных дисциплин с глубоким, заинтересованным изучением истории искусств, что значительно обогатило и углубило содержание художественно-промышленного образования. С именем И. И. Горностаева связан и ставший впоследствии для Школы традиционным интерес к русской художественной старине.

Следует отметить также и работу на благо Рисовальной школы, которую И. И. Горностаев осуществил как архитектор: он совместно с зодчими Р. Б. Бернгардтом и И. А. Монигетти осуществил осмотр здания на Большой Морской улице (д. 83; ныне здесь Санкт-Петербургский союз художников) с целью определить его

пригодность для нужд Общества поощрения художников и Школы; «после этого определено было возложить все предстоящие работы на И. И. Горностаева. Сделаны были им как планы и разрезы всех этажей, так и более мелких частей дома, с указанием изменений и пристроек, вызываемых будущими условиями здания»[14]. После смерти И. И. Горностаева работы по реконструкции здания вели М. Е. Месмахер и Н. Л. Бенуа, а возглавил и завершил проект постройкой И. С. Китнер. Предпроектные работы по реконструкции здания для Общества поощрения художников И. И. Горностаев выполнил совершенно бесплатно.

Хотелось бы обозначить ещё одно удивительное качество И. И. Горностаева – его личную скромность и бескорыстие. Востребованный архитектор, профессор Академии, преподаватель Рисовальной школы, Иван Иванович не только не добился материального благополучия, но встретил свою смертельную болезнь в совершенной бедности. Отмечая значительность утраты, которую понесло русское искусство со смертью И. И. Горностаева, в отчёте Общества поощрения художников за 1874 г. говорится: «Педагогическая деятельность покойного была особенно драгоценна для рисовальной школы нашего Общества»[15]. Именно ученики, уважавшие и искренне любившие своего учителя, собирали средства на его похороны и на руках отнесли его гроб на Парголовское кладбище.

Среди педагогов-архитекторов, работавших в Рисовальной школе в последние десятилетия XIX в., интересно обратить внимание на пришедшего в 1880 г. в качестве преподавателя черчения И. И. Морозова.

Иван Иванович Морозов – архитектор, выпускник Академии художеств, в 1869 г. получил звание классного художника за проект дома мирового судьи, был помощником архитектора А. Р. Гешвенда, учредителя Петербургского Общества архитекторов. И. И. Морозов довольно много строил в провинции (Вышний Волочёк, Сарапул), в Школе он проработал до 1905 г.

Привлечение для преподавания такой, казалось бы, сугубо технической дисциплины, как черчение, дипломированного архитектора, имеющего довольно большую профессиональную практику, безусловно, свидетельствует о том, что задачи художественного развития учащихся понимались в Школе весьма широко.

В 1880-е гг. в Школе работал ещё один видный учёный, профессор **Николай Иванович Макаров** (1824—1904), преподававший перспективу. Он был наиболее авторитетным в Петербурге того времени педагогом в своей области – преподавал перспективу и начертательную геометрию также в Технологическом институте, в институтах путей сообщения и гражданских инженеров, в Инженерной академии. Его перу принадлежит ряд учебников по начертательной геометрии, книги «Теория теней» и «Развитие теории перспективы как науки».

С 1887 г. перспективу также стал преподавать архитектор А. С. Хренов. **Александр Сергеевич Хренов** (1860—1926) – успешный зодчий, автор нескольких десятков зданий в Петербурге, преимущественно в стиле модерн. Вскоре после окончания Академии художеств был назначен архитектором при Исаакиевском соборе. Возможно, приглашение преподавать в Рисовальной школе получил от Е. А. Сабанеева, который был смотрителем работ по собору. Если так, то Е. А. Сабанеев сумел



А. С. Хренов. Собственный доходный дом. Санкт-Петербург, Таврическая улица, д. 5
1908–1909. Современная фотография

в начинающем архитекторе увидеть большой творческий потенциал и педагогические склонности, причём педагогическая работа А. С. Хренова связана исключительно с Рисовальной школой. Даже оставив преподавание (А. С. Хренов был весьма востребованным архитектором), он принимал активное участие в жизни Школы как член комитета ИОПХ. В годы революции он горячо выступал за сохранение Рисовальной школы, считая это важнейшим долгом Общества поощрения художеств. А. С. Хренов пользовался известностью и как акварелист, принимал участие практически во всех выставках акварелистов и ряде выставок в Академии художеств, многие годы входил в правление Общества русских акварелистов.

Как мы видим, и черчение, и перспектива имели в Рисовальной школе чётко обозначенный художественный статус, преподавание этих дисциплин тесно связывалось с основными задачами и целями обучения.

С переездом в новое, собственное помещение на Большой Морской улице значительно улучшилась материальная и техническая база работы Школы, к 1880 г. общее число учащихся превысило тысячу человек. Разумеется, по необходимости расширялся и штат преподавателей.



М. Е. Месмахер, И. С. Китнер. Здание ИОПХ. Санкт-Петербург, Большая Морская улица, д. 38
1912. Фотография ателье К. Буллы. © ЦГАКФФД СПб.

Произошли изменения и в руководстве Школы: пост директора занял архитектор Е. А. Сабанеев. Такое решение было принято исходя из того, что руководимый Е. А. Сабанеевым класс «сочинения рисунков» был своего рода парадным фасадом Школы: работы учеников этого класса вызывали преимущественный интерес на отчётных выставках, в этом классе выполнялось и большинство коммерческих заказов.

Евгений Александрович Сабанеев (1847—1919) успешно окончил Архитектурный факультет Академии художеств, после чего предпринял за собственный счёт двухлетнюю поездку по Европе, где изучал историю искусства (слушал лекции в Дюссельдорфе, Гейдельберге и Париже). По возвращении, с 1878 г. начал преподавать историю искусств в Академии художеств, в 1879 г. получил звание академика. В бытность студентом Академии художеств Е. А. Сабанеев изучал историю искусств под руководством И. И. Горностаева и поэтому как преподаватель следовал его методе, подготовив литографированные издания по своему предмету с собственными рисунками[16]. Педагогическая работа стала главным делом его жизни, потеснив архитектурное творчество. Известны лишь немногие архитектурные работы Е. А. Сабанеева: часовня Нарышкиных на кладбище Александро-Невской лавры, особняк князя В. Н. Тенишева и княгини М. К. Тенишевой в Петербурге[17], дом Чернова в Москве, вилла князя Грузинского во Владимирской губернии. С 1872 г. он служил архитектором при Главном артиллерийском управлении, в 1887 г. получил пост инспектора работ по Исаакиевскому собору. Последнее назначение было, безусловно, весьма престижным, однако Е. А. Сабанеев им обязан не столько своим довольно скромным достижениям архитектора-практика, сколько репутации серьёзного знатока искусства, а также видному положению, которое он к тому времени занял в Академии художеств, и поддержке влиятельных лиц, связанных с ИОПХ. При Е. А. Сабанееве продолжилось планирование перестройки здания Школы на Большой Морской улице (д. 38). Была создана комиссия, в которую, кроме Е. А. Сабанеева, вошли академики архитектуры И. С. Китнер, В. А. Шрётер, Н. Л. Бенуа, А. И. Томишко. Проект реконструкции предусматривал расширение помещений музея, библиотеки и классов Школы, улучшение их освещения и вентиляции; также предполагалось увеличение выставочных площадей.

Вместе с тем Школа на рубеже веков начала переживать стагнацию, стала отставать от потребностей художественного процесса. В том, что методические и в целом педагогические принципы не обновлялись в должной мере, безусловно, можно упрекнуть Е. А. Сабанеева, однако никто из мемуаристов, оставивших о нём отзывы, не подвергает сомнению его профессиональную компетентность как архитектора и историка искусства.

Именно Е. А. Сабанеев продолжил и развил заложенную И. И. Горностаевым традицию серьёзного преподавания в Школе историко-художественных дисциплин. Помимо общей истории искусства, в Школе изучали историю орнаментов, проводились занятия по стилизации – это было немаловажно в практическом отношении, но также позволило Школе в известной мере сохранить общеобразовательную миссию. Здесь заслуги Е. А. Сабанеева никак нельзя отрицать. Литографированные пособия по истории искусства, которые готовил Е. А. Сабанеев для сту-

дентов Академии и учащихся Школы, были заметным явлением в отечественном искусствознании своего времени. Нехватка серьёзной искусствоведческой литературы на русском языке оставалась существенной до конца XIX в., и работы Е. А. Сабанеева во многом заполняли существующие лакуны. Е. А. Сабанеев не скрывал компилятивного характера своих пособий, но он пользовался очень солидными источниками, и его работы вполне отвечали потребностям времени и их практической учебно-методической функции. Именно Е. А. Сабанеевым впервые на русском языке были опубликованы многие искусствоведческие материалы, например, об искусстве доколумбовой Америки, о традиционном африканском искусстве и т. д.[18] Следует отметить и достоинства выполненных Е. А. Сабанеевым иллюстраций, которые свидетельствуют как о его высоком мастерстве рисовальщика, так и о продуманной дидактико-педагогической концепции: избираемые им ракурсы в архитектурных зарисовках наиболее полно и выразительно демонстрируют особенности изображаемых сооружений, существенным образом дополняя тексты.

Перу Е. А. Сабанеева принадлежит «Курс начального рисования»[19]. Этот курс адресовался общеобразовательным учебным заведениям, однако, как можно предполагать, этот же курс использовался педагогами Рисовальной школы в начальном обучении, особенно в пригородных отделениях. Е. А. Сабанеев, человек прекрасно образованный и небесталанный, преданный своему делу, оказался своего рода заложником художественной ситуации и своего положения в ней. В отличие, например, от М. Е. Месмахера, который, став директором Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица, не оставил собственного архитектурного творчества, Е. А. Сабанеев, возглавив Рисовальную школу, практически полностью ушёл в педагогическую работу. Однако эта сосредоточенность на деятельности Школы одновременно означала и полную зависимость от ИОПХ. Е. А. Сабанеев, по-видимому, совершенно сознательно сделал выбор. Едва ли при этом преобладали соображения меркантильного характера: в 1880-е гг. спрос на архитектурные работы был весьма велик, и Е. А. Сабанеев, академик, профессор Академии художеств, мог рассчитывать на выгодные и престижные заказы.

Представляется, что негативная оценка деятельности Е. А. Сабанеева, которую можно встретить в литературе, не вполне справедлива. В заслугу Е. А. Сабанееву, безусловно, можно поставить то, что все годы его директорства в Школе был весьма сильный педагогический коллектив. Многие пришедшие при Е. А. Сабанееве преподаватели продолжили работу и после того, как он оставил свой пост, причём это были известные художники и педагоги, которые обеспечили дальнейший успех Школы уже под руководством Н. К. Рериха, сменившего Е. А. Сабанеева в должности директора в 1906 г.

Н. К. Рерих приступил к преобразованиям и реформам практически сразу по вступлении в должность директора, он был очень глубоко и детально осведомлён о деятельности этого учебного заведения. Для знакомства с положением дел в Рисовальной школе у Н. К. Рериха и в самом деле было немало времени, имелся и определённый педагогический опыт. В педагогическом составе Школы произошли некоторые изменения, и в качестве преподавателей были приглашены многие



Выставочный зал ИОПХ. Санкт-Петербург, Большая Морская улица, д. 38
Фотография начала 1900-х гг.

творчески близкие Н. К. Рериху лица. Преподавателем класса композиции стал известный архитектор А. В. Щусев, позже его сменил В. А. Щуко (с 1911 г. академик архитектуры), под началом которого в 1908 г. около 60 учащихся Школы приняли участие в первой в своём роде экскурсии «для ознакомления с памятниками Москвы»[20]. Сам Н. К. Рерих, прекрасно разбиравшийся в архитектурно-стилистических вопросах, инициировал планы дальнейшей реконструкции здания на Большой Морской улице. Речь шла о проекте надстройки верхнего этажа здания Школы, что создало бы помещение для пяти учебных классов. Проект был подготовлен архитекторами А. И. фон Гогеном и Б. К. Рерихом, однако приступить к перестройке, как было намечено, в 1914 г., помешали события, связанные с началом войны, а далее к этому плану тем более не пришлось вернуться.

Воспоминания о Школе, отдельные эпизоды её деятельности многократно предстают в мемуарно-дневниковых записях Н. К. Рериха, этими воспоминаниями он охотно делился со своими корреспондентами и собеседниками, в числе которых особо выделяет коллег-педагогов и бывших своих учеников, среди которых немало профессиональных архитекторов. Работа в Рисовальной школе составила значительный этап жизненной и творческой биографии Н. К. Рериха, и эта работа, в це-

лом безоговорочно успешная, – яркая страница истории отечественного искусства и художественной педагогики.

Также можно определённо утверждать, что Рисовальная школа в значительной мере обеспечивала петербургское строительство кадрами квалифицированных исполнителей художественных работ начиная с 1840-х гг., а наличие мастеров, в свою очередь, позволяло архитекторам не ограничивать себя в использовании декора, что было весьма важно для классицизма и нарождающейся эклектики, а позже и для модерна, столь существенных в архитектурно-художественном ансамбле Северной столицы. И этот, в прямом смысле слова, очевидный результат работы Школы заслуживает специального упоминания, причём не только исходя из естественного чувства благодарности предыдущим поколениям за их созидательный труд, но и в связи с тем, что художественный процесс в его многообразии не ограничивается лишь собственно творческим поиском художника, но включает в себя и широко понимаемую эстетическую проблематику материальной, предметно-вещной (и архитектурной, разумеется) среды и её практическое формирование, в том числе и на «исполнительском» уровне.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. в РГИА. Ф. 18.
[2] *Боровская Е. А.* К. Х. Рейссиг – попечитель Петербургских рисовальных школ (30-е – 50-е годы XIX в.) // Проблемы развития отечественного искусства: Научные труды. – Вып. 8. – СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2009. – С. 75–89.
[3] *Рейссиг К. Х.* Созвездия, представленные на XXX таблицах с описанием оных и руководством к удобному их отысканию на небе [Карты]: Сост. для учебных заведений и любителей астрогнозии. – СПб.: К. Рейссиг, 1829. – 1 атл. ([1] общий, [2] част. тит. л., 1–11 л. текста, 30 табл., выполн. золотом и кобальт. кр.): цв., текст, табл.; 34 × 48 см.
[4] РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Д. 1901. Л. 66.
[5] *Рейссиг К. Х.* Чертежи для употребления в чертёжных классах рисовальной школы для вольноприходящих и воскресных рисовальных школах, заключающиеся в 24 таблицах, с пояснительными текстами. – СПб.: Типография Карла Крайя, 1843. – IV, 35 с.; 24 л. черт.; 34 см.
[6] Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей. Для употребления в чертёжных классах школы вольноприходящих / Предисл. К. Х. Рейссига. – СПб.: Литография А. Тюлева, 1845.
[7] *Нащокина М. В.* Античное наследие в архитектуре позднего русского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. – М., 1994. – С. 184.
[8] *Макаренко Н. Е.* Школа Императорского Общества поощрения художеств. 1839—1914: Очерк, составленный по поручению Комитета ИОПХ. – Пг., 1914. – С. 104.
[9] *Рейссиг К. Х.* Предисловие // Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей. Для употребления в чертёжных классах школы вольноприходящих. – СПб.: Литография А. Тюлева, 1845. – С. 5.
[10] *Горностаев И. И.* История изящных искусств: Лекции. – Отд. 1. Древнехристианское искусство. – Отд. 2. Византийское искусство. – Литографированное издание. – СПб., 1874. – 99 с. с ил.
[11] Некрополь мастеров искусств. Композиторская дорожка. Архитектурное надгробие. Архитектор И. И. Горностаев, скульптор Н. А. Лаверецкий. 1858. Габбро, 285 × 113 × 89. Стела тёмно-серого полированного гранита, суживающаяся кверху, на прямоугольном постаменте и цоколе, увенчан-

ная карнизной плитой и стилизованным профилированным фронтоном с рельефными волютами и лирой с шестиконечной звездой над ней. На фризе вырублена нотная строка начала хора «Славься!» из оперы «Жизнь за Царя» с текстом славянскими литерами: *Славь - ся, славься, Свята-ая Русь!* На лицевой стороне стелы в круглом медальоне рельефный профильный портрет М. И. Глинки, под ним вырублена надпись: *Михаилъ Ивановичъ / ГЛИНКА / 1804—1857*.

[12] *Острой О. С.* Архитекторы Императорской Публичной библиотеки. – СПб., 2000. – С. 72–74.

[13] *Острой О. С.* Труды, в которых отразился век. – СПб., 2004. – С. 77.

[14] ОР РНБ. Ф. 708. Ед. хр. 25. Л. 119.

[15] Отчёт о действиях Комитета Общества поощрения художников за 1874 г. – СПб., 1875. – С. 9.

[16] *Сабанеев Е. А.* Очерки истории изящных искусств: Лекции. – СПб.: Лит. братьев Пантелеевых, 1880. – (2-е изд. в 1883 г., 3-е – 1884 г.).

[17] Английская наб., д. 14 – Галерная ул., д. 13. Е. А. Сабанеев в 1898 г. выполнил перестройку уже существующего дома. В дальнейшем он был продан М. К. Чаплиц и в 1909 г. вновь перестроен архитектором С. Ю. Красковским.

[18] *Сабанеев Е. А.* Индийское искусство: [Лекции]. – СПб.: Лит. братьев Пантелеевых, [1880]. – [2], 30 с. с ил.; *Он же.* Искусство Египта: [Лекции]. – СПб.: Лит. братьев Пантелеевых, [1880]. – 62 с. с ил.; *Он же.* Искусство Центральной Америки: [Лекции]. – СПб.: Лит. братьев Пантелеевых, [1880]. – 16 с. с ил.

[19] Курс начального рисования / Составлен Е. А. Сабанеевым, директором Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств. – Тетради 1–5. – СПб.: ИОПХ, 1900. – Тетрадь 1: 32 с. с чертежами. – Тетрадь 2: Рисование прямолинейных фигур. – [1], 30 с. с ил. – Тетрадь 3: Рисование криволинейных фигур. – [1], 31–45 с. с ил. – Тетрадь 4: Рисование листьев, цветов и орнаментов. – [1], 46–60 с. с ил. – Тетрадь 5: Начальные правила перспективного рисования с натуры. – [1], 61–75 с. с ил.

[20] *Макаренко Н. Е.* Указ. соч. – С. 46.

Е. Ю. САВИНОВА
(Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет)

ДОМ ХУДОЖНИКА В АРХИТЕКТУРЕ МОДЕРНА – ЖИЛИЩЕ ЦЕЛОСТНОГО ЧЕЛОВЕКА

Из каждого рабочего я попытался сделать художника, а когда я говорю «художника», я разумею просто «человека».

Уильям Моррис

Модерн возник в атмосфере, наэлектризованной спорами (доходящими до судебных процессов) между сторонниками морализма и эстетизма в понимании природы и назначения искусства. Античный идеал калокагатии распался, две его составляющие – добро и красота – обрели независимость друг от друга, что нашло своё отражение в концепции Сёрена Кьеркегора, предполагающей выбор между жизненными позициями эстетика и этика[1]. А в конце XIX в. противопоставление добра и красоты достигло своей кульминации в учении Л. Н. Толстого, утверждавшего, что «понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противо-

положно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий»; «чем более мы отдаёмся красоте, тем более мы удаляемся от добра»[2]. С позиции крайнего морализма Толстой предложил вообще отказаться в искусстве от понятия красоты и стремления к красоте. Критика архитектуры, искусства, декоративно прикладного искусства в морализме велась с точки зрения нравственного осуждения социального неравенства и уродства капиталистического разделения труда. Знаменитый Красный Дом, «Red House», построенный Филиппом Уэббом при участии Уильяма Морриса в Бексли Хис, в Лондоне, в 1859 г., возник как попытка примирения эстетического и нравственного, создания прецедента нравственной красоты в человеческом жилище. Дом этот явился программным произведением друзей и единомышленников, результатом их коллективных усилий. Витражи выполнялись по рисункам Филиппа Уэбба и Эдуарда Берн-Джонса, обои и гобелены – по рисункам Уильяма Морриса, а Данте Габриэль Россетти написал триптих для кабинета хозяина дома. Стиль Красного Дома представляет собой протомодерн. Он послужил прообразом многих других зданий такого рода.

Дом художника всегда создавался в виде особняка. Хотя модерн знал застройку улиц доходными домами, образующими единую улицу со сплошным непрерывным



У. Моррис, Ф. Уэбб. Красный Дом («Red House»). Лондон. 1859. Современная фотография

фасадом, где всё своеобразие модерна выражалось в орнаментальном «безумии» (вроде вагнеровского «Majolica House»), это не случай дома художника. Дом художника должен был выразить глубину индивидуальности его обитателя, его неповторимость, это всегда модерн «на особицу». Поэтому дом художника предлагался в первую очередь как интересное пространственное решение, он осваивал и «захватывал» пространство. В таких постройках полнее всего реализовалась наиболее плодотворная тенденция модерна – понимать архитектуру как полую скульптуру, как выразительную форму, как произведение пластического искусства, в котором живут. В таких сооружениях преодолевалась многовековая традиция «фасадной» архитектуры и делался шаг в направлении «всефасадности». Архитектурное сооружение, в котором доминирует главный фасад, рассчитано на фронтальное восприятие с определённой фиксированной точки зрения. «Всефасадное» здание предназначено для длительного пребывания, созерцания, обхода, блуждания, жизни и творчества.

В пространстве дома художника не было деления на главный фасад и изнанку, парадный подъезд и чёрный вход, на праздничное и повседневное. Оно являло собой и музей, и мастерскую, и жилище. Это тот уже не храмовый, а светский синтез искусств, который превратил дом художника в подлинный Gesamtkunstwerk[3].

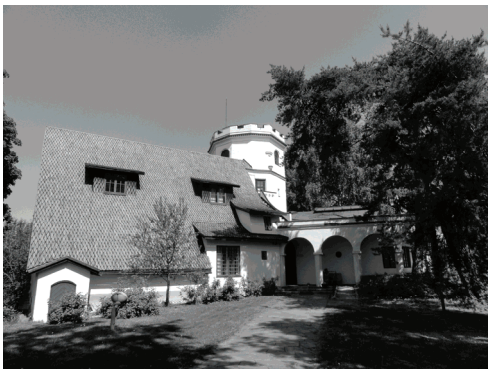
Дом художника благоприятствовал становлению и углублению индивидуальности творца и в то же время размыкал её изолированность. Это пространство одновременно выступало как пространство социальное, предназначенное для общения, поскольку дом художника мыслился изначально как открытый дом или даже дом-коммуна, и как пространство интимно-личное. Для реализации такой двуединой функции вырабатывались особые приёмы создания замкнуто-разомкнутого, модифицируемого, перетекающего пространства. Проектирование шло от внутреннего пространства к внешней форме, то есть, «изнутри – наружу». Создавая собственный дом, художник вникал в самые незначительные детали, вроде дверных ручек, шпингалетов для окон и вентиляционных решёток.

Известно, что архитектор Хенри ван де Вельде, не желая, чтобы его семья находилась в окружении аморальных вещей, которые можно купить, построил собственный особняк «Блуменверф» в Эккле близ Брюсселя и спроектировал всё, включая мебель, посуду, платье и причёску жены. Сам он занимался цветовой аранжировкой подаваемых в столовой блюд. Такую практику сегодня называют тотальным дизайном.

Дом художника оказывался своего рода утопией, моделью совершенной жизни, в которой гармонично соединились красота, комфорт, уют и гигиена. Обыденная жизнь, повседневность поэтизировалась в модерне. В эту эпоху сам художник и его жизнь превратились зачастую в его главный художественный проект. Вспоминаются такие яркие персонажи эпох, зачастую затмевающие их творения, как Оскар Уайльд, вложивший, по его собственному признанию, весь свой гений в свою жизнь, а в свои произведения – всего лишь талант, Густав Климт, Зинаида Гиппиус, Максимилиан Волошин, Аксели Галлен Каллела. Дом художника служил пространством для реализации человеческой личности в качестве уникального целостного



М. А. Волошин. Собственный дом. Коктебель
1903–1913. Современная фотография



А. Галлен-Каллела. Собственный дом-ателье
Леппявара. 1913. Современная фотография

произведения искусства и являлся своеобразным автопортретом его создателя и обитателя. Этот аспект модерна хорошо отразился в понятии жизнетворчества, популярном в русской культуре рубежа XIX–XX вв. Возникла идея создания «мира искусства», в котором можно жить, практиковать высокое искусство жизни. Утверждение в качестве идеала непрерывности искусства и жизни способствовало развитию такой практической вещи, как дизайн предметной среды, вдохновлявшийся стремлением к преображению мира через красоту.

Понимаемый таким образом, дом художника позволял преодолеть далеко зашедшую музеефикацию искусства. Ситуация музея предполагает специальные заповедники для прекрасного, отделённые от остального мира, который лишён гармонии и красоты. В доме художника коллекции произведений искусства органически вошли в жизненное пространство, образовали арену и материал для творчества. Если это был музей, то живой музей, вплетённый в ткань человеческой жизни и творчества. Поэтому дом художника впоследствии, как правило, легко и без педантизма становился музеем.

Дом художника имел все шансы стать художественным шедевром, поскольку его создатель мог реализовать в нём свои любимые замыслы, а возможность искажения замысла на стадии реализации проекта сведена к минимуму, так как заказчик, автор проекта и исполнитель выступали в одном лице. Это особенно очевидно в случае Уильяма Морриса, который признавал подлинно прекрасными вещи созданные вручную. Уильям Моррис, несмотря на всё эстетство его дизайнерских работ, был учеником и последователем моралиста Джона Рёскина, критиковавшего безнравственность капиталистического индустриального производства вещей, основанного на разделении труда, так как оно заполняет мир уродливыми вещами, не выражающими личности их создателя. Джон Рёскин писал, что иногда машинную работу трудно отличить от ручной, как и поддельный бриллиант бывает сложно отличить от настоящего, но порядочные женщины не носят поддельных бриллиантов. Из нравственного осуждения капиталистического производства родилось «Движение искусств и ремёсел», одним из инициаторов которого был Уильям Моррис.

Интерес к идее дома-особняка, наиболее полно выражающего пространственно-пластические устремления модерна, достиг кульминации на рубеже веков и вылился в конкурс на лучший проект «дома художника» или «дома любителя искусства», объявленный журналом «Интерьер» в Дармштадте в 1901 г. Этот конкурс предполагал особую свободу творческой мысли архитектора, поскольку предлагал ему идеального виртуального заказчика – обладающего безупречным вкусом, неограниченными материальными возможностями и ведущего творческий образ жизни. Высшую награду получил шотландский архитектор Хью Бейли-Скотт, участвовавший в выставках «Движения искусств и ремёсел», а специальным призом жюри был отмечен проект Чарльза Ренни Макинтоша. Интересно, что проект Макинтоша был реализован почти столетием позже – в 1989–1996 гг. в Глазго.

Самым ярким образцом дома художника в России стал дом художника-карикатуриста П. Е. Щербова в Гатчине, созданный архитектором С. С. Кричинским в 1911 г. в стиле северного модерна. В нём явно чувствуется влияние идей Морриса и Уэбба. «Северный» вариант дома художника и в англо-шотландском, и в русском исполнении тяготел к условно-средневековым формам, к модерну с неоготической окраской. Он совмещал в себе черты сельского дома и замка. Это часто целая система строений, включающая в себя и постройки хозяйственного назначения, что подчёркивает автономность, самодостаточность существования художника, его независимость от внешнего мира. Более «южный» вариант стиля художника представлен мюнхенской виллой Франца фон Штука, построенной в 1897–1898 гг. по проекту самого художника. В ней Югендстиль выступает в его неоклассическом варианте, навевающем ассоциации с «Островом мёртвых» Арнольда Бёклина, учителя Штука. Штук создал проект не только дома, но и сада, мебели, а также рамы картин и многочисленные декоративные скульптуры. Очень интересный вариант дома художника являет собой Миллесгорден (Millesgården) в Стокгольме, начатый в 1906–1908 гг. и достраивавшийся в течение трёх десятилетий. Само его местоположение на террасах, врезанных в голую каменную скалу над заливом Вертан,



Ч. Р. Макинтош. Дом Любителей Искусства (House for an Art Lover). Глазго. Проект 1901 г., строительство 1989–1996 гг.



С. С. Кричинский. Дом художника П. Е. Щербова. Гатчина. 1911 Современная фотография



Франц фон Штук. Собственная вилла. Мюнхен
1897–1898. Современная фотография



Семья Миллесов. Миллесгорден. Стокгольм
Начат в 1906–1908 гг. Современная фотография

определяет доминирующую роль природы и парка в концепции Миллесгордена. Его создатели – семья Миллесов, в которую входили помимо знаменитого скульптора художники, писатели и архитекторы, – расширяли границы своих владений по мере роста своего благосостояния. Их художественный мир вместил не только их творения и коллекции произведений искусства разных эпох, но и стал последним прибежищем для колонн, порталов, скульптурных деталей снесённых или разрушившихся зданий Стокгольма, которые обрели второе дыхание в природно-архитектурном пространстве Миллесгордена.

По мнению Оскара Уайльда, декоративно-прикладное искусство (а не морализаторские поучения) имеет воспитательное значение для нации. Чтобы сделать человека нравственным, надо окружать его с детства прекрасными вещами. Отвергая аскетические крайности морализма, модерн утверждал право человека на красоту, если этот человек – художник. Каковым является всякий нормальный человек.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь также уместно вспомнить судебный процесс художника Джеймса Уистлера против Джона Рёскина.

[2] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. – Т. XV. – Пг., 1915. – С. 84.

[3] Гезамткунстверк (Gesamtkunstwerk) – совокупное художественное произведение (нем.). Термин, введённый немецким композитором Р. Вагнером для определения декларируемого им «искусства будущего», должного, по его мнению, прийти на смену существующему многообразию искусств (1850).

Н. А. НЕЧАЕВА

(Российская национальная библиотека; Санкт-Петербург)

ИДЕЯ СИНТЕЗА В СТИЛЕ МОДЕРН И ТВОРЧЕСТВО Н. К. РЕРИХА

Одним из художников, писателей и философов, чьи произведения формировали русский модерн, определяли его характерные черты, оказался Николай Кон-

стантинович Рерих. Он был членом «Мира искусства» – объединения, сыгравшего исключительно важную роль в истории русского модерна. Избранный в 1910 г. председателем творческого союза, Н. К. Рерих пробыл на этом посту до 1913 г.[1]

Основы основ эстетики рубежа XIX–XX вв. были затронуты модерном настолько глубоко, что это не могло не отразиться на театральной сцене. В театре модерн развивался совершенно по-особому, потому что сам он насквозь театрален, если под театром понимать иллюзию жизни. Модерн предполагал движение и развитие, без чего театр не мыслим, ибо его основой является действие. На модерн откликнулись все вида театра – драматический, балетный, оперный. Петербургский балет стряхнул академическую спячку и устремился на поиски новых форм (так, за 1907–1908 гг. М. М. Фокин перешёл от вольных сочинений для благотворительных вечеров к постановкам на академической сцене, а затем – к спектаклям первых «Русских сезонов»).

В театре большой интерес представляют работы Н. К. Рериха над эскизами декораций к пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса» (1914, Театр Музыкальной драмы, Петербург), к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1912, Московский Художественный театр), операм Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1909, Театр Шатле, антреприза С. П. Дягилева, Париж) и А. П. Бородина «Князь Игорь» (1914, Королевский театр Дрюри Лейн, антреприза С. П. Дягилева, Лондон). Этапным для сценографии модерна явился рериховский театральный дизайн, яркий и «режиссёрски» соучаствующий в ритмике спектакля.

Самобытно и поэтично оформление балета И. Ф. Стравинского «Весна священная» (1913, Театр Елисейских полей, антреприза С. П. Дягилева, Париж), к которому Н. К. Рерих написал либретто. «Весна священная» укоренена в художественной атмосфере самой эпохи. Тема весны, пробуждения, прорастания была одной из центральных для модерна.

В 1910 г. в «Петербургской газете» появилась заметка «Балет художника Н. К. Рериха», в которой был опубликован фрагмент интервью с мастером:

– Содержание и эскизы этого балета – мои, – сказал нам г. Рерих. – Музыку пишет молодой композитор И. Стравинский.

Новый балет даст ряд картин священной ночи у древних славян.

Если вы помните, то в некоторых моих картинах эти моменты были затронуты...

Действие происходит на вершине священного холма, перед рассветом.

Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи.

Собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках.

Эта вещь будет первой попыткой без определённого драматического сюжета дать воспроизведение старины, которая не нуждается ни в каких словах.

Я думаю, что если бы мы перенеслись в глубокую старину, то эти слова были бы для нас всё равно [понятны].

– Балет будет коротеньким?

– Он одноактный, но я не думаю, чтобы он был особенно коротким.

Краткость балета делает впечатление более полным.

Конечно, я мог бы привязать фабулу, но она была бы именно привязанной.

– Чьи танцы?

– Фокина... Мы трое в одинаковой степени зажглись этой картиной и решили вместе работать[2].

Краткое содержание произведения включает в себя древние славянские игры. Оркестровая интродукция, затем, после поднятия занавеса, гадание, хороводы, игра умыкания девушек, игра двух городов, всё это прерывается шествием Старейшего, который даёт земле поцелуй. Бешеное выплясывание опьянённых весной людей завершает первую часть.

Во второй части девушки ведут тайные игры, одна девушка выбирается для жертвоприношения. Она заходит в тупик каменного лабиринта, в то время как другие славят её воинственной пляской. После прихода Старцев Избранница остаётся с ними одна и танцует свою последнюю, священную пляску. Только Старейшины, подкрадывающиеся, чтобы не дать телу упасть на землю, – свидетели этого последнего танца, который заканчивается смертью Избранницы.

С началом второй части происходит выделение индивидуального образа Избранницы, первоначально в хороводе подруг в «Тайных играх девушек». Дальнейшие номера балета посвящены обрисовке её судьбы. Коллективные образы первой части объединены принципом старинного куплетно-вариативного развития. Вторая часть, посвящённая Избраннице, наоборот, складывается из закруглённых репризных номеров. Исключение составляет «Взывание к праотцам», представляющее собой варьированные куплеты.

В «Весне священной» можно различить три основных пласта-движения: хороводы, пляски, шествия, а также звуковые пейзажи. В балете, задуманном как цепь древнерусских церемоний-движений, к первому пласту относятся три части хороводной игры первой части и хождение по кругам второй, ко второму принадлежат «Великая священная пляска», «Игра умыкания», «Выплясывание земли». И третий пласт – величественная сфера Старцев. Пейзаж – день и ночь, наиболее рельефно воплощён в солнечной музыке «Весенних гаданий» и «Лунном ноктюрне» (вступление ко второй части).

В «Весне священной» сочетаются черты одночастности и цикличности. В основе драматургического плана балета лежит сценарий, состоящий из 13 эпизодов. Балет разделён на две части: «Поцелуй земли» и «Великая жертва». По определению Б. В. Асафьева: «В первой части балета передаётся внешне игровая и плясовая сторона отношений, а во второй – ощущение таинственности и жути, паническое чувство, которое испытывает первобытный человек перед лицом природы»[3].

В балете «Весна священная» продемонстрирован отход от традиционной хореографии и ритмики, связанной, прежде всего, с классическими жанрами (вальс), на смену которым пришли ритуальные церемонии языческой Руси, с обнажённостью ритма и активными пластическими формами. Тема «неба» – символа христианской духовности, олицетворяемая классическим танцем, сменяется мистической темой «земли» и ужаса перед её тайнами. Движения танцовщиков в балете выражают невозможность освободиться от страха перед властью ритуала – они скованны, повёр-

нутые носками внутрь стопы и прижатые к бокам локти нарочито противостоят канонической «выворотности» классического балета. Витиеватый рисунок хореографии напоминает орнаментальные ритмы русского живописного модерна. Круги хороводов заставляют вспомнить о повторяющихся кругах языческих ритуалов, в истоках которых лежала тема солнца-круга, вечного движения, цикличного увядания и возрождения, обновления. Солнечный круг также связан со стилистикой модерна.

В танце силу и власть первобытного ритуала осуществляет организующая роль ритма. В музыке воскрешается первозданная суровость обычаев племени, обряды заклинания сил природы, величание Избранной. Всё это позволяет проводить некоторые аналогии с «Кольцом Нибелунгов» Рихарда Вагнера.

Новаторство «Весны священной» заключалось в возникших на почве модерна идеях равноправия рельефа и фона, индивидуальной неповторимости формы и связано с изменением традиционного соотношения элементов музыкального языка, который имеет яркую национальную основу.

По-особому были созданы костюмы и декорации к балету. В костюмах преобладал белый цвет, но они были ярко расцвечены красными, зелёными орнаментами, вышивками. Как обычно у Н. К. Рериха, в орнаментах жил внутренний ритм, сообщающий всей композиции действа музыкальную целостность. В декорациях улавливалась та размеренность и внезапность резких переходов, которые характерны для музыки «Весны священной». Всё это нашло отражение и в хореографических, ритмических особенностях произведения.

Ритм имел прямое отношение к стилистике модерна. Ритм, развиваясь во времени и пространстве, сплавлял воедино музыку, живопись, танец. Он запускал механизмы нового. Уже на эскизах костюмов фигуры танцоров давались в движении и ритмических сочетаниях (таковы эскизы костюмов, выполненные Л. С. Бакстом и Н. К. Рерихом).

В новом балете, опирающемся на принципы нового режиссёрского театра, костюмы перекликались с оформлением сцены и ритмично продолжали её рисунок, линии декорационных росписей переходили в пластику актёров. «По существу, был утверждён новый принцип, заключённый в том, что художник-декоратор осуществлял руководство пластическими движениями, а танцовщик передавал это хореографией»[4]. Ритм был связан с глубинным смыслом, восходил к основам мирискуснической эстетики, к специфическому отбору сюжетов, тяготеющих к сфере надындивидуального.

Театр в русском модерне был не только целью синтеза искусств, но и предметом, а также способом преображения реальности. Тяготение к театру усилило и то, что особое свойство модерна заключено в метафоричности его языка, в системе игры, символа, стилизации. Театральность русского модерна выводилась и из фольклора, народного творчества, которое всегда по своей природе театрально.

Крайне существенная часть эстетического кодекса модерна – идея синтеза – соотносилась с традиционной верой в преобразующую жизнеустроительную миссию искусства, получившую широкую поддержку в русском обществе.

Все виды художественного творчества становились модификациями общей идеи, а каждая часть являлась моделью целого. Все формы искусства, таким образом, оказались во внутренней связи и образовали синтетическое единство. Модерн расширил сферу синтеза искусств, который прежде касался в основном архитектуры, живописи и скульптуры. Он ориентировал произведение любого жанра на взаимодействие с другими ради общей цели – создания единого художественного образа.

«Искусство – интегрированная часть жизни» – таков был лозунг модерна.

Так в русской музыке появились черты, сблизившие её с поэзией и прозой. В литературе о И. Ф. Стравинском отмечалась связь мотивов «Весны священной» и поэзии С. М. Городецкого. В формировании «Весны священной» большую роль сыграли именно внемузыкальные, литературно-художественные формы.

Н. К. Рерих в своей разноплановой деятельности объединял разные виды искусства. Он активно работал в монументально-декоративном искусстве, став одним из самых ярких представителей «церковного модерна», обновляющего традиционную византийскую иконографию. Н. К. Рерих выполнял эскизы к росписям гражданских построек и храмов. Наиболее крупные его монументальные работы – мозаики и росписи церкви Святого Духа в Талашкине под Смоленском (1909–1914) с композицией «Царица Небесная над рекой жизни», где он соединил христианскую и древнеязыческую природную символику, а также панно «Сеча при Керженце» и «Взятие Казани» для Казанского вокзала в Москве (1910–1913).

Расширяя свой исторический кругозор, Н. К. Рерих изучал древнерусскую архитектуру, фреску, мозаику и иконопись. В 1894 г. начались его паломничества по святым местам. В 1898 г. им написана статья по реставрации Святой Софии в Великом Новгороде. В 1903–1904 гг. он объехал более семидесяти древних городов, создав во время поездки около сотни пейзажей с изображением церквей, крепостей, домов. До первой мировой войны Н. К. Рерих как учёный-археолог совершал раскопки в верховьях Днепра, изучал древности Киева. С Киевщиной связаны монументальные произведения Н. К. Рериха в церкви Покрова Пресвятой Богородицы села Пархомовка Киевской области «Покров Богородицы» и «Спас Нерукотворный с избранными святыми», набранные в 1906 г. мозаичной мастерской В. А. Фролова. В дальнейшем в Талашкино Н. К. Рерих развил эти найденные в храме Покрова темы. Имение княгини М. К. Тенишевой Талашкино, как и подмосковное Абрамцево С. И. Мамонтова, стало на рубеже XIX–XX вв. местом возрождения русского народного искусства. Н. К. Рерих и княгиня М. К. Тенишева сошлись во вкусах, в интересе не только к славянской, но и индийской старине. Можно считать, что работы Н. К. Рериха в Талашкине стали отдельным этапом его творчества.

Новым качеством модерна по сравнению со средневековым искусством было вынесение мозаичного убранства наружу – в экстерьер. Тогда как прежде интерьер храма был символически отъединён от внешнего суетного мира и символизировал Царство Духа – Рай. В новом решении фасадов сказались восточные – пантеистические представления.

В конце XIX – начале XX в. традиции национального иконостасного зодчества также творчески перерабатываются мастерами русского модерна, которые пыта-

лись придать общеевропейскому стилю национальные черты. Инициаторами нового обращения к древнерусской архитектуре в это время стали В. М. Васнецов, Н. К. Рерих, М. В. Красовский, В. А. Покровский, А. В. Щусев, В. Д. Поленов, Ф. О. Шехтель и др. Отличительной конструктивной особенностью деревянных иконостасов, выполненных в стиле модерн, явилось возвращение к плоскостной структуре иконостасов. Данная структура развивалась в двух направлениях: 1) использование классицистических форм; 2) изобретение форм новой пластики, упрощающей или обобщающей композиционные построения поздней эклектики. Стали применять различные варианты изготовления каркасов иконостасов. Помимо дерева, в изготовлении каркаса иконостаса использовались металл, фаянс, чугун, хрусталь, мрамор. Это привело к тому, что каркас иконостаса и декоративное оформление выполнялись из разных материалов.

Модерн в своём развитии был обращён к образам культуры. Следствием романтического понимания искусства в модерне явилась одна из первых особенностей его творческого метода – обращение к общечеловеческим культурно-историческим образам: эпосу, мифу, сказке, мировой поэзии как материалу для творчества, которое стало своеобразным, новым художественным выражением вечных мировых образов. Иконография в разных видах искусства формировалась не «изнутри» модерна, а им выбиралась. Художник использовал классические мифы, христианские легенды, эпос и сказку, но в его произведениях были отчётливо видны его личный взгляд на первоисточники, авторский ракурс, особая мысль и вкус. Так называемая «вторичность» в искусстве модерна – не повторение, даже не интерпретация найденного ранее другими, а оригинальное художественное претворение, стилизация образов культурного наследия прошлых эпох. Обращаясь к различным пластам народной культуры, модерн эстетизировал фольклор и придавал смысловую многозначность сюжетам, образам, воспроизводил саму систему мышления.

Н. К. Рерих искал и находил общечеловеческие и вселенские истоки древнерусской живописи. Его творческий метод сыграл важную роль в освоении древнерусской живописи модерном. Рериховские мозаики явились примером синтеза искусств модерна. Этот синтез оказался возможен благодаря восприятию традиций древнерусского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Князева В. П.* Краткая хроника деятельности «Мира искусства». 1897–1927 // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. IV. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2001. – С. 392, 397.
[2] Балет художника Н. К. Рериха // Петербургская газета. – 1910. – 28 августа. – № 235. – С. 4.
[3] *Асафьев Б. В.* О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – С. 57.
[4] *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века: В 2 ч. – Ч. 1: Хореографы / [Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии]. – Л.: Искусство, 1971. – С. 12.

Е. А. ТРОФИМОВА
(Институт образования взрослых РАО; Санкт-Петербург)

«ДВОЙНОЙ КОД» ПЕТЕРБУРГСКОГО МОДЕРНА КАК СИНТЕЗ ЖИЗНИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Важным является напоминание о том, что конец культуры – глобальная проблема XXI в., и человечество стоит перед выбором: будет ли оно ориентироваться на целостность природно-культурного мира или на «разорванность», «расщеплённость» человека цивилизации, «постчеловека». Неоромантическая устремлённость культуры и искусства эпохи модерна с его поисками «единого стиля эпохи» грезили по идеалу «целостности» и «незамутнённости» народного искусства, воспевали жизнетворчество как единение сакрального и профанного начал жизни. Возрождению и процветанию многочисленных художественно-ремесленных центров (Центр У. Морриса в Англии, Талашкинский кружок княгини М. К. Тенишевой, центр в Абрамцево и многие другие) сопутствовали идеи возрождения Культуры перед зловещим натиском тогда «механической», а ныне «технологической» цивилизации. Искания модерна по существу оказались воплощением социокультурного аспекта противоречий между культурой и цивилизацией, народным и профессиональным творчеством, традиционным, консервативным и инновационным, прогрессивным, между индустриальным, массовым и рукотворным, индивидуально неповторимым, искусственным и естественным. Модерн сделал хотя и утопическую, но всё же действенную, заметную, эстетически и художественно прекрасную попытку примирения культуры и цивилизации, попытку преображения жизни, и за эту светлую устремлённость ему должно быть благодарно человечество.

В условиях изменяющейся России наступившего XXI в., когда вновь возник интерес к приватному жилью, появляется много новых коттеджных посёлков, обращение к стилю модерн представляется весьма актуальным и поучительным, ведь именно модерн сделал распространённым принцип свободной планировки частного жилья, принцип произрастания архитектурного строения «изнутри наружу», задал высокий эталон развитию дизайна, оформлению интерьера, укрепил понимание города как единого организма.

Стиль модерн, возникший как идеальный проект гармонизации жизненного пространства в русле общеевропейского движения к «большому стилю», вышел за рамки собственно искусства и архитектуры, разомкнул свои границы, пытаясь сомкнуть искусство и жизнь.

Жизнестроительство в России, как известно, наполняется исканиями Бога, правды, Абсолюта, поисками форм трансформаций социума, преобразования и преображения человека. Стилю модерн удалось создать «двойной код» в коммуникативном пространстве своего Универсума, наполнить его нравственными, духовно-религиозными, иногда мистическими исканиями – этого требовал жизнестроительный пафос. Дизайн и архитектура стиля модерн создали символическо-мифологическое пространство. Эта человеко-соизмеримая «органическая» архи-

тектура постоянно напоминает о духовно-нравственной вертикали. Актуальность жизнестроительного пафоса модерна в том, что в нём содержится определённый нравственно-этический код. Его можно прочитать как приоритет личного, приватного, частного над всеобщей тотальностью. Этот «двойной код» русского модерна усиливается его неизбывным стремлением к синтезу архитектуры и пространственных искусств, переходом от синтеза к синестезии. Понятие «синтез» многоаспектно и проявляется на различных уровнях:

– в виде культурного универсализма;

– как попытка преодолеть расхождение идеала и исторической практики в становлении новых этических норм и расширении границ видения;

– как постановка вопроса о спасении традиционных ценностей (культура и цивилизация).

Искусство модерна наводит на множество креативных идей, к которым только сейчас подходят философия, этика, антропология. Среди них можно отметить проблему мультисенсорных переживаний, соотнесённости знаков и корреспондирующих ощущений, типичных для эстетики символизма. Синестезис мыслился в качестве предпосылки в мир духовной реальности. Весьма актуальной представляется также актуализированная стилем модерн проблема статуса мифологических форм в мире научно-технической цивилизации.

О модерне написано много, но всё же он по-прежнему влечёт внимание исследователей. Из поля зрения большинства учёных выпадает проблема целостности модерна, проработка тонких нюансировок и т. д. Удачным представляется стремление рассмотреть модерн в единстве теории и практики в трёх аспектах: как мировоззрение, художественное направление и стиль (диссертация Н. А. Нечаевой)[1]. Диссертанту удалось показать, что теория и практика русского модерна обладают качествами целостности и что он представляет собой «завершённый проект эволюционного обустройства жизни по законам красоты, гармонии и совершенства»[2], а базовые исследовательские задачи реализуются через анализ взаимодействия в модерне концептов творчества с «относительно устойчивой» системой способов мышления и выражения[3].

Наиболее важным нам представляется понимание семантической двузначности в художественном языке модерна (Е. И. Кириченко)[4], мысль об органической принадлежности вещей модерна к первоистоку, первоначалу. Именно этот, на наш взгляд, не очевидный мифологизм и порождает «динамизм, саморазвитие, прорастание, длящееся движение» модерна[5].

Идея жизнестроительства как социокультурного проекта позволяет взглянуть на модерн как органичную часть русской культуры Серебряного века. Следует подчеркнуть интенсивную включённость России в межкультурное взаимодействие, а также своеобразное понимание Россией общеевропейских интенций художественной культуры. Уникальность русского модерна и в том, что он носил переходный, обновленческий характер, грезил о преображении жизни, её духовных устоев через мифологизацию пространства и организацию среды существования человека, через преображение мелких бытовых деталей существования (дизайн

модерна). Творческая личность в эстетической теории модерна предстаёт как демиург.

В эстетической программе модерна на первый план выступают проблемы отношения природы и культуры, культуры и цивилизации, отношения природного (шире – естественного) и искусственного, элитарного и массового, преодоление дихотомии красоты и пользы, эстетического и функционального.

Пытаясь отыскать философские основания русского модерна, вполне допустимо обратиться к философии всеединства В. С. Соловьёва, его учению о красоте в природе, о теургическом начале искусства, к философии творчества Н. А. Бердяева, к работам В. В. Розанова. В модерне своеобразно пластически претворилась неоплатонически-гностическая идея светоносности материи, софийность мира (мозаики и витражи).

На русский модерн, бесспорно, повлияли работы западноевропейских мыслителей, особенно Анри Бергсона и Фридриха Ницше. Но всё же отцом модерна по праву можно назвать Джона Рёскина и прерафаэлитов. Любовь к зелёному пейзажу Англии в учении Рёскина примиряет старомодную импозантность викторианской эпохи, утончённый позднеромантический изыск прерафаэлитов с их поэтикой прудов и болотных растений, органицизм, вечную ностальгию по первозданной природе и призыв первостихий, свойственные стилю модерн.

Весьма существенным для понимания языка модерна представляется его диалог с Востоком, его ориенталистские тенденции, его затаённая мечта о мирах иных, нездешних... При этом модерн тесно связан с традицией и архетипами русской культуры. Модерну удалось вобрать в себя всё культурное многообразие своей эпохи – и в этом его непреходящее значение.

Трудно удержаться от искушения соотнести модерн и символизм, модерн и русский космизм, но невозможно недооценивать тот факт, что модерн преобразовывает жизнь прежде всего средствами архитектуры как мифологизированного пространства.

Имя Н. К. Рериха выступает чрезвычайно важной фигурой для понимания жизнестроительного пафоса русского модерна.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Нечаева Н. А.* Эстетическая теория русского модерна: Диссертация … канд. философских наук. – СПб., 2006. – 149 с.
[2] *Нечаева Н. А.* Эстетическая теория русского модерна. Автореферат диссертации … канд. философских наук. – СПб., 2006. – С. 25.
[3] *Там же.* – С. 5.
[4] *Кириченко Е. И.* Модерн. К вопросу об истоках и типологии. – М.: Наука, 1979. – С. 324.
[5] *Нечаева Н. А.* Эстетическая теория русского модерна: Диссертация … канд. философских наук. – СПб., 2006. – С. 72.

В. Л. МЕЛЬНИКОВ
(СПбГМИСР)
С. Н. НИКОНОВА
(СПбГАИЖСАР)

ТАЛАШКИНСКАЯ ТВЕРДЫНЯ

Введение

В наше время интерес к мыслителю, художнику, общественному деятелю **Николаю Константиновичу Рериху** (1874—1947) неуклонно растёт. В современном обществе множество институций заинтересовано в изучении, осмыслении и сохранении его художественного наследия.

Н. К. Рерих был подвижником культуры всемирного масштаба. Художник работал в областях станковой и монументальной, был сценографом, писал фрески, эскизы мозаик и театральных декораций. Начиная с первых лет активной творческой и общественной деятельности (1890-е), Н. К. Рерих заботился о судьбах культуры, о сохранении для будущих поколений памятников старины, о роли традиций в жизни каждого человека. Его усилия были направлены на культурное просвещение народных масс и возрождение национального самосознания.

Ранний период формирования Н. К. Рериха как художника характеризуется его поисками в актуализации древнерусской иконописи, как в станковой, так и в монументальной живописи. Многие храмы России имеют мозаики, фрески или иконы, выполненные Н. К. Рерихом. Первые работы художника в области религиозной живописи относятся к 1894–1895 гг.[1] В 1903–1904 гг. создана серия работ, посвящённая русским монастырям и святыням[2]. С 1906 по 1916 г. художник неустанно принимает участие в целом ряде выдающихся церковных строений. В 1906 г. Н. К. Рерих приступает к эскизам мозаик для церкви Святых Апостолов Петра и Павла на Пороховых заводах в Шлиссельбурге: *«Святые Борис и Глеб»*, *«Синяя роспись»*, *«Святые Апостолы Пётр и Павел»*, *«Святой Михаил Архистратиг»*. Затем следует работа для церкви Покрова Пресвятой Богородицы в имении Голубевых в селе Пархомовка Киевской губернии. Эту работу мастер начинает с благословения Киевского митрополита Флавиана и создаёт 12 эскизов для росписей и мозаик (апсида, купол, пилоны, фасад), в дальнейшем частично использованных в талашкинской росписи в 1910-е гг.: *«Покров Богородицы»*, *«Успение»*, *«Голова Спаса»*, *«Пантократор»*, *«Всевидящее Око с небесными силами (Архангел)»*, *«Фигура святого»*, *«Ангел со щитом и копьём»*, *«Ангел с трубой»*, *«Небесный град»*, *«Три патриарха»*, *«Царица Небесная над рекой жизни»* [*ил. 1*], *«Синяя роспись»* и др.

К 1907 г. относится иконостас церкви в честь иконы Казанской Божией Матери в женском монастыре в Перми[3]. В 1908 г. по благословению митрополита Антония Н. К. Рерих приступает к разработке мозаики для Троицкого собора Почаевской лавры[4], его образ включён в композицию южного портала: *«Спас Нерукотворный и*

князья святые». Близки этим произведениям по стилистике эскизы церкви в Скерневицах (1909) и эскизы росписей для часовни Святой Анастасии в Пскове (1913)[5]. Примерно в это же время Н. К. Рерих создаёт изображение Святого Георгия Победоносца для домовой церкви Ю. С. Нечаева-Мальцова (1911), серию панно для моленной виллы Л. С. Лившиц в Ницце (так называемая *«Византийская комната»* 1913–1914 гг.[6]) и эскиз росписи *«Святая Ольга»* (1915).

На фоне перечисленных работ произведения Н. К. Рериха, выполненные в 1909–1914 гг. в смоленском имении княгини М. К. Тенишевой в Талашкино (на хуторе Флёново[7]) [*ил. 2* и *3*], представляются нам вершиной монументального искусства мастера в «русский» период его жизни и творчества. К их изучению применимы те же методы и подходы, что и к изучению других отечественных храмовых декораций XI–XX вв. Поэтому, вслед за Т. Ю. Царевской[8], мы можем утверждать применительно к рериховскому монументализму, что развитие представлений об идейном содержании храмовых программ Н. К. Рериха, их соотношения с традицией, особенности стиля и художественного образа напрямую связаны с введением в научный оборот и изучением всех ансамблей монументального искусства Н. К. Рериха при синхронном осмыслении тех историко-архитектурных комплексов и доминант, в сохранении или строительстве которых он принял деятельное участие. Фрески храма, система росписи, иконостас и отдельные иконы в исполнении Н. К. Рериха или под его художественной редакцией представляют ценный материал для исследования русского искусства, играют первенствующую роль в осмыслении преемственности монументального искусства России вообще.

Наиболее перспективным представляется изучение монументального искусства в русле диалога искусств. В этом ракурсе большой интерес представляет проблема синтеза искусств, в котором заложены неисчерпаемые художественно-выразительные возможности. Таким уникальным опытом взаимодействия искусств являются работы Н. К. Рериха в области монументального искусства.

О вкладе Н. К. Рериха в православную культуру России

Осмысление темы Православной Руси в творчестве Н. К. Рериха в значительной степени основывается на «русском» периоде его жизни и творчества, завершившимся в 1918 г. с отъездом в Европу. Взгляд Н. К. Рериха на православную традицию как на духовное и художественное наследие, вобравшее в себя самые сущностные особенности русского национального менталитета, сформировался именно в «русский» период творчества художника. О его художественной и нравственной позиции по отношению к Православию свидетельствуют как известные, так и вновь выявляемые исследователями его монументальные произведения, а также вновь публикуемые очерки, статьи, воспоминания, «записные листки» художника.

Следует отметить современное полемическое звучание темы «Вклад Н. К. Рериха в православную культуру России». В наше время под давлением отдельных клерикально настроенных журналистов и проповедников общество разделилось на тех, кто приветствует творческое наследие Н. К. Рериха и его семьи, и тех, кто его безоговорочно отрицает. Ссылаясь на якобы официальную отрицательную пози-

цию Православной церкви по отношению к философии художника и его супруги, **Елены Ивановны Рерих** (1879—1955), ряд авторов отказывается включать творческое наследие художника в контекст отечественного культурного наследия и – в целом в духовную сокровищницу православного искусства.

В данном вопросе некоторые искусствоведы, новоявленные «богословы» и, как ни странно, многие рериховеды совершают «историческую ошибку»[9]. Последние в лучшем случае признают, что Рерихи действовали в лоне русской культуры, но серьёзно вопрос о взаимоотношениях Рерихов и Православия, «а скорее даже укоренённости Рерихов в Православной культуре»[10], ими (за редким исключением) не рассматривается или рассматривается поверхностно. В этом одна из главных причин того негативного отношения к рериховскому наследию, которое ныне усиленно насаждается отдельными авторами, декларирующими свою приверженность Православию, Соборности, Церковности и другим христианским институтам, от которых-де Н. К. Рерих отказался. Всё же очевидно, что Н. К. Рерих был и до конца жизни оставался православным христианином, о чём неоднократно свидетельствовал он сам всем своим художественным творчеством, выступлениями в печати и на собраниях. Мы не будем приводить здесь все эти свидетельства, тем более что в 1998–1999 гг. вышли книга Ксении Мяло[11] и коллективная монография Рериховского центра Санкт-Петербургского государственного университета «Н. К. Рерих. Археология»[12], подробно раскрывающие эту тему. Ниже мы остановимся на вершинных монументальных работах мастера для центра православной культуры в Талашкино.

Здесь же отметим только некоторые факты из материалов Императорской Археологической комиссии и Императорской Академии художеств, иллюстрирующие положение об исповедании художником Н. К. Рериха Православия. Два упомянутых учреждения по Высочайшему повелению с 31 октября 1890 г. совместно курировали «восстановление древних монументальных памятников»[13], которыми в «русский» период жизни и творчества активно занимался Н. К. Рерих.

Значителен вклад Н. К. Рериха в церковную археологию. Десятки артефактов первых веков отечественного Православия, обнаруженные во время археологических разведок и раскопок в российской провинции, опубликованы и переданы в отечественные музеи Н. К. Рерихом, и, таким образом, спасены для культуры. Таковы православные святыни – крест в фундаменте церкви Апостолов Петра и Павла погоста Грызово (1896); поклонные кресты XIII–XIV вв. из деревень Ославье и Ямки (1896); крест, обнаруженный в урочище «Воскресенский Нос» (1899) и др.

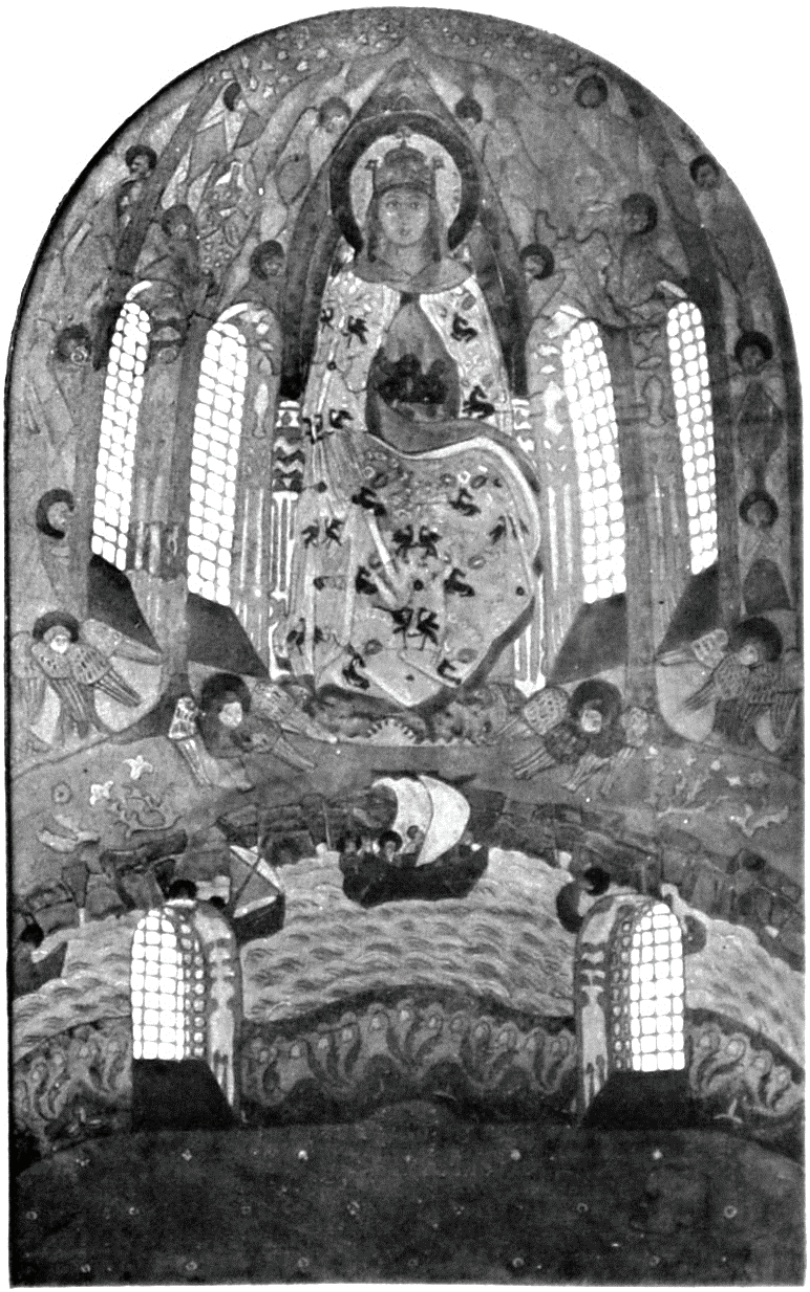
Начиная с 1898 г., художник добивался качественного ремонта и научно обоснованной реставрации нескольких храмов (Софийского собора в Великом Новгороде, Спаса Нередицы под Великим Новгородом, церквей Иоанна Предтечи в Угличе и Ярославле, Николы Мокрого в Ярославле, Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове, собора Василия Блаженного в Москве, собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и др.). По поручению Императорской Археологической комиссии он исследовал старообрядческое кладбище в деревне Дубня (1899). Участвовал в оформлении древнерусской литургической драмы

«Пещное действо» в большом зале Московского епархиального дома (1905). Выступил с инициативой о создании в Пскове музея в честь святой княгини Ольги (1909). Под его руководством Комиссия Музея Допетровского искусства и быта разработала план серии монографий о монастырях (1909). Выступал в защиту Новгородского городского вала – места, где было явлено чудо иконы Знамения Божией Матери (1910). По «Открытому листу» Императорской Археологической комиссии Н. К. Рерих совместно с Н. Е. Макаренко произвёл первые научные раскопки в Новгородском детинце – очаге древнейшего Православия, в районе бывшей улицы Пискупли (Епископской) и изучил руины древней Никольской церкви на Рюриковом Городище (1910). Опубликовал несколько статей и заметок о древних иконах (1910–1914).

Эта подвижническая работа была высоко оценена церковными историками – современниками художника. **Николай Васильевич Покровский** (1848—1917), профессор Санкт-Петербургской Духовной академии, создатель Церковно-археологического музея при ней, многие годы поддерживал Н. К. Рериха. Сначала он пригласил его «в виде опыта приватно и бесплатно вести беседы со слушателями»[14], а затем распорядился напечатать лекции его курса «Художественная техника в применении к археологии» (1898–1900), поручил ему курировать учебные раскопки и т. д.

Н. К. Рерих был близок многим деятелям русской церкви. Получал от них десятки писем о памятниках для готовящейся под его руководством «Археологической карты Петербургской губернии» (1899–1903). Стремился к личному общению с благочестивыми старцами и старицами. Был привлечён архиереями и настоятелями к работам по украшению соборов, церквей, часовен. Его храмовые творения, проникнутые основами древнего Православия, полны суровой радости и молитвенной торжественности, так отвечающей всему возвышенному строю его образов. «Помню, – писал Н. К. Рерих, – как приходилось представлять на благословение Иерархов и эскизы стенописи Святодуховской церкви в Талашкино под Смоленском, и иконостас Пермского монастыря, и мозаики для Шлиссельбурга, и роспись в Пскове…» (лист дневника «Светочи», 1934 г.)[15]. И его работа получала одобрение и вызывала восхищение.

Митрополит Антоний, глядя на картину Н. К. Рериха *«Ростов Великий»* (1903; ГТГ), произнёс: «Это молитва земли небу!»[16]. А через тридцать лет другой архиерей написал Н. К. Рериху замечательные слова: «Ваша добрая помощь в трудную минуту существования Дома Милосердия, Ваш чудный дар – древние священные образы русских икон и, наконец, Ваш бесценный вклад в наш скромный музей – Ваши творения, на которые с восторгом и благоговением взирает весь мир, – всё это Ваше внимание наполняет наши сердца чувством глубокой, искренней и самой пламенной благодарности… Преподобный Сергий Радонежский, которого так свято чтите Вы, святым молитвам которого с любовью посвящаю наш скромный музей-хранилище, да будет Вам всегда помощником в Ваших трудах. Молитвенно призываю Божие благословение на Вас и дела Ваши. С любовью во Христа, вседушевно расположенного к Вам, Ваш постоянный богомолец Архиепископ Нестор» (Харбин. 12 сентября 1934 г.)[17].



Ил. 1. Н. К. Рерих. Царица Небесная над рекой жизни. Эскиз росписи алтарной ниши. 1906
Воспроизведено: Золотое руно. – М., 1907. – Апрель. – № 4. – С. 24

Невозможно не признавать значение художественного наследия мастера, справедливо названного «учеником святых храмостроителей».

В поддержку религиозной живописи Н. К. Рериха как соответствующей православным традициям и канонам высказывался известный русский искусствовед **Сергей Ростиславович Эрнст** (1894—1980): «Древнерусские росписи и росписи Рериха – явления одного и того же порядка, явления, проникнутые одним и тем же пафосом. <…> По отношению же к нашему времени твёрдое и радостное вероисповедание художника, коим живут все его религиозные композиции, гораздо ценнее многих других течений в области церковного художества, маской поверхностного модернизма покрывающих свою некрепкую веру и мало говорящих сердцу, верующему по старому ясно и чисто»[18].

Точка опоры

Реакция на нигилистические и позитивистские тенденции второй половины XIX в. обострила духовно-нравственные искания русской интеллигенции конца XIX – начала XX в.[19] Стремление найти точку опоры в религиозной православной традиции, с одной стороны, и падение авторитета Православной церкви, с другой, обусловили поиски русскими художниками новых путей создания религиозных образов, которые бы выразили особенности современного понимания христианской веры. Большая роль Н. К. Рериха в этом процессе (при самом противоречивом спектре разнообразных суждений о нём и его творчестве) отмечалась современниками и художественной критикой, начиная с первых шагов живописца в искусстве. Создание росписей и мозаик в храме Святого Духа в Талашкино и работы по украшению Фёдоровского Государева Собора и Фёдоровского Государева Русского городка в Царском Селе[20] стали важнейшей вехой в развитии православной культуры России накануне революций 1917 г. В перспективе всей жизни мастера талашкинские и царскосельские монументальные творения Н. К. Рериха высятся знаковой вершиной. В них мировосприятие символизма соединилось с канонами раннехристианского искусства.

Всё (не только церковное) творчество Николая Константиновича – это символизм, философия, реминисценция тайного и трансцендентного – будь то станковые произведения, мозаика, росписи, иконы. Везде присутствует некий высший смысл, идея, обращающая к Богу. Поэтому и в наши дни темы искусства Н. К. Рериха и сам образ художника привлекают внимание общественности самых разных социальных слоёв, профессиональных и конфессиональных групп.

Программа росписи талашкинского храма Святого Духа, как и любого другого памятника, построена на определённых принципах, которые художник воплощал в своих произведениях. Как верно отмечает в своей диссертации Пишара Ангелики[21], в иконографии каждый элемент играет свою роль в создании общей картины, а в росписи читаются и акцентируются все богословские идеи своего времени, что и даёт возможность ощутить духовный мир участников свершаемой в храме литургии, так как храм является связующим звеном двух миров. Учитывая тот факт, что смоленскими и федеральными властями готовится новая масштабная реставрация и даже



Ил. 2. Н. К. Рерих у строящегося храма Святого Духа. Имение княгини М. К. Тенишевой Талашкино. Хутор Флёново. 1910–1914. © СПбГМИСР

реновация (граничащая с воссозданием) рериховской росписи в Талашкино[22], необходимы новые исследования, помогающие попыткам вдохнуть новую жизнь в этот памятник. При этом они должны способствовать и тому, чтобы актуальное осмысление программы рериховской росписи не привело к потерям первоначальных авторских идей. Одним из таких новых, «прорывных» исследований явилась монография **Евгения Палладиевича Маточкина** (р. 1942), в которой талашкинские росписи и мозаики впервые истолкованы с исчерпывающей полнотой (2005)[23].

В 2010 г. церковь посетил министр культуры России Александр Алексеевич Авдеев, после чего было принято решение выделить федеральные средства на ремонт храма в Талашкино.



Ил. 3. Н. К. Рерих на строительных лесах у мозаики «Спас Нерукотворный с предстоящими ангелами» храма Святого Духа. Там же. 1910–1914. © СПбГМИСР

Согласно последним сообщениям в прессе[24], церковь в Талашкино планируется отреставрировать к 2012 г., когда будет отмечаться 1150-летие российской государственности, на реставрацию планируется потратить 100 млн. рублей. Вместе с фасадом здания будет отреставрирована и мозаика *«Спас Нерукотворный с предстоящими ангелами»* [*ил. 11*]. После реставрации в церкви планируется открыть музей Н. К. Рериха. По данным смоленской областной администрации, проектно-сметная документация на ремонт церкви была составлена в 2010 г. Согласно предварительной смете, стоимость первого этапа работ обойдётся в 10 млн. рублей. В 2011 г. Смоленский государственный музей-заповедник, в комплекс зданий которого входит храм Святого Духа, получил первый транш на эти цели.

В 2010–2011 гг. мы несколько раз посещали Талашкино, чтобы на месте сложить представление о состоянии памятника. К сожалению, можно констатировать – в целом роспись не сохранилась, хотя в некоторых местах на стенах видны следы синей краски – остатки авторских прорисей волн реки жизни.

В настоящее время строители заняты сменой кровли и ремонтом главного входа в церковь. На втором этапе начнётся реставрация мозаики и фресок, а также усыпальницы князя В. Н. Тенишева, расположенной в подвале церкви. Директор Смоленского государственного объединённого исторического и архитектурно-художественного музея-заповедника Людмила Анатольевна Жук пояснила, что фрески Н. К. Рериха, расположенные внутри церкви, вряд ли удастся полностью восстановить. «Концепция реставрации фресок предполагает прорисовку их очертаний, установление баннерного полотна, эскизных проектов художника. Всё помещение будет занято экспозиционными залами», – сообщила Л. А. Жук[25].

Актуальность созидательной работы по открытию нового рериховского музея связана с тем, что в современном российском обществе ощущается обострение духовно-нравственных исканий. Повышенный интерес к творчеству Н. К. Рериха обусловлен и его активным поиском духовных оснований жизни и путей их постижения в русле православной духовной традиции и философии русского космизма. Между тем, специальных исследований образов Православной Руси в творчестве Н. К. Рериха по-прежнему крайне мало. Нет и соответствующих им музейных экспозиций. Новый рериховский музейный комплекс в Талашкино как раз и призван восполнить имеющиеся лакуны. При этом необходимо помнить о другой проблеме в исследовании образов Православной Руси художника – их стилевое многообразие и внутренняя неисчерпаемость. Решение этой и других проблем в исследованиях, посвящённых искусству Н. К. Рериха, требует новых аналитических и синтетических подходов к историко-художественной ситуации «рубежа веков».

Точка отсчёта

Впервые о своих планах заняться декоративно-монументальным искусством и храмовыми росписями сообщил сам художник в январском выпуске журнала «Искусство» за 1905 г., здесь же он поместил первые эскизы росписи[26]. Первый отклик на эти храмовые творения Н. К. Рериха относится к 1907 г. и принадлежит перу известного петербургского историка искусства, критика, художественного редактора, журналиста, издателя, библиофила и коллекционера **Ивана Ивановича Лазаревского** (1880—1948). Приведём его полностью:

Несколько времени тому назад в Москве выходил художественный журнал «Искусство». В одном из номеров его было помещено исполненное в красках воспроизведение проекта церковной росписи талантливого молодого художника Н. К. Рериха. Н. К. Рерих создал себе имя работами, в коих сильно и талантливо воспевал своеобразную красоту варяжской старины... Но как религиозного живописца Рериха знают очень немногие. А между тем, и в этой области он даёт немало интересного, оригинального. Так, недавно им закончены картоны для мозаичного набора – «Спас» и

«Покров Пресвятыя Богородицы», предназначенные для внешнего украшения храма, строящегося в имении В. В. Голубева «Пархомовка» в Киевской губернии. Мозаики исполняются мозаичной художественной мастерской В. А. Фролова.

В этих двух работах ярко выразились оригинальность и своеобразность понимания Н. К. Рерихом духа русской церковной старины[27].

Вскоре появились отклики русского поэта, художественного критика и организатора художественных выставок, издателя **Сергея Константиновича Маковского** (1877—1962)[28] и русского художника и художественного критика **Александра Александровича Ростиславова** (1860—1920)[29], при этом в их публикациях были впервые воспроизведены эскизы мозаичной стенной вставки, фрагментов стенописи, росписи алтарной ниши, фризов, выполненные Н. К. Рерихом для дома страхового общества «Россия» в Санкт-Петербурге и для строящихся храмов в Шлиссельбурге и Пархомовке, использованные в дальнейшем в Талашкино (*«Собор»*, *«Купол»*, *«Архангел»*, *«Архистратиг Михаил»* и т. д.). Именно эти источники служили отправной точкой для всех последующих исследований о монументальном искусстве Н. К. Рериха.

С тех пор писали или собирали сведения на темы храмовых декораций Н. К. Рериха многие современные ему авторы – художники и художественные критики. Большинство этих материалов осталось вне поля зрения советских и российских искусствоведов нашего времени.

Вместе с тем, ценные сведения о монументальном искусстве Н. К. Рериха можно почерпнуть в пионерских исследованиях П. Ф. Беликова и В. П. Князевой (1972, 1996), В. П. Князевой (1963, 1968, 1994), Л. С. Журавлёвой (1978, 1989, 1994), Л. В. Короткиной (1985, 1996 и др.), Е. П. Маточкина (2003, 2005, 2008 и др.), Е. И. Поляковой (1973, 1985). Имеется большой пласт литературы, связанный со стремлениями исследователей объединить деятельность Рериха-художника-монументалиста с деятельностью Рериха-мыслителя, о чём можно, в частности, судить по «Биобиблиографическому указателю», составителями которого явились В. И. Шишкова, М. С. Бухаркова и Н. К. Воробьёва (1999)[30].

«Русский» период творчества (в частности, пребывание Н. К. Рериха на Смоленщине) рассматривается в работах Л. В. Короткиной (1996), Л. С. Журавлёвой (1978, 1989, 1992 и др.), Т. Назаровой (2002), З. И. Пастуховой (1985).

В небольшой, но концептуально важной статье М. Шмидта (1934) подчёркивается несомненная связь православной темы «русского» периода с более поздними работами Н. К. Рериха. Важным является и то, что М. Шмидт развивает мысль своих дореволюционных предшественников, писавших о «стиле Рериха», основанном на глубоком изучении византийского, романского и новгородского иконописного искусства.

К важнейшим источникам относится литературное и эпистолярное наследство художника. Многие свои статьи и очерки Николай Константинович определял как «записные листки художника» или «листы дневника». В наше время они подобраны в разнообразные тематические сборники и переизданы в десятках различных книг.

Сохранились и изданы воспоминания современников Н. К. Рериха. Важнейшими среди них являются воспоминания общественного деятеля, художника-эмальера, педагога, мецената и коллекционера, княгини **Марии Клавдиевны Тенишевой** (1858—1928), изданные в 1991 г.

О символизме живописи Н. К. Рериха писал русский и литовский поэт-символист и переводчик **Юргис Казимирович Балтрушайтис** (1873—1944), отмечая, что «живопись Рериха есть искусство Символа» и что художник является «одним из первых вождей нового творческого сознания» (1916)[31].

Таким образом, за искусством Н. К. Рериха закрепилась такая отличительная характеристика как «символический способ мышления», о чём пишет и Д. В. Сарабьянов в своём труде «Русская школа среди европейских школ (1980)[32]. Исследователь подчёркивает: «Символизм выявил себя не столь как целостное направление, сколь как тенденция, получившая выход в творчестве отдельных мастеров», и среди других имён Д. В. Сарабьянов указывает на Н. К. Рериха. О символических и «романтических истоках миропонимания» Н. К. Рериха пишет Г. Ю. Стернин (1984)[33]. В исследовании М. Г. Неклюдовой, в главе «Византийские и древнерусские традиции в творчестве М. А. Врубеля и Н. К. Рериха», отмечается, что «большое значение для Рериха имело знакомство с древнерусскими росписями». Далее автор характеризует результат этого знакомства как «своеобразный компромисс между подмеченными художником особенностями иконописи и современным ему художественным мышлением»[34].

Искусствовед Е. П. Маточкин в своих обобщающих книгах и статьях (2003, 2004, 2005, 2009 и др.) даёт ценные ориентиры, считая, что стилистика рериховских росписей, панно и мозаик охватывает как влияния модерна, так и глубинное усвоение иконописной изобразительности.

Также можно отметить, что в каталогах многих выставок Н. К. Рериха (начиная с 1909 г.) упоминаются его храмовые творения. Декоративно-монументальное искусство мастера было широко представлено на одной из последних крупных международных выставок «Рериховский век», открытой к 75-летию Пакта Рериха в Санкт-Петербургском Манеже с 16 апреля по 16 мая 2010 г. Ретроспектива более ста произведений Н. К. Рериха, представленных в экспозиции, дала новый импульс проанализировать стилистическое развитие символики рериховских храмовых росписей и мозаики[35].

Ещё раз о каноничности и не каноничности

Как справедливо отмечает Л. В. Короткина (2001), 1906–1914 гг. были отмечены напряжённой работой Н. К. Рериха в области монументально-декоративной живописи. Именно в этой сфере особенно проявились сила и масштабность его искусства. Ему посчастливилось в этом отношении более, чем другим художникам, в то время мечтавшим работать над фресками и панно. Судьба Н. К. Рериха сложилась так, что он получил блестящую возможность для осуществления своих замыслов, хотя порой его эскизы не сразу получали своё воплощение, как было в случае с планировавшейся росписью в пархомовской церкви.



Ил. 4. Н. К. Рерих в храме Святого Духа. Имение княгини М. К. Тенишевой Талашкино Хутор Флёново. 1914. Рядом с ним С. Н. Рерих, сидит в центре – Ю. Н. Рерих
© Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

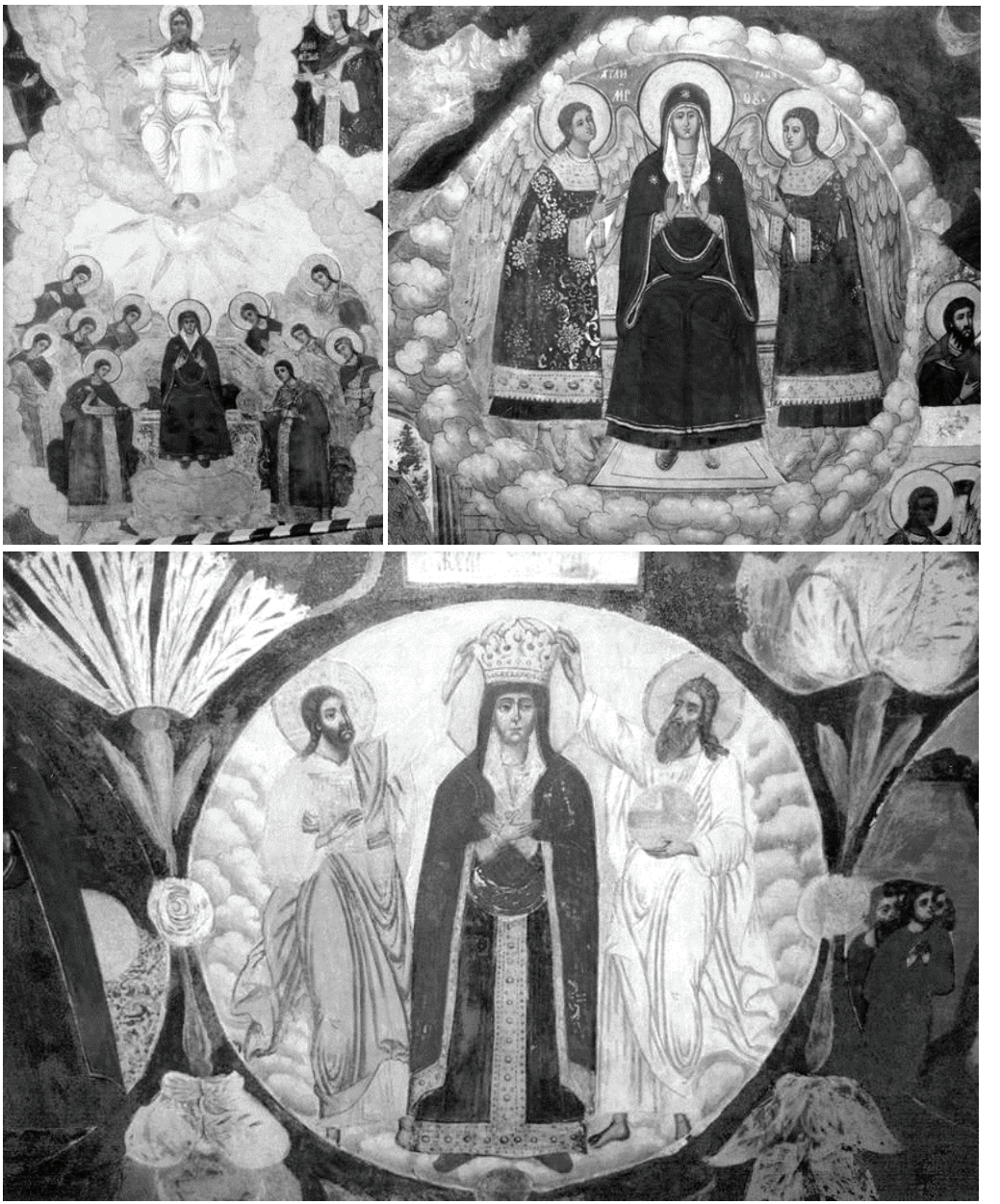
Один из эскизов для Пархомовки назывался *«Царица Небесная над рекой жизни»* (1906) [*ил. 1*]. В дальнейшем этот мотив был подробно разработан художником в Талашкино, варьировался им в нескольких эскизах и станковых произведениях на протяжении тридцати лет.

Л. В. Короткина (2001) суммирует мнение значительной части искусствоведов и клерикально настроенных писателей, считающих, что этот образ не каноничен: «Ему нет аналогий в древнерусской живописи. Трон Царицы опирается на земную твердь, река у её ног – "река жизни", а голова Царицы достигает небесных сфер. Руки сложены в благословляющем жесте… Образ Царицы Небесной воплощает синтез религиозно-философских систем, основанный на знании Рериха тибетской и индийской мифологий»[36].

Однако с мнением о не каноничности этого изображения трудно согласиться. Прообраз рериховской Царицы Небесной уходит в глубину веков. Желая связать ранние поиски художника в христианской иконографии с его исследованиями 1920-х – 1930-х гг., посвящённым культурам Индии и стран Центральной Азии, в которых Николая Константиновича привлекали образы, выражавшие сострадание, милосердие и любовь, многие исследователи «проходят мимо» вполне традиционных, но мало востребованных в начале XX в. (да и теперь) сюжетов и типов. Происходит методологическая подмена, когда поздние результаты исследователя и художника «отбрасывают тень» на его ранние достижения. Н. К. Рерих изобразил в главной композиции талашкинского храма Святого Духа не «прекрасную женщину, без указания на конкретную иконографическую принадлежность к какой-либо определённой религии»[37], а вполне христианский образ. При этом из огромного набора типов он сознательно выбрал тот, что близок культурным художественным традициям и религиям разных стран, ибо восходит к единому древнейшему прототипу.

В качестве прямых аналогий напомним известные, лежащие «на поверхности». Разнообразные варианты икон Божией Матери «Семистрельной», «Умягчение злых сердец», «Симеоново пророчение» (известных на Руси с XIV в.), «Ахтырской» (1739) а также «Коронование Богородицы» и «Вертоград заключенный» (известные на Руси с XVII в.), с характерным поднятым жестом рук Богородицы на уровне груди, иногда соединённых в порыве одновременного благословения и защиты, дают нам разработанный Н. К. Рерихом жест. Близок к нему жест с чуть смещёнными по вертикали ладонями в композициях из «Акафиста Богоматери» в росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (1598) и на иконе «Сошествие Святого Духа на апостолов» из церкви Святой Троицы в московских Никитниках в разработке Иосифа Владимирова (1666).

Н. В. Сергеева (Тютюгина) (2007) отмечает, что в композиции «Царицы Небесной» художник объединил как минимум два типа древнерусской иконографии: Святой Софии и Богоматери[38]. Лишь изображения Богоматери, согласно святому псалмопевцу Давиду, который гласит: «Предста Царица одесную Тебе в ризах позлащенных одеяна»[39], и Святой Софии в древнерусской традиции встречаются в царском облачении, и лишь Богоматерь и Святую Софию можно увидеть на иконах и росписях восседающими на троне с прижатыми к груди руками[40].



Ил. 5–7. Святая София Премудрость Божия
Фрагменты росписи церкви Благовещения в Ярославле. 1709

Роспись церкви Благовещения в Ярославле 1688 г. даёт сходную проработку фигуры в полный рост [*ил. 5–7*]. В церкви Благовещения изображён «Дом Премудрости Божией» как сложное архитектурное сооружение, к подножию которого ставится престол со Святыми Дарами. Практически весь свод центральной апсиды алтаря занят этой композицией. На северной стене алтаря помещён ещё один сюжет, посвящённый Софии Премудрости Божией, это другой иконографический извод, где София изображается на престоле в виде «огненноликой и огненнозрачной девы» с Предстоящими. Живопись этого ярославского храма, расписанного в 1709 г. артелью живописцев под руководством двух знаменщиков – Фёдора Игнатьева и Фёдора Фёдорова, не перегружена деталями и не изобилует орнаментами. Чем больше вглядываешься в неё, тем больше понимаешь, как и в чём претворил её Н. К. Рерих в талашкинской росписи. Орнаментальность и декоративность здесь больше проявляются в самом построении композиций, в расположении фигур и их взаимодействии, что характерно и для разработки Н. К. Рериха. Аналогичные примеры можно продолжить, причём как применительно к целому всей композиции росписи, так и к отдельным её деталям, не выходящим за пределы православного самосознания.

Достаточно взглянуть на головной убор Царицы, чтобы понять – в Индии таких не встретишь. Он напоминает нам о русском однорогом кокошнике. Обычно такие головные уборы имели бисерную или жемчужную поднизь-сетку, которая прикреплялась к очелью и закрывала лоб почти до бровей, что и изобразил Н. К. Рерих в своей росписи. Такой тип головного убора распространён, по крайней мере, с XVII в. (когда было задокументировано употребление слова кокошник) в центральных губерниях Европейской России – Владимирской, Костромской, Нижегородской, Московской, Смоленской, Ярославской, – а также в губерниях, примыкающих к ним: Вологодской, Казанской, Симбирской, Пермской, Вятской. На фотографии из собрания Музея Николая Рериха в Нью-Йорке, запечатлевшей в 1914 г. эту часть росписи Н. К. Рериха сразу после окончания [*ил. 4*], мы видим, что головной убор Богородицы затейливо расшит, возможно, жемчугом и стеклярусом, и на двух нитях из камня свисают два православных креста. Именно такая традиция присуща Руси.

Краеугольный камень

Напомним некоторые вехи из истории создания храма Святого Духа и рериховских росписей. Княгиня М. К. Тенишева и её подруга, меценат и культурный деятель **княгиня Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская** (1857—1942), гостеприимно встретившие Рерихов в имении Талашкино под Смоленском в июле 1903 г., стали для них на всю жизнь настоящими соратницами в борьбе за сохранение ценностей культуры. Вернувшись из летней поездки, 25 сентября 1903 г. Николай Константинович писал княгине М. К. Тенишевой: «За всю мою поездку я привёз много материалов, видел много лучших мест России, и всё же впечатление Талашкина остаётся самым краеугольным». Это «краеугольное впечатление» Николай Константинович закрепил в 25 разных проектах для интерьера, выполненных по заказу княгини М. К. Тенишевой к 16 мая 1904 г.



Ил. 8. Проект церкви в имении Талашкино княгини М. К. Тенишевой близ г. Смоленска Западный фасад. 8 мая 1902. © Смоленский государственный объединённый исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник, Смоленск (далее – *СГОИАХМЗ*)

По ним в талашкинских мастерских были изготовлены печи, шкафы, столы, кресла, диваны, скатерти, ковры, занавески, лампы, фризы и другие предметы. Как признался художник в письме княгине от 30 сентября 1903 г., это был его «первый опыт по художественно-прикладному пути»[41].

В 1903 г. в имении строилась церковь Преображения Господня, заложенная в сентябре 1900 г. Считается, что над её проектом работали княгиня М. К. Тенишева, И. Ф. Барщевский, С. В. Малютин и В. В. Суслов[42]. В этом ещё недостроенном храме княгиня М. К. Тенишева похоронила мужа, князя В. Н. Тенишева, умершего в Париже в 1903 г. Вскоре, под влиянием бесед с Н. К. Рерихом, княгиня М. К. Тенишева изменила своё намерение назвать церковь Преображенской и решила посвятить строящийся храм Святому Духу[43]. Княгиня вспоминала: «Я давно знала Рериха. У меня с Николаем Константиновичем установились более чем дружеские отношения. Из всех русских художников, которых я встречала в моей жизни, кроме Врубеля, это единственный, с кем можно было говорить, понимая друг друга с полуслова, культурный, очень образованный, настоящий европеец, не узкий, не односторонний, благовоспитанный и приятный в обращении, незаменимый собеседник, широко понимающий искусство и глубоко им интересующийся. Наши отношения – это братство, сродство душ, которое я так ценю и в которое так верю. Если бы люди чаще подходили друг к другу так, как мы с ним, то много в жизни можно было бы сделать хорошего, прекрасного и честного»[44]. Свои впечатления о Талашкине Николай Константинович записал в целой серии «записных листков художника». Самый яркий из них датируется февралём 1905 г. – «Воспоминание о Талашкине». Этот текст вошёл в отдельную книгу, посвящённую талашкинским мастерским: «У священного очага вдали от городской заразы творит народ вновь обдуманные предметы без рабского угодства, без фабричного клейма, творит любовно и досужно. Снова вспоминаются заветы дедов и красота и прочность старинной работы. В молодёжи зарождаются новые потребности и крепнут ясным примером. Некогда бежать в винную лавку, и без неё верится празднику, когда кругом открывается столько истинно занятного, столько уносящего от будней»[45].

Вскоре княгиня М. К. Тенишева предложила Н. К. Рериху заняться росписями и мозаиками храма Святого Духа. В 1909 г. художник приступил к работе, продолжив её и в следующие годы. Этой странице его творчества посвящены труды С. Р. Эрнста (1918), В. П. Бурого и Г. В. Жаренкова (1974), Л. С. Журавлёвой (1978, 1989, 1994), Л. В. Короткиной (1996, 1998), Е. П. Маточкина (2005) и многих других авторов.

Во всех этих исследованиях талашкинским работам Н. К. Рериха придаётся первостепенное значение в окончательном формировании творческого лица художника. Но впечатление Талашкина оказалось «самым краеугольным» не только для самого Н. К. Рериха в его «русский период». Талашкинские произведения Н. К. Рериха – это краеугольный камень всего здания отечественной культуры двадцатого века.

Мозаики

Сохранился рисунок «Проект церкви в имении Талашкино княгини М. К. Тенишевой близ г. Смоленска. Западный фасад», датируемый 8 мая 1902 г. [*ил. 8*][46]. На

этом рисунке уже задана тема главного портала храма – Спас Нерукотворный. Конструкция храма с сомкнутым сводом сведена к упрощённому варианту кубического объёма, к которому с боков примыкают две крытые галереи-паперти. Сравнив этот проект с отстроенным храмом, украшенным мозаикой, мы обнаружим, что Н. К. Рерих с помощью мозаичиста **Владимира Александровича Фролова** (1874—1942), по сути, заново пересоздал единый облик всей постройки, избавив её от первоначальной легковесности и некоторой оторванности от русской национальной основы. Итоговый внешний облик храма определили также цоколь, облицованный природным камнем, череда возносящихся кокошников, декоративные пилястры, ажурные решётки на окнах и вместо цилиндрического барабана – совершенно необычная пирамида, оканчивающаяся большой луковицей. В этих элементах формы древнерусского зодчества соединились с народной сказочностью и веяниями модерна[47].

Работа над мозаиками храма Святого Духа шла в 1909–1914 гг.[48]. О том, как она была художественно и технически организована, свидетельствует ряд документов в архиве Н. К. Рериха. Учитывая тот факт, что многие из них не изданы, приведём один из них целиком[49].

Подписка.

Принят мною от Н. К. Рериха заказ на исполнение мозаикой образа Спаса Нерукотворного с предстоящими ангелами мерою около 80 кв. аршин (79) для фасада храма в имении Княгини М. К. Тенишевой Смоленской губернии за сумму 7.000 рублей.

Оригинал образа, а также и картон в натуральную величину предоставляется мне заказчиком.

Мозаика должна быть исполнена прочно и точно по оригиналу, причём работы производятся под наблюдением и с одобрения Н. К. Рериха. Прочность мозаики устанавливается сроком в три года, в течение которых я отвечаю (починками) за цельность исполнения работы.

Срок исполнения и установки 1 Июля 1911 г. при условии доставления мне картона не позже 1 Июня 1910 г.

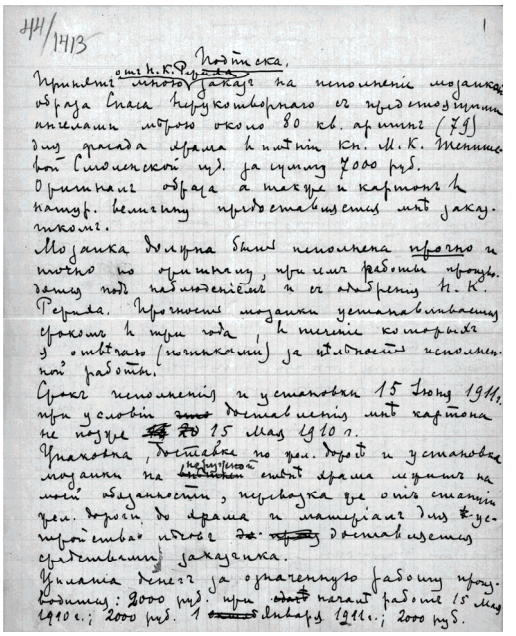
Упаковка, доставка по железной дороге и установка мозаики на наружной стене храма лежит на моей обязанности, перевозка же от станции железной дороги до храма и материал для устройства лесов доставляется средствами заказчика.

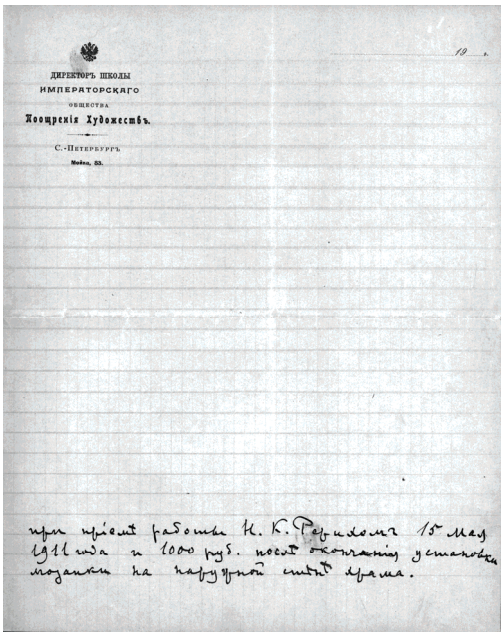
Уплата денег за означенную работу производится: 2.000 руб. при начале работ 16 мая 1910 г.; 2.000 руб. 2 января 1911 г.; 2.000 руб. при приёме работы Н. К. Рерихом 15 мая 1911 г. и 1.000 руб. после окончания установки мозаики на наружной стене храма[50].

Владимир Фролов.

Две тысячи рублей 15 Мая 1910 г. получил. В. Фролов[51].

Данная «Подписка» возникла как результат длительных консультаций. Ещё годом раньше, 22 июля 1909 г. Н. К. Рерих писал В. А. Фролову: «Дорогой Володя. Пишу о мозаике для смоленского имения княгини Марии Клавдиевны Тенишевой <…> Размер ≈ 80–82 кв. аршин. Наружная мозаика. Частью мелкая, большая





Ил. 9–10. Н. К. Рерих. Черновик «Подписки» В. А. Фролова на исполнение мозаичного образа «Спас Нерукотворный с предстоящими ангелами». 1910. © Государственная Третьяковская галерея

часть крупная. Содержание: Большой Лик Спаса, около него 8 ангелов, с боков города и облака. Краски (по количеству): 1. все жёлтые, 2. чёрные и зелёно-чёрные, 3. красные (в крыльях и верхний город), 4. зелёные (внизу), 5. немного золота <…> Работа от 1 февраля до 15 июня, чтобы потом поставить. Картон я сам делаю. Работа очень выдающаяся по своему будущему значению…»[52].

Образ Спаса Нерукотворного – один из наиболее любимых в творчестве Н. К. Рериха. В Пермском иконостасе Спас Нерукотворный представлен в чистом виде своего древнего извода; в мозаиках Пархомовки и Почаева хотя и дополнен Предстоящими, однако создан в рамках традиционной иконографии. Талашкинский же Нерукотворный Образ решён неординарно, он значительно сложнее по композиции. В трактовке этого Образа мастер воплотил свои наиболее значительные и глубокие мысли о роли духовности и христианских идей в современном мире, о будущем России, её драматической судьбе[53].

Авторский «картон в натуральную величину» не сохранился, а его уменьшенный вариант – эскиз *«Спас Нерукотворный»* – находится сейчас в Смоленском государственном объединённом историческом и архитектурно-художественном музее-заповеднике (1910. Картон, гуашь. 118 × 130). В целом он близок мозаике, хотя между ними и наблюдается некоторое различие. Е. П. Маточкин (2005) предположил, что Н. К. Рерих уточнял художественное решение мозаики в процессе работы.



Ил. 11. Н. К. Рерих, В. А. Фролов. Спас Нерукотворный с предстоящими ангелами. Мозаика над входом в храм Святого Духа в имении княгини М. К. Тенишевой. Фото 1 августа 2010

Так, например, на эскизе небо тёмно-коричневое, на мозаике – тёмного сине-зелёного колорита с золотыми лучами, вылетающими из-под туч[54].

Л. С. Журавлёва (1978) отметила, что Н. К. Рерих учитывал общую цветовую гамму кирпичной кладки церкви, которая строгой гладью стен ещё больше подчёркивала разноцветье мозаики. Была учтена и обыграна форма большого килевидного кокошника, в который вписана мозаика *«Спас Нерукотворный с предстоящими ангелами»* [*ил. 11*][55].

Это символическое олицетворение эпохи – поразительное провидческое произведение Н. К. Рериха. И можно согласиться с Е. П. Маточкиным (2005), что равного ему по мощи духовного воздействия в религиозном искусстве нового времени нет[56]. Не случайно для воплощения этого сложного эсхатологического образа из Будущего художник обратился к мозаике. Об этой технике он оставил следующее многозначное высказывание: «Мозаика всегда была одним из любимых моих материалов. Ни в чём не выразить монументальность так твёрдо, как в мозаичных

наборах. Мозаика даёт стиль, и в самом материале её уже зарождается естественное стилизирование. Мозаика стоит как осколок вечности. В конце концов, и вся наша жизнь является своего рода мозаикой. Не будем думать, что можно сложить повествование или жизнеописание, которое бы не было мозаичным. Не только мозаична целая жизнь, не только мозаичен год жизни, но и день жизни уже состоит из мозаики. <…>

Каждый живописец должен хотя бы немного приобщиться к мозаичному делу. Оно даст ему не поверхностную декоративность, но заставит подумать о сосредоточенном подборе целого хора тонов. Неправильно, когда в мозаике выкладывается картина, которая была сделана не для мозаики. В каждом эскизе нужно выразить и тот материал, в котором он будет выполнен. Эти технические соображения относятся как к мозаике, выраженной в смальте, так и к мозаике нашей жизни. <…> Обобщить и в то же время сохранить все огненные краски камня будет задачей мозаичиста. Но ведь и в жизни каждое обобщение состоит из сочетания отдельных красок, теней и светов»[57].

Очень созвучны этим мыслям Н. К. Рериха слова современного историка В. В. Антонова: «Мозаику именуют вечной живописью. Краски на картинах с годами меркнут, блёкнут и осыпаются. Цветная смальта, из которой делается мозаика, лишь покрываются пылью. Сотри её, и мозаика снова сияет как новая». Н. С. Кутейникова (2005) приводит ещё одно созвучное изречение одного из мозаичистов современной Мозаичной мастерской Российской Академии художеств: «Церковное естественнее набирать в мозаике, так как это – её. Сам материал не сопротивляется, он давно создан для изображения святых»[58].

Е. П. Маточкин в своей книге (2005) дал по-настоящему возвышающее и настраивающее описание всей храмовой декорации храма Святого Духа: «В душевном волнении от созерцания образа Спаса приближаемся мы к храму – и перед самым порталом видим мозаику на арке[59]. В её центре, в сложной космогонической композиции, как и в псковской часовне, представлен голубь – символ Святого Духа. Изображённые на краях серафимы и херувимы, пристально и напряжённо всматривающиеся в голубя, направляют и наш взгляд в сторону купола. Дух, духовность должны уравновесить душевное состояние, дать надежду и радость»[60].

К сожалению, настоящее состояние мозаики и в целом храма Святого Духа вот уже целый век оставляет желать лучшего. Если центральная часть мозаичной композиции имеет сравнительно мало повреждений, то её нижний край сильно пострадал. Чтобы предотвратить продолжающееся разрушение мозаики, необходимы реставрационные работы и сооружение вокруг памятника ограды. В связи с тем, что церковь в Талашкине является памятником русской архитектуры, имеющим всероссийское значение и подлежащим государственной охране и восстановлению, желательно реставрировать весь архитектурный комплекс талашкинского храма, восстановив его в прежнем виде по сохранившимся чертежам и рисункам. Если эти задачи будут выполнены, то в фонд русского искусства начала XX в. войдёт ещё один памятник яркой художественной самобытности.

Как справедливо отмечал сын создателя мозаики А. В. Фролов (1970), многие годы – и на родине, и на чужбине – Н. К. Рерих «проявлял особый интерес к талашкинскому мавзолею»[61]. Когда-то художник написал: «...Строят церковь в Талашкине. До конца ещё далеко. Приносят к ней всё лучшее. От верхнего креста до мелких заставок нарочно писанных требников всё обдумывается тщательно, не в пример многим нашим новым соборам. В этой постройке могут счастливо претвориться чудотворные наследия старой Руси с её великим чутьём украшения. И безумный размах рельефов наружных стен собора Юрьева-Польского, и фантасмагория храмов Ростовских и Ярославских, и внушительность Пророков Новгородской Софии, – всё наше сокровище Божества не должно быть забыто»[62]. Этими словами Николай Константинович как бы ставил задачу, которую пришло время осуществить.

Росписи

Внутренняя роспись храма Святого Духа в Талашкино на хуторе Флёново была выполнена мастером в 1910–1914 гг. Она включала в себя следующие композиции: *«Царица Небесная над рекой жизни»*, *«Князья святые»*, *«Отроки святые»*, *«Трон Невидимого Бога»*, *«Николай Угодник»*, *«Земной свод»*, *«Святые»*, *«Ангелы»* [*ил. 4* и *12*]. Основная работа была проделана летом 1912 г. Н. К. Рериху помогали художники П. С. Наумов и ученики Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств Чернов, Земляницына, Щекатихина-Потоцкая, Дмитриев и Тырса[63].

О масштабах проделанной работы можно судить по автографу Н. К. Рериха, сохранившемуся в Отделе рукописей ГТГ:

15 Марта 1913 г.

Смета двух фресок на двойном холсте размерами 530–540 кв. аршин.

1. Эскизы	*2000 р.*
2. Личная работа над фресками	*5000 р.*
3. Мастерская на 2 сезона с отоплением	*3000 р.*
4. Холст	*450 р.*
5. Краски (Tempera Wurm и Malmiltel)	*700 р.*
6. I помощник (П. С. Наумов)	*2400 р.*
7. II помощник	*1800 р.*
8. Маляр-декоратор	*960 р.*
9. Подрамники и натяг	*100 р.*
10. Грунтовка и сшивка	*60 р.*
11. Сторож	*120 р.*
12. Освещение	*170 р.*
13. Проводка освещения, перевозка и непосредственные расходы по поездке	*400 р.*
	17100 р.

Уменьшить указанную цифру можно бы, исключив собственность эскизов 2000 р.

Академик Н. Рерих[64].



Ил. 12. Н. К. Рерих. Николай Угодник. Роспись алтарной арки в храме Святого Духа в имении княгини М. К. Тенишевой. Около 1914. Фотография из архива П. Ф. Беликова (Эстония)

В данном документе упомянуты «две фрески», т. е. роспись апсиды *«Царица Небесная над рекой жизни»* и роспись алтарной арки *«Трон Невидимого Бога»*. Но была выполнена ещё и третья – роспись южной арки храма *«Николай Угодник»*, о которой стало известно благодаря обнаружению одним из авторов в 1998 г. в архиве П. Ф. Беликова (Эстония) фотографии, на которой она запечатлена [*ил. 12*][65].

Данные композиции были реализованы по подлинным авторским эскизам, которые не все сохранились. Эскизы к росписи апсиды это – *«Царица Небесная над рекой жизни»* (1910. Темпера. Местонахождение неизвестно. Первоначально принадлежал княгине М. К. Тенишевой), *«Царица Небесная»* (1911. Бумага на картоне, гуашь, карандаш, акварель. Собрание Джо Ягоды, Даллас, США), *«Царица Небесная»* (1912. Местонахождение неизвестно), *«Князья святые»* (1909–1912. Местонахождение неизвестно), *«Святые воины»* (1912. Холст, масло. 178 × 89. Собрание Азербайджанского государственного музея искусств им. Рустама Мустафаева, Баку. Произведение поступило из ГРМ), *«Отроки святые»* (1909–1912. Местонахождение неизвестно), «Святые жёны» (1909. Бумага, темпера. 95,5 × 30,0. СГОИАХМЗ), *«Святые»* (1909–1912. Местонахождение неизвестно), *«Ангелы»* (1909–1912. Местонахождение неизвестно), *«Земной свод»* (1909–1912. Местонахождение неизвестно). Эскизы росписи алтарной арки это – *«Трон Невидимого Бога»* (1911. Картон, темпе-

ра. 59 × 88. СГОИАХМЗ) и *«Серафимы»* (1909. Бумага, темпера. 48 × 12. Там же). Эскиз росписи южной арки это – *«Николай Угодник»* (1912. Местонахождение неизвестно).

Предполагалось расписать весь храм, однако из-за начавшейся первой мировой войны, как впоследствии вспоминал художник, пришлось ограничиться одною алтарной апсидой с пилонами и надвходными арками[66]. О росписи теперь можно судить лишь по незначительным остаткам на стенах храма, пяти эскизам и нескольким фотографиям[67]. Увы, в своё время не были опубликованы красочные воспроизведения талашкинских росписей. Как пишет мастер, их уничтожили при погроме московской типографии «Гроссман и Кнебель»[68].

Как справедливо заметил Е. П. Маточкин (2005), талашкинская роспись была менее всего связана с европейской «готической» традицией, но зато оказалась более «византийской» и «ярославской» из всех его церковных работ. Вертикальные взлеты серафимов и херувимов сменились сложными многофигурными композициями, объединёнными общим радостным благодарением и возвеличиванием Матери Господа[69].

В основу росписи, как отмечал сам Н. К. Рерих, легли «мысли о синтезе всех иконографических представлений»[70]. (Отметим – именно христианских. Иначе он упомянул бы об иных верах в этом своём высказывании). Действительно, в лике Царицы Небесной, в её украшениях можно найти немало общего с известными византийскими мозаиками VI–XII вв. На это и другие интересные сопоставления указал Е. П. Маточкин (2005).

Поза Богоматери, сидящей фронтально в мандорле, с молитвенно сложенными руками, в короне на голове, с характерными складками ткани, в окружении серафимов, возвращает нас к итальянскому Возрождению, к «Мадонне во славе» мастера из Марради конца XV в. (Государственный Эрмитаж).

Престол, на котором восседает Царица Небесная, нарисован по подобию мозаики 1297 г. из флорентийской церкви Сан-Миньято аль Монте (San Mignato al Monte). Н. К. Рерих в близкой манере повторяет зооморфные символы евангелистов, окружающих трон.

На выставке «Рериховский век» (ЦВЗ «Манеж», 2010) был представлен долгое время находящийся вне поля зрения специалистов эскиз росписи для храма Святого Духа в Талашкино *«Святые воины»*, датированный 1912 г.[71] На нём Н. К. Рерих изображает левую группу ратников, вышедших из арочного проёма здания и остановившихся в молении перед явлением Царицы Небесной.

В архиве художника, хранящемся в ОР ГТГ, Е. П. Маточкин (2005) обнаружил снимок фрагмента талашкинской росписи *«Земной свод»*, крупно запечатлевший детали этой композиции в зените алтарной апсиды[72]. Здесь мы видим изображение Святого Духа в символическом образе голубя с нимбом, сидящего на вершине мирового древа. Его крона заполнила всё надземное пространство и пронзила его цветущими ветвями, словно лучами и искрами Божественной благодати. Небесный свод поддерживают два летящих ангела в светлых хитонах и тёмных гиматиях.

На арке свода Н. К. Рерих поместил композицию *«Трон Невидимого Бога»*, сюжетно связанную с росписью в конхе. «Трон Невидимого Бога» является вольной трактовкой художником темы небесного престола, приготовленного к пришествию Христа на Страшный суд (этимасия). Согласно канону, на скамье с двумя подушечками возлежит Евангелие; строго над ним на своде изящной сени – крест, в центре которого Святой Дух в образе голубя. Выполняя эту деталь росписи на её высшей точке, мастер следует сложившийся иконографии[73].

На троне под широкой сенью, окружённой серафимами, лежит Евангелие. Самого Христа нет, есть лишь его маленькое изображение на Кресте. Крест этот не голгофский, а равноконечный с закругленными концами, смыкающимися в кольцо, – такие резные каменные памятники ставились в Древней Руси в виде надгробия. Н. К. Рериху они были хорошо знакомы, он их изучал и воспроизводил во время археологических исследований в конце XIX – начале XX в., о чём мы уже упоминали выше.

Типичный крест так называемого «новгородского» типа XIII–XIV вв. он взял за основу при работе над композицией надгробия на могиле Н. А. Римского-Корсакова, начатой в 1910 г. Оба креста – в талашкинской росписи и в виде памятника на могиле великого русского композитора, выполненного в карельском мраморе скульптором И. А. Андреолетти в 1912 г., – композиционно идентичны[74]. На них выгравирован Деисус. В центре Креста расположен образ Спасителя, в верхнем и нижнем секторах – Архангелы, в боковых – слева Иоанн Креститель (в Талашкино) и Святой Николай (на могиле Н. А. Римского-Корсакова), справа Богоматерь, в основании – ещё четверо святых.

О цветовом решении всей композиции позволяет судить эскиз *«Трон Невидимого Бога»* (1911) в собрании Смоленского государственного объединённого исторического и архитектурно-художественного музея-заповедника, первоначально принадлежавший княгине М. К. Тенишевой[75].

Вот что писал о цветах росписи современник художника С. Р. Эрнст (1918): «Её колористический “порядок” таков: в центре – белое, золотое, зелёное, жёлтое, с переходами в красное и бирюзовое, выше жёлто-краснокарминное, та же гамма продолжается и ближе, к пилонам, в архитектуре преобладает бархатно-чёрное, на котором выделяются фигуры Святых – белое, зелёное и коричневое. При росписи, для богатства и ясности тона, пришлось вследствие размеров храма употреблять сильные краски – чистую сиену, краплак, ультрамарин, чистый кадмий, чистую киноварь и т. д.»[76].

Возвращаясь к характеристике главной росписи *«Царица Небесная над рекой жизни»*, спросим: что же может быть не православного в образе реки жизни? Самый близкий по времени аналог – икона Богоматери «Всем скорбящим радость» с избранными святыми, выполненная в 1800–1810 гг. в невьянской мастерской Богатырёвых (Дерево, темпера. 54,5 × 54, 2. Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств). Православная художественная традиция (как и все духовные традиции мира) особенно богатыми и значительными символами сделали *гору*, *дерево* и *реку*. И, работая в Талашкино, Н. К. Рерих следовал этому символиче-

скому метатексту Православия. С незапамятных времён люди могли видеть в горе, дереве и реке олицетворение космической жизни, эманируемой Святым Духом. Болгарский мыслитель Омраам Микаэль Айванхов указывал, что и гора, и дерево, и река устанавливают отношения между низшим и высшим мирами, между землёй и небом. Но если гора и дерево стремятся вверх, то река, берущая своё начало в горах, спускается вниз и, в конце концов, соединяется с морем, т. е. с Истиной. Последняя глава Апокалипсиса открывается картиной реки. Показав Святому Иоанну Богослову святой город, Новый Иерусалим, спускающийся с неба, ангел показывает ему «реку жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога...»[77]. Этот образ реки жизни, спускающейся от престола Бога, прежде всего, открывает нам, что жизнь идёт сверху[78]. Богоматерь, давшая земную жизнь Христу, защищает и благословляет каждую душу в этом вечном потоке, несущемся к Истине. Такова основа рериховской программы храма Святого Духа. Все эти образы художник претворил в своей беспримерной талашкинской росписи.

Словопрения и небрежение

Поначалу росписи Н. К. Рериха не встретили понимания в церковных кругах. «Когда задумывался Храм Святого духа в Талашкине, – вспоминал Н. К. Рерих, – на алтарной апсиде предполагалось изображение Владычицы Небесной. Помню, как произошли некоторые возражения, но именно доказательство Киевской “Нерушимой Стены” прекратило ненужные словопрения»[79]. К сожалению, эти «ненужные словопрения» продолжаются до сих пор, что отчасти подкрепляется тем фактом, что храм так и не был освящён. В качестве причины этого называется то, что рериховская роспись Церковью не была принята. Но причина вовсе не в этом: храм не освятили потому, что просто не успели. Храм не был закончен. Естественно, освящение планировалось провести после окончания всех работ. С началом первой мировой войны работы были приостановлены из-за отъезда княгини М. К. Тенишевой из России и прекращения финансирования. К тому же в процессе росписи выяснилось, что нужно сделать срочные противоаварийные и ремонтные работы, связанные с гидроизоляцией здания, устранением некоторых конструктивных просчётов, что так и не удалось осуществить.

Подробно об этом свидетельствует следующий документ, составленный при участии Н. К. Рериха и им подписанный [*ил. 13* и *14*]. В данной статье он приводится впервые[80].

Протокол осмотра строящегося храма в имении Талашкино княгини М. К. Тенишевой в Смоленской губернии

10 Июля 1914 года мы, нижеподписавшиеся академик Н. К. Рерих, художник-архитектор Борис Константинович Рерих, художник П. С. Наумов, Елизавета Захаровна Земляницына и П. Н. Покровский, произвели детальный осмотр церкви с целью выяснить причины появления белесоватых пятен на живописи алтарной абсиды и арки; причём пятна, при наружном осмотре, оказались плесенью от сырости в стенах здания при отсутствии каких-либо недостатков в самой живописи.

Затем приступили к осмотру фундамента и подвала церкви. Выяснилось, что фундамент и стены подвала сделаны из красного кирпича на известковом растворе весьма плохого качества и пропитаны влагой в такой сильной степени, что кирпич размок и совершенно легко крошится в руках.

При этом никаких следов изоляционного прокладного слоя нигде не было обнаружено, так что вся почвенная влага, легко поднимаясь по кладке, выступала на внутренней поверхности стен, т. к. снаружи церковь недавно облицована глазурованным кирпичом на хорошем цементном растворе, который и не позволяет выходить наружу сырости.

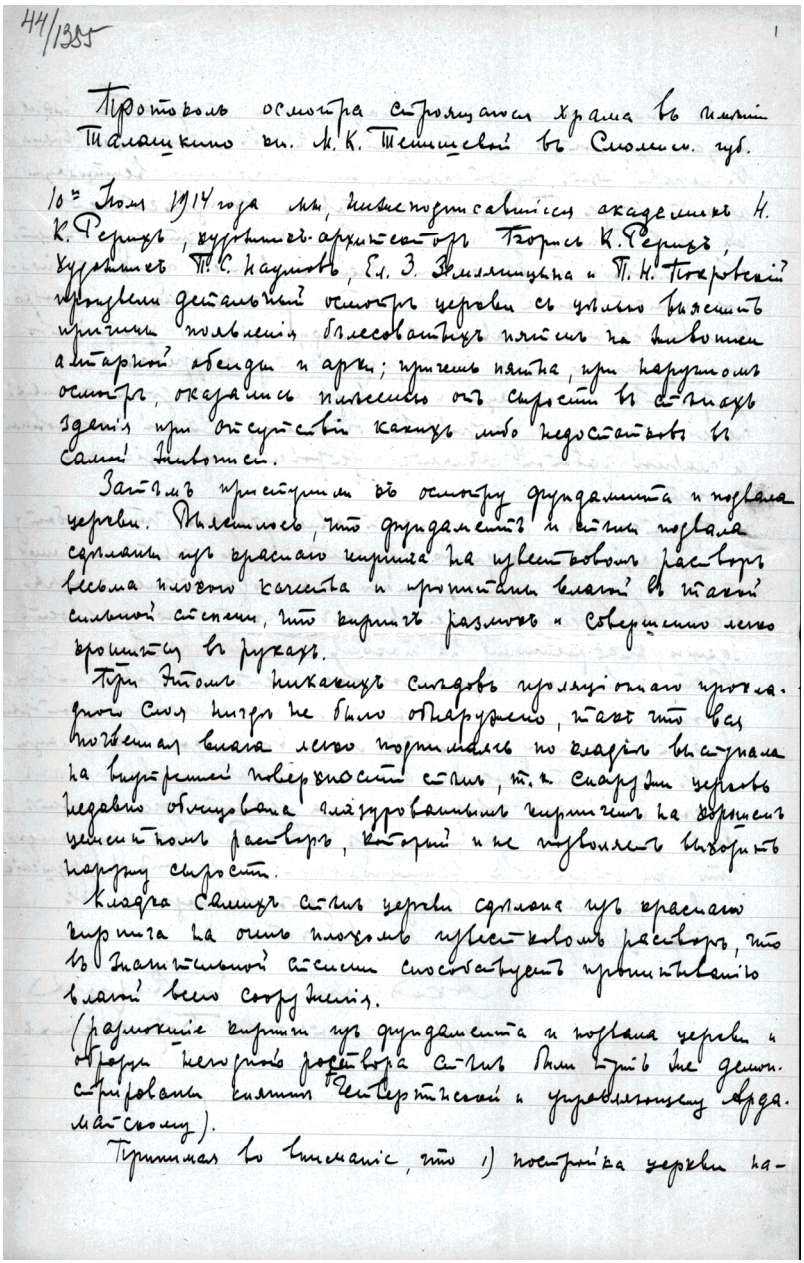
Кладка самих стен церкви сделана из красного кирпича на очень плохом известковом растворе, что в значительной степени способствует пропитыванию влагой всего сооружения.

(Размокшие кирпичи из фундамента и подвала церкви и образцы негодного раствора стен были тут же демонстрированы княгине Четвертинской и управляющему Ардамайскому).

Принимая во внимание, что 1) постройка церкви начата была около 14 лет назад, при отсутствии надлежащего досмотра и наблюдения, 2) в настоящее время в церкви нет ни отопления, ни необходимой вентиляции, архитектор Борис Рерих поставил в известность княгиню М. К. Тенишеву и княгиню Четвертинскую, что при отсутствии необходимых работ всей живописи грозит полное уничтожение от сырости; причём такими необходимыми заботами являются следующие: ***1) устройство изоляционного слоя по фундаменту и дренажа,*** *2) устройство вентиляции, [3)] приведение в порядок оконных переплётов и 4) устройство отопления; самой неотложной и главной заботой является устройство изоляции от сырости.*

Архитектор Б. К. Рерих также указал, что работу по изоляции необходимо поручить очень опытному лицу, т. к. подведение изоляционного слоя под стены сводчатого помещения представляет некоторую опасность зданию, выстроенному на таком плохом растворе, и обратил внимание на неоснова[тель]ность доводов наблюдающего за храмом гражданского инженера Коноплянского, который видит причину сырости лишь в плохой вентиляции и в сырости досок для подмостков живописцам (доски эти, как говорят, 4 года лежат уже на месте), и в заключение архитектор Б. К. Рерих предупредил, что при отсутствии вышеупомянутых работ разрушение живописи сыростью быстро пойдёт вперёд и к лету 1915 года будет ясно заметно.

Академик Н. Рерих.
Художник-архитектор Борис Рерих.
Художник П. С. Наумов. П. Покровский.
Е. З. Земляницына.



Протоколъ осмотра строящагося храма въ имѣніи Талашкино кн. М. К. Тенишевой въ Смоленск. губ.

10-го Іюля 1914 года мы, нижеподписавшіяся академикъ Н. К. Рерихъ, куратель-архитекторъ Георгій К. Рерихъ, куратель П. С. Наумовъ, Е. З. Земляницына и П. Н. Покровскій произвели детальный осмотръ церкви съ цѣлью выяснить причины появленія бѣлесоватыхъ пятенъ на внѣшнихъ алтарныхъ абсидахъ и аркѣ; причемъ найдено, при нарушеніи осмотромъ, оказалось появленіе ихъ скорѣе въ силу здѣшнихъ при отсутствіи какихъ либо недостатковъ въ самой кладкѣ.

Затѣмъ приступили къ осмотру фундамента и порога церкви. Выяснилось, что фундаментъ и порогъ сдѣланы изъ краснаго кирпича на цементовомъ растворѣ весьма плохого качества и крошащагося отъ малѣйшей силы, что кирпичъ разлился и совершенно легко крошится въ рукахъ.

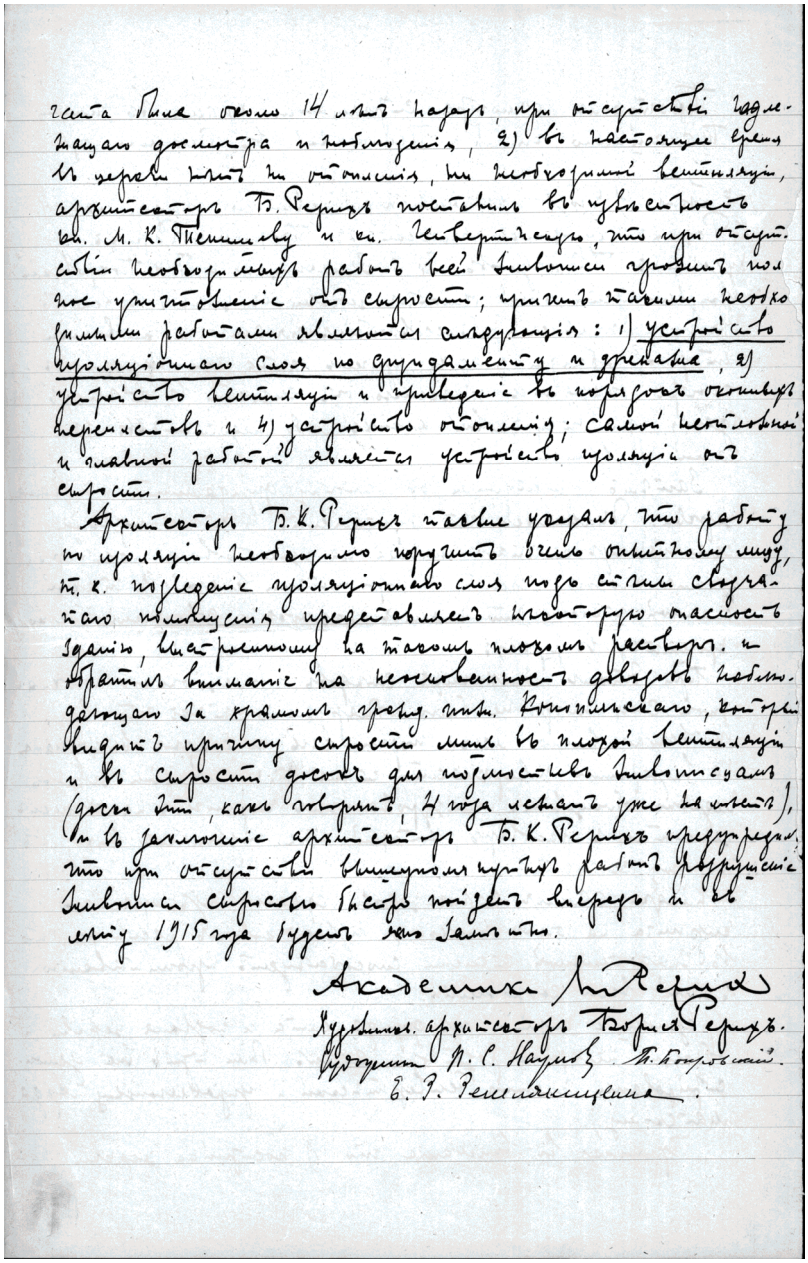
При этомъ никакихъ слѣдовъ гроздьевиднаго пузырчатаго слоя нигдѣ не было обнаружено, такъ что все повѣшанное снаружи церкви на внутренней поверхности стѣны, т. е. снаружи церкви недавно обмазано глазурованнымъ кирпичемъ на цементномъ растворѣ, который и не позволяетъ выкрошиться наружу сырости.

Кладка самихъ стѣнъ церкви сдѣлана изъ краснаго кирпича на очень плохомъ цементномъ растворѣ, что въ значительной степени способствуетъ крошенію стѣнъ всего сооруженія.

(Образцы кирпича изъ фундамента и порога церкви и образцы цементнаго раствора стѣнъ были мною детально спрошены химикомъ Третьяковской и управляющему двора Талашкина).

Принимая во вниманіе, что 1) постройка церкви на-

Ил. 13. Б. К. Рерих, Н. К. Рерих, П. С. Наумов, П. Н. Покровский, Е. З. Земляницына Протокол осмотра строящегося храма в имении Талашкино княгини М. К. Тенишевой в Смоленской губернии (*начало*). 10 июля 1914. © Государственная Третьяковская галерея



Ил. 14. Н. К. Рерих, Б. К. Рерих, П. С. Наумов, П. Н. Покровский, Е. З. Земляницына
Протокол осмотра строящегося храма в имении Талашкино княгини М. К. Тенишевой
в Смоленской губернии (*окончание*). 10 июля 1914. © Государственная Третьяковская галерея

В 1916 г. В. Н. Левитский констатировал с полной ясностью: «К сожалению, этому капитальному труду художника угрожает сырость, обнаружившаяся в алтарной стене храма в то время, когда все художественные работы были приведены к концу. По свидетельству архитекторов, специально исследовавших кладку стен



Ил. 15. В. П. Бурый, Г. В. Жаренков. Схема утрат росписи на 1970 г.
Штриховка – утрата красочного слоя до грунта;
штриховка с пунктиром – утрата красочного слоя и грунта

храма, появление сырости обусловливается недостаточной изоляцией фундамента от почвы. Если влияние сырости каким-либо естественным путём не прекратится, то возможно ожидать появления пятен, которые могут самым пагубным образом отразиться на красочных соотношениях живописи»[81].

Сырость привела к тому, что в настоящее время от росписи остались лишь небольшие фрагменты. Основная причина утрат – разрушение и опадение штукатурных слоёв вместе с живописью. Консервационные работы реставраторов в семидесятых годах XX в. укрепили сохранившуюся живопись. Приведённая ими карта-схема [*ил. 15*][82] отражала состояние росписи на то время, однако за прошедшие годы ситуация заметно ухудшилась.

Реминисценции

Л. С. Журавлёва (1978) первая заметила одну из важнейших особенностей рериховских росписей и мозаик во Флёново – они включают в себя реминисценции станковых сюжетов, таких, как «Книга Голубиная», вплетённых в композицию наряду с традиционными иконографическими элементами.

Картина *«Помин о четырёх королях (Книга Голубиная)»* (1911. Бумага на картоне, темпера. 46 × 46. СГОИАХМЗ) не случайно оказалась первоначально в собрании княгини М. К. Тенишевой. Символически и биографически (произведение создано в период строительства и украшения храма) оно проливает свет на сюжетную канву и символику росписи.

Рассмотрим его вместе с некоторыми другими, близкими по духу работами Н. К. Рериха тех лет.

Справа на полотне, на изображении стены Белого града монограмма художника. На обороте его автограф – надпись в старинном стиле, которая в расшифровке выглядит так:

Помин о четырёх королях. 1911.
Читайте цари Книгу Голубяную!
Узнайте цари про мудрость земли!
Кротко носите голубяную мудрость змеиную.
Голубяные мысли поймите!

Именно цари – святые князья – заняли такое значимое место в талашкинской композиции. Священное Писание – в народном восприятии это и есть «Книга Голубиная» – положено на троне под широкой сенью, окружённой серафимами.

Н. М. Кочергина (2004–2005) дала оригинальную интерпретацию этой картины, которую можно рассматривать, как парную к работе *«Гнездо преблагое – глазам утешение»* (1912), также бывшую в собрании княгини М. К. Тенишевой: «…“Помин о четырёх королях”, имеет и другое название – “Книга Голубиная”. Верх картины занимает туча-свод; в центре – белокаменный град, за стенами которого стоят четыре старца, увенчанные коронами и облачённые в царские одежды. Их склонённые фигуры высоко возвышаются над городом, вместе со стенами которого они как бы образуют круг. Перед старцами раскрыта книга; в центре композиции – белый голубь.

По евангельскому преданию, во время крещения Христа на Него сошёл Святой Дух в виде белого голубя. Рерих использует этот древний символ для отображения одного из самых высоких понятий в христианстве – Святого Духа. Впоследствии именно такой стилизованный голубь украсит плафон часовни Святой Анастасии в

Пскове и арку входа в храм Святого Духа в Талашкине. “Дух Святой – сила Божественной духовной радости, тайною мощью связующая и всеобъемлющая бытие…” – писала М. К. Тенишева.

Композиция картины, все детали которой вписываются в единый круг, символ бесконечности и совершенства, напоминает нам другую картину Рериха – “Знак Троицы”, которая, в свою очередь, восходит к знаменитой иконе Андрея Рублёва “Святая Живоначальная Троица”, воплотившей идею Божественной гармонии. Значительным, торжественным звучанием наполнена картина Рериха. Кто же эти старцы с молитвенно сложенными руками, достигающие Небес и увенчанные венцами – символом духовного совершенства? И что это за Град Пречистый, осенённый Божественной Благодатью, в котором находится Книга Мудрости?..»[83].

Наиболее полно ответила на эти вопросы в своей монографии Н. В. Сергеева (2007). Е. С. Лазарев справедливо указал (1990), что «Голубиная Книга» являет собой народное переложение Библии в форме беседы князя Владимира и царя «Давыда Евсеича»[84]. Художник изобразил упомянутое в «Голубиной Книге» собрание «царев сы царевичам, князев сы князевичам»[85] вокруг великой священной Книги.

Известно другое авторское «прочтение» этого сюжета – картина *«Книга Голубиная»* (1922. Холст, темпера. 74,7 × 101,5. Государственный музей Востока, Москва).

Таким образом, картина 1911 г. была призвана напомнить об основной идее талашкинского храма, посвящённого Святому Духу. Один из вариантов «Голубиной Книги» напоминает и об Алатыре, белом «опаляющем» камне, камне «белого цвета», «всем камням отце», который Спаситель положил в основание Сионского храма. Под этим камнем «скрыта могучая сила, и сила эта не имеет предела»[86]. Мотив камня-сокровища и Небесного Града разработан Н. К. Рерихом в монументальном полотне – эскизе стенописи *«Сокровище Ангелов»* (1904–1905. Холст, масло, темпера. 321,5 × 367,0. Государственный комплекс «Дворец конгрессов» в Стрельне, Санкт-Петербург). В талашкинской росписи использованы оба эти мотива, а также образы трубящих ангелов у стен Небесного Иерусалима.

Парная к картине «Помин о четырёх королях (Книга Голубиная)» работа была создана в 1912 г. в двух вариантах. Первый вариант – *«Гнездо преблагое – глазам утешение»* (Бумага на картоне, темпера. 45,5 × 46,0. СГОИАХМЗ) также первоначально оказалась в собрании княгини М. К. Тенишевой[87]. В статье А. А. Ростиславова (1913) произведение упомянуто под названием «Гнездо преблагое – глазам прельщение». Под этим же названием журнал «Огонёк» поместил чёрно-белую репродукцию картины[88]. Второй вариант известен именно под этим названием – *«Гнездо преблагое – глазам прельщение»* (Бумага на картоне, акварель, гуашь. 46,5 × 46,5. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск)[89], хотя правильнее его называть «Древо преблагое», как отметил сам автор, осмотрев произведение 9 июня 1926 г. во время визита в музей, где оно хранится[90]. Дав такое название, автор ещё раз подчеркнул связь темы произведения с талашкинской росписью.

Этой картине посвятили свои исследования Л. С. Журавлёва (1978, 1989, 1994), Л. В. Короткина (1998), Н. М. Кочергина (2004–2005) и Г. А. Севостьянова (2009). Л. В. Короткина так раскрывает его глубокую символику: «На космическом, синем с

фиолетовыми отблесками фоне, олицетворяющем бесконечность мирового пространства, в центре возвышается "Древо" с золотыми листьями. На его вершине – золотая птица в гнезде – символ вечной жизни. Симметрично, по обеим сторонам "Древа" поднимаются горки, своими формами стилизующие иконописные "пейзажи". Но в отличие от икон, где горки обычно золотисто-жёлтые, Рерих использует здесь насыщенный красный цвет, как и в изображении "Древа", усиливая тем самым не только декоративное, но, главное, идейное звучание произведения: красный цвет связан с образом земли, огня, жизни. Древо охраняют четыре фигуры, выполненные в золотых тонах. Фигуры по сторонам "Древа" свидетельствуют о том, что художник был знаком с традицией изображения "Древа Жизни" в памятниках искусства»[91].

Н. М. Кочергина (2004–2005) дополняет эту интерпретацию картины: «На картине Рериха мы видим, что Древо прочно стоит на земле, где оно берёт своё основание, а вершиной достигает космических высот, и венчает его гнездо с золотою птицей. Древо охраняют четыре женские фигуры, символизирующие материнское, охранительное начало. Взоры женщин устремлены вверх, на чудо-птицу, а одежды сияют тем же золотым цветом, что и небесная птица. Окружённое с двух сторон красными горами, означающими земной мир, золотым светом горит Гнездо Преблагое на фоне космической синевы Неба. Главная идея картины – это идея вечной жизни и пронизывающего её божественного, духовного начала»[92]. Г. А. Севостьянова пишет (2009): «Над композицией "Гнездо преблагое – глазам прельщение" Рерих работал в Талашкино – имении княгини М. К. Тенишевой. По выражению Рериха, Талашкино было одним из "духовных гнёзд России", где раскрывался талант многих известных мастеров. Богатый художественными традициями Смоленский край, безусловно, оказал влияние на творчество художника в плане понимания декоративности народного искусства»[93].

Главное, что роднит эти отзывы искусствоведов – это указание на небесную птицу, что вновь и вновь обращает зрителя к основной идее талашкинского храма, посвящённого Святому Духу.

Как известно, «Голубиная Книга» («произошедшая от Святого Духа»), Стих о Книге Голубиной (или Глубинной как премудрой) – одно из произведений славянской духовно-народной литературы. Существует более 20 вариантов, некоторые из которых значительно разнятся. Такая популярность стиха объясняется тем, что он давал ответы на самые важные космогонические вопросы и, вместе с тем, отвечал на вопросы относительно нынешнего состояния вселенной и разных любопытных предметов, имеющихся на земле.

Голубь, давший название этому первоисточнику, – один из символов Святого Духа как второго Рождения и просветления – важнейший элемент рериховской программы талашкинского храма. Иносказательный смысл этого символа заключается в том, что подобно птице, душа человека взмывает к высотам Духа, обретая просветление. Тем не менее, «Голубиная Книга», в отличие от большинства духовных стихов, не имеет непосредственных источников в богослужении и напрямую не связана со Священным Писанием.

Святого Преподобного Авраамия Смоленского обвиняли в чтении «Глубинной Книги». Можно предположить, что «Голубиная Книга» существовала уже в XII в. Поскольку Святой Авраамий Смоленский жил в конце XII – начале XIII в., о чём свидетельствует русская духовная история[94], можно предположить, что её духовные стихи, переходя из уст в уста в народе, имели к моменту создания храма Святого Духа в Талашкино не менее семи веков бытования именно на Смоленской земле. Поэтому обращение Н. К. Рериха к теме «Голубиной Книги» – это важнейшая грань смоленских страниц его жизни и творчества, «написанных» под знаком сотрудничества с княгиней М. К. Тенишевой в период украшения храма Святого Духа.

Заключение

«Красота и мудрость. – Именно молитва духа вознесёт страны на ступени величия» – в этом был уверен художник[95]. Это было необычайно созвучно передовой общественной мысли начала XX в., идеям возвышения духа, обновления просвещения и культуры. На примере Талашкино можно видеть, что художники, обращаясь и к философии, и к истории, создавали уникальные росписи и мозаики, которые не могут оставить равнодушным любого человека, которому близка культура предков. Н. К. Рерих, больше многих увлечённый в те годы иконами и древними храмами, страстно выступал в защиту старины, за введение Красоты и Знания в жизнь и стремился воплотить свои мысли в монументальных живописных образах. Работа Н. К. Рериха для Русской Православной Церкви, рассмотренная нами на примере талашкинского имения княгини М. К. Тенишевой, как раз и отражает этот его пафос возрождения национального наследия и является весомым вкладом в религиозное искусство Русского культурного ренессанса начала XX в.

Во многих произведениях Н. К. Рериха прослеживается влияние древнерусской традиции. «Он ближе, чем кто-либо другой, постиг язык древнерусской живописи, но, пожалуй, больше использовал художественные средства миниатюры и фрески, чем иконописи, хотя последняя была одним из главных его вдохновителей, как и русское народное декоративное искусство», – отмечал А. Д. Алёхин (1978)[96].

А. Н. Зелинский, первый в новейшей истории написавший о храме Святого Духа (1962), заметил: «По замыслу строителей, церковь должна была быть сооружена только из местных материалов»[97]. И буквально, и символически, и исторически оказалось именно так. Перед нами – квинтэссенция смоленской духовной культуры, поднятая волею великого художника до уровня Вселенской красоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Мельников В. Л.* О ранее неизвестной иконе кисти Н. К. Рериха // Рериховское наследие: Тезисы X Международной научно-практической конференции. – СПб., 2010. – С. 26–30.
[2] *Мельников В. Л.* Пантеон древнего Искусства. К 100-летию первых персональных выставок Н. К. Рериха // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. IV. – СПб., 2009. – С. 78–182.
[3] *Маточкин Е. П., Скоморовская Н. В.* Пермский иконостас Николая Рериха. – Самара: Агни, 2003.

[4] Успенская Почаевская лавра – православный монастырь в Почаеве Тернопольской области Украины. Крупнейшая православная святыня на Волыни и второй, после Киево-Печерской лавры, монастырь на Украине.
[5] *Черкасова О. А.* «Благой приказ» (Православная культура в жизни и творчестве Н. К. Рериха). – Извара, 2002.
[6] *Иванов А. П.* Списки живописных и литературных работ Н. К. Рериха. – Автограф. – Сектор рукописей ГРМ. Ф. 143. Д. 10. 32 л.
[7] Флёново – хутор на окраине имения Талашкино в Смоленской области, в Смоленском районе. Расположен в западной части области в 13,5 км к юго-востоку от Смоленска.
[8] *Царевская Т. Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде: проблемы идейного содержания и художественного своеобразия храмовой декорации позднепалеологовского времени. – Диссертация … доктора искусствоведения. – М., 2008.
[9] См. подробнее: *Мельников В. Л.* О культурологических идеях Н. К. Рериха (По материалам Императорской Археологической комиссии) // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III. – Самара: Агни, 1999. – С. 753.
[10] От редакции. (Имеет ли Россия право на светскую духовность?) // *Мяло К.* Звезда волхвов, или Христос в Гималаях. М.: Беловодье, 1998. – С. 6.
[11] *Мяло К.* Указ. соч.
[12] Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В. Л. Мельникова. – Самара: Агни, 1999. – (Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III).
[13] *Тихонов И. Л.* Императорская Археологическая комиссия – единственный государственный орган археологии и охраны памятников старины в Российской империи // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. IV. – СПб., 2009. – С. 56.
[14] *Жук А. В.* «Художественная техника для археологов» Н. К. Рериха // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. – Омск, 1997. – С. 99.
[15] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. I. – М., 1995. – С. 45.
[16] Цит. по: *Шмидт М.* Религиозное творчество академика Н. К. Рериха. (Драгоценный вклад великого художника в русское храмостроительство). – Харбин, 1934. – С. 4. Опубликовано в наше время: Держава Рериха / Сост. Д. Н. Попов. – М., 1994. – С. 160–162.
[17] Автограф в ГМВ. Опубликовано: Ученик святых храмостроителей. – [Из содержания: Н. К. Рерих. Письмо архиепископу Мелетию. Харбин. 10 сентября 1934; Архиепископ Нестор. Письмо Н. К. Рериху. Харбин, Дом Милосердия. 12 сентября 1934] // Наука и Религия. – М., 1995. – № 6. – С. 27.
[18] *Эрнст С.* Н. К. Рерих. – Пг., 1918. – С. 63–64.
[19] *Ходоров А. А.* Между религией и революцией: духовные искания русской интеллигенции Серебряного века // Общественные науки и современность. – М., 2000. – № 1. – С. 151–163.
[20] Авторы выражают особую признательность за помощь в поисках «следов» творческой деятельности Н. К. Рериха в Царском Селе профессору Александру Константиновичу Крылову, руководителю Мастерской церковно-исторической живописи Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Михаилу Павловичу Капралову, соавтору книги «Русский городок Царского села. Китеж XX века» (2010), и Галине Борисовне Майоровой, иконописцу Царскосельской иконописной мастерской.
[21] *Ангелики П.* Росписи храма Панагия ту Арака XII в. на Кипре. – Автореферат диссертации … кандидата искусствоведения. – М., 2011.
[22] О предыдущей попытке закрепить и изучить живопись рериховской росписи с точки зрения будущей реставрации см.: *Бурый В. П., Жаренков Г. В.* Работа над росписями Н. К. Рериха в Та-

лашкине // Монументальная живопись Н. К. Рериха. Исследование и реставрация / Сост. Л. А. Лелеков. – М., 1974.
[23] *Маточкин Е. П.* Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. – Самара: Агни, 2005.
[24] *Резников И.* Церковь Сошествия Святого Духа под Смоленском отреставрируют к 2014 г. // РИАН Недвижимость. – 2011. – 21 июля. – Адрес в Интернет: http://www.archi.ru/events/news/news_present_press.html?nid=35500&fl=1&sl=1.
[25] Цит. по: *Резников И.* Указ. соч. Мы благодарны директору Людмиле Анатольевне Жук и её сотрудникам за возможность попасть в фонды этого удивительного учреждения и увидеть подлинные произведения Н. К. Рериха, имеющие прямое отношение к храму Святого Духа. Хранитель фондов Валентина Ивановна Квашина показала нам все рериховские работы, снабдив необходимыми сведениями. С помощью сотрудников Историко-архитектурного комплекса «Теремок» во Флёнове нам удалось попасть в храм Святого Духа и увидеть, в каком состоянии сейчас находятся стены, на которых когда-то были уникальные росписи.
[26] *Рерих Н. К.* Записные листки художника: Иконы // Искусство. – М., 1905. – Январь. – № 1. – С. 3–5. Помещены ил. с картин Н. К. Рериха: с. 5 – *«Град Углич»*, с. 6 – *«Первобытное»*, фризы для майолики, с. 18–19 – эскиз росписи молельни.
[27] *Лазаревский И.* Заметки // Слово. – СПб., 1907. – 21 января / 3 февраля. – № 54. – С. 6.
[28] *Маковский С.* Н. К. Рерих // Золотое руно. – М., 1907. – Апрель. – № 4. – С. 3–7.
[29] *Ростиславов А.* Индивидуализм Рериха // Золотое руно. – М., 1907. – Апрель. – № 4. – С. 8–10.
[30] Николай Константинович Рерих. Биобиблиографический указатель / Сост. В. И. Шишкова, М. С. Бухаркова, Н. К. Воробьева. – М.: МЦР, 1999.
[31] Цит. по: *Балтрушайтис Ю. К.* Внутренние приметы творчества Рериха // Держава Рериха / Сост. Д. Н. Попов. – М., 1994. – С. 49–52.
[32] *Сарабьянов Д. В.* Русская школа среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. – С. 205. – Глава «Русский вариант стиля модерн конца XIX – начала XX в.».
[33] *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины конца XIX – начала XX в. – М.: Советский художник, 1984. – С. 66.
[34] *Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. – М.: Искусство, 1991. – С. 111.
[35] Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – 306 с.
[36] *Короткина Л. В.* Творческий путь Николая Рериха. Новые материалы. – СПб.: АРС, 2001. – С. 81–112.
[37] *Короткина Л. В.* Указ. соч.
[38] *Сергеева (Тютюгина) Н. В.* Древнерусская традиция в символизме Н. К. Рериха. – М.: МЦР и др., 2007. – С. 73.
[39] Библия, Ветхий Завет, Псалом 44, ст. 10.
[40] Например, на иконах новгородской школы «Предста Царица» (Вторая половина XV в. 29 × 24. ГТГ) и «София Премудрость Божия» (XVI в. 32,2 × 27,5. ГРМ).
[41] Письма Н. К. Рериха княгине М. К. Тенишевой хранятся в РГАЛИ, ф. 2408. Цит. по изд.: Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 171.
[42] Е. П. Маточкин добавляет также и М. А. Врубеля (*Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 133).
[43] *Короткина Л. В.* Картина Н. К. Рериха «Сокровище Ангелов» (1904–1905) // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб.: Изд-во Буковского, 1998. – С. 287–288.
[44] *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. – Л., 1991. – С. 225–226.

[45] *Рерих Н. К.* Воспоминания о Талашкине // Талашкино / Текст С. К. Маковского и Н. К. Рериха. – СПб.: Содружество, 1905. – С. 17–18.
[46] Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. 65,8 × 48,0. На листе сверху в центре и справа название и подписи лиц, утверждавших проект, включая и княгиню М. К. Тенишеву. Внизу, в центре, масштабная линейка в саженях. Собрание Смоленского государственного объединённого исторического и архитектурно-художественного музея-заповедника, Смоленск.
[47] *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 133.
[48] Е. П. Маточкин (2005) отодвигает дату начала работ над мозаиками на два года позже, т. е. на 1911 г., что, как следует из приведённых ниже документов, является ошибкой.
[49] Здесь и ниже архивные документы приводятся в современной орфографии с сохранением некоторых стилистических особенностей оригинала. Сокращения раскрыты в случаях, не имеющих иного толкования. Подчёркивания выделены жирным шрифтом.
[50] До сих пор текст напечатан на пишущей машинке. Следующие строки – автограф В. А. Фролова.
[51] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 1450. Л. 1. О том, что данный документ составлен Н. К. Рерихом, свидетельствует его черновой вариант – автограф Н. К. Рериха: ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 1413. Л. 1 и 1 об.
[52] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 100. Л. 1–2. Е. П. Маточкин (2005) ошибочно определяет адресатом этого письма брата художника В. К. Рериха и неверно относит его к 1911 г.
[53] Здесь и в других местах статьи мы с благодарностью следуем за мыслью Е. П. Маточкина, столь обогатившего современное нам рериховедение.
[54] *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 135.
[55] *Журавлёва Л. С.* Н. К. Рерих в Талашкине // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. ст. / Гл. ред. М. Т. Кузьмина. – М., 1978. – С. 114.
[56] *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 142.
[57] *Рерих Н. К.* Мозаика. – 1938 г. // *Рерих Н. К.* Зажигайте сердца. – М., 1978.
[58] *Кутейникова Н. С.* Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI вв. – СПб.: Знаки, 2005.
[59] Имеется в виду композиция *«Святой Дух и святила небесные»*.
[60] *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 143.
[61] *Фролов А.* Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // Искусство. – М., 1970. – Август. – № 8. – С. 62–68.
[62] *Рерих Н. К.* Воспоминания о Талашкине // Талашкино / Текст С. К. Маковского и Н. К. Рериха. – СПб.: Содружество, 1905. – С. 21.
[63] *Журавлёва Л. С.* Талашкино. – М., 1989. – С. 148; *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 133.
[64] Автограф. ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 1449. Л. 1.
[65] Приносим искреннюю благодарность семье Беликовых за возможность пользоваться архивом П. Ф. Беликова.
[66] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – М., 1995. – Т. II. – С. 217.
[67] Прижизненные издания фотографий: *Гидони А.* Творческий путь Рериха // Аполлон. – Пг., 1915. – Апрель-май. – № 4–5. – Между с. 14 и 15 и между с. 16 и 17; Рёрих / Худ. ред.: В. Н. Левитский; Текст: Ю. К. Балтрушайтис, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизов, Н. К. Рерих, С. П. Яремич. – Пг., 1916. – С. 178, 179, 181, 182; *Эрнст С.* Н. К. Рерих. – Пг., 1918. – С. 159–162.
[68] *Рерих Н. К.* Указ. соч. – С. 442.
[69] *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 148.
[70] *Рерих Н. К.* Из литературного наследия. – М., 1974. – С. 347.

[71] Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 103. – № 118.
[72] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 1698. Л. 1.
[73] *Маточкин Е. П.* Указ. соч. – С. 162.
[74] *Мельников В. Л.* Памятник (К 150-летию Н. А. Римского-Корсакова и 120-летию Н. К. Рериха) // Музыкальная Академия. – М., 1994. – № 2. – С. 164–169.
[75] Таким образом, можно констатировать, что донатор храма не захотела сэкономить на статье сметы, касающейся эскизов, и все они были ею приобретены у автора за 2000 р. (как значится в автографе Н. К. Рериха от 15 марта 1913 г., который мы здесь привели).
[76] *Эрнст С.* Н. К. Рерих. – Пг., 1918. – С. 33.
[77] Библия, Новый Завет, Откровение Святого Иоанна Богослова. – Гл. 22, ст. 1.
[78] *Айванхов О. М.* «И показал мне чистую реку воды жизни». Откровения Святого Иоанна 22:1. – М.: Просвета, 2010.
[79] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – М., 1995. – Т. I. – С. 471.
[80] Автограф Б. К. Рериха (текст). Подписи Н. К. Рериха, Б. К. Рериха, П. С. Наумова, Е. З. Земляницыной и П. Н. Покровского. Текст, выделенный жирным, в автографе подчёркнут. ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 1355. Л. 1 и 1 об.
[81] Рёрих / Худ. ред.: В. Н. Левитский; Текст: Ю. К. Балтрушайтис, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизов, Н. К. Рерих, С. П. Яремич. – Пг., 1916. – С. 221.
[82] *Бурый В. П., Жаренков Г. В.* Указ. соч. – С. 51.
[83] *Кочергина Н. М.* Рерих и Талашкино // Восход. – Новосибирск: СибРО, 2004. – Декабрь. – № 12. – 2005. – Март. – № 3. – 2005. – Август. – № 8.
[84] *Лазарев Е.* Цветы в саду Рериха // Наука и религия. – М., 1990. – № 2.
[85] Собрание народных песен П. В. Киреевского. – Л., 1986. – С. 10–11.
[86] *Рудзитис Р. Я.* Братство Грааля. – Рига, 1994. – С. 146.
[87] Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 103. – № 116.
[88] Огонёк. – СПб., 1913. – 13/26 октября. – № 41. – С. 10.
[89] Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 197. – № 415.
[90] ГАОО. Ф. 1076. Д. 96. Л. 156.
[91] *Короткина Л. В.* Образ «Древа Жизни» в творчестве Н. К. Рериха // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб.: Изд-во Буковского, 1998. – С. 213–222.
[92] *Кочергина Н. М.* Указ. соч.
[93] *Севостьянова Г. А.* Произведения Н. К. Рериха в Омском музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля // Рериховское наследие: Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях мира: Тезисы IX конференции. – СПб., 2009. – С. 25–26.
[94] Преподобный Авраамий принял постриг в монастыре Пресвятой Богородицы в Селище близ Смоленска. Изгнан из монастыря завистниками. Был подвергнут епископскому суду и оправдан. В последние годы жизни был архимандритом монастыря Святого Игнатия. По преданию, был иконописцем (сообщается о написании им икон «Страшный суд» и «Мытарства»). Жития Святого Авраамия известны по спискам XVI–XVII вв. Канонизирован на Макарьевском соборе в 1549 г.
[95] *Рерих Н. К.* Из литературного наследия. – М., 1974. – С. 641.
[96] *Алёхин А. Д.* Творческий метод Н. К. Рериха // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. ст. / Гл. ред. М. Т. Кузьмина. – М., 1978. – С. 40–61.
[97] *Зелинский А.* Забытый памятник русского искусства // Искусство. – М., 1962. – № 3. – С. 61–62.

В. Б. МАХАЕВ
(Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва; Саранск)

МОСКОВСКИЙ ОБЛИК КАЗАНСКОГО ВОКЗАЛА: СЕМАНТИКА АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗА

В середине XIX в. началась промышленная эпоха, и её архитектурным символом стал железнодорожный вокзал. Уже в первые десятилетия XX в. транспорт был настолько значимым в городской структуре, что Ле Корбюзье предлагал общегородской центр превратить в транспортный узел с многоэтажным вокзалом. Однако вокзальная архитектура не только символизирует технические достижения, она способна воплощать и традиционные культурные смыслы. Если великий французский архитектор-модернист называл вокзал «втулкой колеса», уподобляя город сверхмашине, то его русский современник И. А. Фомин убеждал, что вокзал – это «ворота и лицо города».

Железнодорожный вокзал в России рубежа XIX–XX в. – это, в первую очередь, символ прогресса, промышленного, капиталистического освоения страны, это символ её резкого экономического подъёма. Громадные здания вокзалов стали архитектурным выражением той энергии, с которой начались освоение необъятного пространства Российской империи, интеграция её частей в единое целое. Кроме того, в России рубежа веков вокзальная архитектура не просто несла транспортные образы, русские зодчие в облике крупнейших вокзалов смогли создать символическое пространство исторического пути народа. В отечественной культуре того периода с её обострённо-болезненной историософией образ пути приобрёл статус центральной мифологемы[1].

Дорога – одна из самых содержательных пространственных моделей культуры. Например, дорога Санкт-Петербург – Москва в начале XIX в. получила архитектурный образ главной дороги империи, а скоростная автострада стала в XX в. дизайн-моделью американской культуры[2]. Железная дорога, протянувшаяся от Варшавы до Владивостока, позволила взглянуть на колоссальное пространство Российской империи по-новому. Известный публицист правого толка П. Крушеван писал в своих путевых записках: «Я хотел развернуть волшебную панораму жизни, промелькнувшую какой-то чарующей сказкой, чтобы показать, какой необъятный мир ощущений и впечатлений может вызвать поездка по нашей великой родине, которую мы знаем так мало…»[3]. Вокзал представлялся пропилеями города промышленной эры и одновременно началом дальней дороги туда, «откуда пошла Русская земля». Архитектура вокзала сконцентрировала образы города и культурный ландшафт тех мест, по которым проходила дорога. Одним из самых интересных, с точки зрения пространственной и архитектурно-градостроительной семантики, объектов этой типологической группы является Казанский вокзал в Москве.

Московский железнодорожный узел начал формироваться с открытием Петербургско-Московской железной дороги. В 1851 г. на северо-восточной окраине города, на Каланчёвском поле был построен Николаевский вокзал. В 1862 г. сюда

подвели ещё две линии – Рязанскую и Нижегородскую. Они заканчивались тремя пассажирскими вокзалами тупикового типа – Ярославским и Рязанским (с 1894 г. – Казанским) на Каланчёвке и Курско-Нижегородским в Сыромятниках. Московско-Казанская дорога включила линию Москва – Рязань, вошедшую в строй в 1864 г. (её протяжённость 292 версты), в 1891 г. было начато строительство второй линии Рязань – Казань – Симбирск – Сызрань (1376 вёрст) и линии Ромоданово – Нижний Новгород (193 версты).

Строительство Казанского вокзала растянулось на 85 лет. В 1910 г. был объявлен конкурс на новое здание Рязанского вокзала в «русском стиле». Архитектурной темой вокзала должны были стать «московские ворота на Восток», а пространственной идеей, сформулированной Ф. О. Шехтелем, – русский сказочный городок. Предпочтение было отдано эскизу академика архитектуры **Алексея Викторовича Щусева** (1873—1949), заслужившего к тому времени высокую репутацию оригинальными церковными постройками. Уже тогда особенностями творчества этого знатока русской архитектуры стали мастерское стилизаторство, «оперирование уже сложившимися формами и создание из них индивидуальных образов»[4]. А. В. Щусев являлся признанным лидером национально-романтического течения. Как пишет Е. И. Кириченко, «неорусский стиль, будучи разновидностью неоромантического по своей природе феномена – модерна, зарождается в тех областях архитектурного творчества, где свойственная модерну обращённость к эмоциональному и духовному миру отдельной личности, естественно, сливается со стремлением к полноте национального самовыражения»[5]. Искренность и глубина архитектурного самовыражения А. В. Щусева оценивалась по-разному[6]. Проект вокзала был создан в 1912–1913 гг., его строительство велось с перерывами в 1913–1926 гг.[7]. В 1916–1917 гг. художники «Мира искусства» А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, З. Е. Серебрякова, М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих, С. В. Герасимов выполнили эскизы росписей интерьеров. Гигантское трёхпролётное дебаркадерное металлостеклянное покрытие перронов, царский дворик, почта, административные и технические постройки по Рязанскому проезду и Ново-Рязанской улице выстроены тогда не были. В 1918 г. А. В. Щусев предложил превратить Каланчёвскую площадь в главный транспортный узел Москвы: западнее Николаевского вокзала он запроектировал колоссальный Центральный вокзал, где сходились линии разных направлений. В 1928 г. к Казанскому вокзалу по Комсомольской площади архитектор пристроил первый в столице клуб-театр рабочих Московско-Казанской железной дороги (с 1937 г. – ЦДК железнодорожников). В 1935 г., во время разработки генплана Москвы, комиссия по реконструкции Московского железнодорожного узла постановила: сохраняя Казанский вокзал, ликвидировать вокзалы Ленинградский и Ярославский, создать 3 новых вокзала на восточно-западном диаметре. В 1940 г. А. В. Щусев, убеждённый в невозможности реализовать первоначальный проект вокзала полностью, подготовил проект его реконструкции. В 1935 г. по проекту Д. Н. Чечулина, В. Ф. Кринского и А. М. Рухлядева в постконструктивистском стиле была построена станция метро «Комсомольская-радиальная» с входным павильоном в здании вокзала, украшенная декоративным панно Е. Е. Лансере.

В 1944–1952 гг. по проекту А. В. Щусева (с участием Н. Я. Тамонькина и других архитекторов) была выстроена станция «Комсомольская-кольцевая». Станции метро стали подземными «вестибюлями» трёх вокзалов. После длительного перерыва в 1981 г. началась реконструкция Казанского вокзала (за планировочную основу был взят первоначальный проект), которая завершилась в 1995 г.[8].

Пространственная композиция вокзала крупномасштабна и вместе с тем живописна: это П-образный протяжённый, расчленённый на отдельные корпуса объём, внутри которого находятся просторные залы ожидания, кассы, ресторан и служебные помещения. Зрителя привлекают свободная компоновка объёмов (комплекс как бы собран из отдельных построек, объединённых вертикалью угловой башни) и крупная, сочная пластика фасадов. Древнерусский городок или теремной дворец – это один из любимых прототипов А. В. Щусева. Ключевые мотивы его творчества и композиционный метод – город-храм, храм-крепость были разработаны им ранее в церковных постройках, а также, одновременно с вокзалом, в гостинице для русских паломников в Бари (1912) и доме русских художников в Венеции (1913). Специалисты отмечают, что в Казанском вокзале А. В. Щусев показал себя мастером крупной формы и виртуозом асимметрии[9]. Фасады вокзала – это прекрасно прорисованный фронт разнородных 2-3-этажных «теремов» со скатными и шатровыми крышами, проёмами разной величины – от громадных в ресторане до почти миниатюрных в мелких помещениях. Городской фасад протяжённостью более 200 м., украшенный часовой башенкой, был обращён к двум другим вокзалам. У здания Николаевского вокзала (К. А. Тон, 1851) выходящий на площадь фасад идентичен петербургскому, а центром композиции стала реплика башни петербургской Городской Думы. В великолепной объёмной композиции Ярославского вокзала (Ф. О. Шехтель, 1902–1904) мощно вылеплен романтический образ зимней дороги на Русский Север. Использованные здесь гиперболизированные монастырские мотивы, по мнению А. В. Щусева, имели чересчур мрачновато-тревожный облик. Архитектура Ф. О. Шехтеля не была прямым цитированием прототипов, это была метафора, его метод был ассоциативным, характерным для русского романтического модерна[10]. По идее А. В. Щусева образ Казанского вокзала должен был сложиться из узнаваемых архитектурных мотивов, типичных для тех мест, по которым проходила дорога из Москвы через Рязань в Поволжье, на восток России. Методом А. В. Щусева стала не метафора, а цитата, но не буквальное копирование, а интерпретация, коллаж мотивов русской архитектуры. Архитектором были выбраны типичные формы XVI–XVII вв., главным образом великолепного московского барокко и провинциального «нарышкинского» стиля, зодчества праздничного, зрелищного, мажорного. Композиция Казанского вокзала с перекличкой мотивов имитировала маршрут движения из столицы в центральную, поволжскую и восточную провинцию.

Для мастеров Серебряного века провинция была идеализируемым «прошлым» России, её «Золотым веком». Казанский вокзал вобрал в себя провинциальные образы, а железная дорога на Восток должна была стать единым ансамблем, протяжённостью несколько тысяч вёрст[11]. Ассистенты А. В. Щусева Н. Тамонькин,

П. Юшков и А. Снигарев выезжали для обмеров и зарисовок архитектурных памятников по трассе дороги в Коломну, Рязань, Казань, а также в Псков, Владимир, Суздаль, Ростов Великий, Углич, Юрьев-Польский, Переславль, Ярославль, Смоленск и Нижний Новгород. В 1914–1917 гг. архитектурная мастерская А. В. Щусева проектировала вокзалы и станционные здания восточного направления, железнодорожные посёлки Московско-Казанской дороги по линиям Казань – Екатеринбург, Агрыз – Воткинск, Нижний Новгород – Котельнич, Шахунья – Яранск, Шихраны – Арзамас. Методом проектирования была интерпретация местных прототипов. Так, станция в Керженце имитировала облик охотничьей сторожки, в Семёнове – древнерусской крепости, линия Шихраны – Арзамас была решена в формах русского классицизма. Кроме того, А. В. Щусев в 1914–1916 гг. запроектировал несколько небольших вокзалов. Его вокзал в Красноуфимске (по линии Казань – Екатеринбург) представлял собой одноэтажный павильон в стиле елизаветинского барокко с трёхчастным фасадом, центральным ризалитом (напоминающим церковный четверик), перекрытым высоким куполом с люкарнами. Вокзал в Сергаче (по линии Шихраны – Арзамас) – это классицистический павильон, напоминающий образцовые проекты эпохи ампира, с приземистым одноэтажным трёхчастным фасадом, в его центре – шестиколонный портик с пологим фронтоном, небольшие ризалиты по бокам, крупные окна. Туннель на границе Европы и Азии решался архитектором как место встречи Востока и Запада.



А. В. Щусев. Угловая башня Казанского вокзала
Фотография В. Б. Махаева в 2005 г.

Пластическая идея и Ярославского, и Казанского вокзалов – это контраст вытянутого корпуса и двух крупных башен: приземистой «проездной» и стройной «дозорной». Центр объёмно-пространственной композиции Казанского вокзала – угловая «дозорная» башня, поставленная в самом низком месте площади на пересечении двух корпусов. Её объёмная композиция: три четверика, два восьмерика и высокий шатёр. Её прообраз – башня Сююмбике Казанского кремля. Уточняет цитату флюгер на шатре – герб Казани, дракон Зилант.

Башня Сююмбике – древняя достопримечательность и архитектурный символ Казани. На рубеже XVI–XVII вв. казанскую крепость реконструировали псковские мастера. Во второй половине XVII в. некоторые каменные постройки были обновлены московскими мастерами. В 1645 –1650-е гг. на северо-западном склоне кремлёвского

холма, откуда «пошла Казань», была возведена дозорная проездная башня оберкомендантского дома. Её объёмная семиярусная композиция такова: три четверика несут два восьмерика, верхний завершается высоким шестигранным шатром с дозорной вышкой, нижний ярус прорезан крупной аркой проезда, над тремя нижними ярусами располагается гульбище. Декор фасадов скромен: он исчерпывается колонками коринфского ордера, ширинками и валиками[12]. Некоторые детали были взяты, вероятно, из исламской архитектуры османской школы, они бытовали в каменном зодчестве Волжской Булгарии и Казанского ханства, что говорит об органичном сочетании татарского и русского начал[13]. Выразительная пластика и высота башни Сююмбике (58 м) сделали её важнейшим ориентиром в пространственной композиции Казанского кремля. Возможно, казанская башня создавалась столичными зодчими как реплика Боровицкой башни Московского Кремля.

Эта башня была выстроена на Боровицком холме, откуда «пошла Москва» в 1490 г. итальянским архитектором Пьетро Антонио Солари, одним из строителей Московского Кремля. Её объёмная композиция представляет четыре четверика (нижний равен по высоте кремлёвской стене) и восьмерик с дозорной площадкой, в середине XVII в. он был увенчан высоким шатром. Рядом с башней расположен хозяйственный въезд в Кремль со стороны Каменного моста, высота башни 54 м. Её декор характерен для XVII в.: ширинки, наличники, килевидные кокошники. Вокзальная башня почти «дословно» повторяет казанскую, но замысел архитектора идёт глубже тривиальных аналогий. Вокзальная башня стоит на пересечении перпендикулярных композиционных осей, как бы на стыке московской и восточной традиции. А. В. Щусев в Казанском вокзале полемизирует не только с архитектурой начала XX в., что вполне закономерно, но и с памятником в честь покорения Казанского ханства, выстроенным по обету Ивана Грозного и посвящённым православным святым, чествовавшимся во время осады Казани, и отмечавшимся в это время церковным праздникам. Уникальный московский собор Покрова-на-Рву (Барма, Постник, 1561) является загадочным, невероятно сложным даже по средневековым меркам архитектурным произведением. Его объёмно-пространственная композиция строится вокруг высокого столпа – шатровой церкви на приземистом подклете, где симметрично расположены 8 разновеликих, контрастных по пластике одноглавых церквей. У Покровского собора были, очевидно, казанские или иные восточные прототипы. Возможно, соборная мечеть Казанского кремля Кул-Шариф с 8 минаретами стала одним из его прообразов[14]. Объёмная композиция собора при всей его переусложнённой живописности – жёсткая в плане структура с 4 осями симметрии и центрирующим объёмом посредине. На рубеже XIX–XX вв. архитектурный образ Покровского собора актуализируется: он был выбран в качестве прототипа для строительства Воскресенской церкви в Петербурге (А. А. Парланд, 1887–1907), Михайловского собора на Красной площади в Ижевске (И. А. Чарушин, 1896) и др. Покровский собор служил композиционным и сакральным центром Красной площади до строительства в 1924 г. ленинской гробницы, в которой мастер культурно-исторических аллюзий А. В. Щусев создал центрическую композицию – апробированный им в Казанском вокзале ступенчатый объём.



А. В. Щусев. Перспектива. Из серии архитектурных рисунков Казанского вокзала. 1913. Фотобумага, акварель. 48,0 × 67,3
© Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

Интересно, что в 1954 г. в Горках была построена железнодорожная станция «Ленинская» (Б. Мезенцев, М. Шпотов), в своей композиции соединившая ступенчатую пирамиду и шатровую башню.

Москва в архитектуре Казанского вокзала должна предстать собирательницей земель и городов, Третьим Римом, но в его композиции нет объединяющего столичного символа. Москва показана как иррегулярный, плотно застроенный средневековый город с дворцовым великолепием залов. Свободно расположенные, как бы органично прирастающие один к другому «терема» объединяет смещённая на угол башня – ярусно-ступенчатая шатровая башня Сююмбике с её трудно уловимыми, мигрирующими русско-татарскими, казанско-московскими формами и смыслами. (Она не могла быть в центре композиции, как просило вокзальное руководство, так как в этом случае была бы нарушена историческая символика).

В Ярославском вокзале явственно звучит мотив бегства из большого города. Для культуры Серебряного века эскапизм характерен: творческая личность, отрицавшая буржуазную действительность и техническую цивилизацию, стремилась к иным ценностям, например, сохранившимся на Русском Севере. В Казанском вокзале противопоставления центра и окраины нет. В его образе – взаимное притяжение имперской столицы и когда-то могущественного соседа, гибель и возрождение Казани, триумф и жертва, победители и побеждённые, странная вражда-дружба, иго-родство, власть-покорность – всё скрывает это загадочное имя Сююмбике[15]. И поэтому не будет преувеличением сказать, что целью композиционного моделирования А. В. Щусева является настойчивый поиск образа России. Цитируя упомянутого выше публициста, можно сказать, что Казанский вокзал, как и Москва в целом, – это «страстное первое объятие Азии и Европы»[16].



А. В. Щусев. Главная башня. Фасад. Вариант. Из серии архитектурных рисунков Казанского вокзала. 1913. Картон, грифель, белила, акварель, бронзовый порошок. 95,3 × 69,5
© Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

Компоновка крупного объёма как «хоромного строения», имитация разновременной застройки – это типичный для неорусского стиля начала XX в. приём формообразования. Его источник – боярско-дворянское жильё конца XVII в.[17]. Он характерен для крупных общественных зданий с зальными пространствами, выстроенных на свободных участках. Такой способ компоновки позволял свободно располагать объёмы, придав каждому индивидуальную пластику, завершив своей крышей, украсив эффектный вход ползучими арками[18]. В русской архитектуре начала XX в. хоромные композиции использовались часто. Фасады Московской городской думы (Д. Н. Чичагов, 1893), московских Верхних торговых рядов (А. Н. Померанцев, 1896), губернской земской управы в Самаре (А. У. Зеленко, 1899), дома О. Перцовой в Москве (С. В. Малютин, 1907) явно имитируют «хоромные строения». С большей свободой компонуются асимметричные объёмы музея в Нижнем Новгороде (Ф. О. Шехтель, 1911), Фёдоровского городка для Императорского конвоя в Царском Селе (В. А. Покровский, 1912), здания Госбанка в Нижнем Новгороде (он же, 1913), Рюриковского народного дома в Старой Ладоге (он же, 1915). Ближайший аналог Казанского вокзала – проект Военно-исторического музея в Петербурге (В. А. Покровский, 1907). Его близкий к квадрату периметр составляют «хоромы», «крепостные» и «монастырские» башни, а центром композиции (явно распадающейся) является уменьшенная копия Спасской башни Московского Кремля. Впервые «теремная» компоновка была применена А. В. Щусевым в проекте Нижегородского банка (1910). Расчленение протяжённых корпусов на асимметричные элементы встречается в вокзальной архитектуре и позднее: в Сызрани (1910-е), Ташкенте (Е. А. Лимарь, 1936, проект), Кишинёве (Л. Чуприн, 1948), в Бендерах (середина 1950-х). Узнаваемы в Казанском вокзале и мотивы рязанской архитектуры XVII в. (самой впечатляющей эпохи в художественной истории древнего города). Отсюда берёт начало «нарышкинское барокко»: прежде всего, ярусные церкви с характерным узорочным декором[19]. Фасад вокзального ресторана («большой столовой палаты») с громадными проёмами, крупными наличниками и восьмигранными окошками, а также резные картуши и порталы близки цветочно-плодовому, травяному декору Духовской церкви в Солотче (Я. Г. Бухвостов (?), 1689), Троицкой церкви в Троице-Лыкове (Г. Я. Бухвостов, 1696), рязанского Успенского собора (он же, 1699). Изящные трёхчетвертные колонки на фасаде вокзальной башни – почти как в Успенском соборе (их капители ничего не поддерживают, как в казанской башне). Резные парапеты вокзальных корпусов цитируют московские и подмосковные церкви конца XVII в.

В Казанском вокзале различимы также башенные и крепостные формы. Виадук, построенный на линии, соединившей Петербургскую и Нижегородскую линии и проходящий западнее площади, по первоначальному замыслу А. В. Щусева должен был зубцами и рустом имитировать стену Московского Кремля. Центральная часть вокзального фасада по Каланчёвской площади – это башня, напоминающая одну из 6 башен-четвериков Нижегородского кремля. Ближе всего она к главной проездной Дмитровской башне (точнее, её облику начала XX в. без второго четверика), обращённой на центр города. Цилиндрические и гранёные части вокзаль-



Н. Я. Тамонькин. Эскиз этикетки к чертежам постройки Казанского вокзала. 1915
Калька наклеена на бумагу, графитный карандаш, цветная тушь. 12,2 × 17,4
© Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

ных корпусов напоминают приземистую Кутафью башню Московского Кремля (А. Фрязин, 1516; декорирована в 1685 г.), а также более стройные башни Новодевичьего монастыря (конец XVII в.). Вокзальная часовая башенка также выполнена в стиле московского барокко.

Наземный вестибюль станции метро «Комсомольская-кольцевая» был расположен А. В. Щусевым на северной стороне площади между Ленинградским и Ярославским вокзалами. Это кубический «амфипростиль», увенчанный высоким гранёным куполом – богатырским шлемом (странно напоминающим мечеть с куполом в Касимове Рязанской губернии, конец XVIII в). Интерьер подземного зала станции отличается крупным масштабом, величавым, спокойным ритмом и сочностью пластики.

Монументальное искусство может упрощённо истолковывать архитектурный замысел или же, напротив, углублять его смысл. А. В. Щусеву синтез архитектуры и монументального искусства требовался для того, чтобы эстетизировать всю среду, и в первую очередь, общественно-транспортного комплекса, к которому предъявляются повышенные утилитарные требования (художественный синтез был одной из главных идей модерна). Ключевое панно для вокзального ресторана «Триумф Азии» включало аллегории Индии, Китая, Средней Азии и Сибири. Эта тема раскрывалась в общем русле ориентализма Серебряного века – сказочно и декора-

тивно. В эскизах З. Е. Серебряковой Европа плывёт на быке, Азия летит по небу на драконе, обе в окружении свиты из представителей разных народов и профессий. Среди эскизов этой художницы – жеманные одалиски, непременный атрибут эротического образа Востока. Менее экзотично выглядят её же русские первопроходцы – сибирские крестьяне и казаки. В другом варианте главной росписи, принадлежащем Е. Е. Лансере, «Россия соединяет народы Европы и Азии» – Добрыня Никитич призывал народы к братству.

В парадном вестибюле I класса предполагались *«Взятие Казани»* и *«Сеча при Керженце»* Н. К. Рериха. А. Н. Бенуа предложил эскиз панно «Триумф Европы» с фигурами Данте, Вергилия, Геракла и Лейбница. С. В. Герасимов выполнил для вестибюля главной башни эскиз «Город и деревня». Особенность этих неосуществлённых работ – яркая зрелищность, условность образов, популяризация классической мифологии. В советское время монументальное искусство требовалось лишь как средство пропаганды. В 1933 г. Е. Е. Лансере создаются новые росписи, их тема – дружный труд братских народов СССР. Клейма с изображением Украины, Севера и Крыма сгруппированы вокруг панно, посвящённого строительству Москвы. Другая группа клейм – с изображением Поволжья, Казахстана, Сибири и Узбекистана – расположена вокруг среднеазиатского панно. В центральном панно – праздник единения советских народов. В конце 30-х гг. Е. Е. Лансере начинает живописное панно в вестибюле, которое было завершено в 1945 г. (его тема – «Победа и мир»). Станция «Комсомольская-кольцевая» с мозаиками П. Д. Корина на тему славы русского оружия – это советский «комментарий» к архитектуре Казанского вокзала.



Н. К. Рерих. Взятие Казани. Эскиз панно для Казанского вокзала в Москве. 1913. *Фрагмент*
Бумага, темпера. 83 × 78. © Национальная галерея Армении, Ереван

Характерные черты монументального оформления вокзала в сталинскую эпоху – идеологический пафос, героизация образов и плакатность композиций.

В архитектуре Казанского вокзала – два семантических уровня. Первый – общедоступный, это национально-патриотический пафос, прославление героического прошлого и настоящего многонациональной Родины, её триумфа в архитектурных образах; это привнесение театральности, праздничной зрелищности, уникальности в утилитарную архитектуру; это творческая свобода, запечатлённая архитектором в композиционной свободе, вольной интерпретации прообразов, пространственном размахе; это сила и жизнерадостность, материализованные в мощной пластике и колоритных деталях.

Второй семантический уровень уходит в отечественную культуру начала XX в. Она была настолько противоречиво-разнородной, что многие мастера искусства в поисках общенационального единства искали объединяющее начало, высокую, связующую идеологию. Рубеж XIX–XX в. – это период, когда конгломерат народов начинает объединяться на основе общих целей[20].

Вокзал как пространство встречи был выбран А. В. Щусевым для создания архитектурной утопии, показывавшей всеобщее единение. Казанский вокзал стал символической попыткой объединения противоположного: современной транспортной техники и патриархальной допетровской архитектуры (воплощая слова П. А. Вяземского о Москве середины XIX в.: «ворвался Манчестер в Царьград»), столицы и провинции (но не на централистских, а на равноправных условиях), утилитарности и репрезентативности, функциональности и бутафории.

На Каланчёвской площади были противопоставлены три образа России. Официальный образ, характерный для середины XIX в., был воплощён в Николаевском вокзале с его скучным, «бюрократически» упорядоченным фасадом. Единство двух столиц выразилось в первом вокзале синтезированием двух «стилей»: академического «русско-византийского» и флорентийского Ренессанса, что иллюстрировало официальное понимание культурного диалога Москвы и Петербурга. «Народный» (или официально-народный) образ России начала XX в. – в Ярославском и Казанском вокзалах. Если Ярославский вокзал – это очищение национальной культуры от всего внешнего, путь к русскому миру, «не замутнённому чужеродным влиянием», то Казанский вокзал – это смешение всего и вся. В «башне Сююмбике» пересеклись и слились Европа, мир славянский, православный и мир азиатский, тюркский, исламский. Здесь воплощены взаимное движение навстречу и острый конфликт, синтез и раздвоенность.

Поиск истинного в национальной культуре, путешествие вглубь смыслов отечественной истории, ворота в «Золотой век» русской культуры – таково содержание архитектуры московского Казанского вокзала. На этом можно было бы завершить анализ этого известного памятника, если бы не одно «но». Архитектура А. В. Щусева от первой до последней постройки – это игра, почти постмодернистская игра с культурными клише, двойниками и масками[21]. Но это уже тема другого, более серьёзного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Путь – мифология движения, пространственно-временной ориентации и цели, вектор движения, в хронотопе пути обобщены все способы преодоления и обживания пространства. Об особенностях образа пути в русской культуре Серебряного века см.: *Исупов К. Г* Путь // Культурология: В 2 т. – Т. 2. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 146–147.

[2] *Сардаров А.* Русская дорога: пространство и история // Архитектура СССР. – 1988. – № 6. – С. 16–27; *Он же.* Стиль дороги // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 7. – С. 36–37. Об архитектурном образе главной дороги России XIX в. Санкт-Петербург – Москва см.: *Ожегов С. С.* Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX веках. – М.: Стройиздат, 1987. – С. 173–196; *Урусова Я. В.* Сентиментальное путешествие из Петербурга в Москву // Человек. – 1992. – № 3. – С. 139–147. О транспортном зодчестве и образе пути в тоталитарной культуре см.: *Махаев В. Б.* Образ пути в советской архитектуре и культуре 1930–1950-х гг. Автореферат дис. … канд. Искусствоведения / ВНИИТАГ. – М., 1995. – 22 с.

[3] *Крушеван П.* Путевые заметки // Арабески истории. – Вып. 7. Рождение нации. – Б. м.: Ди-Дик, 1996. – С. 19.

[4] *Соколов Н. Б.* Алексей Викторович Щусев // Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1975. – С. 151.

[5] *Кириченко Е. И.* Русский стиль. – М.: Галарт, 1997. – С. 347.

[6] Показательна в этом отношении оценка крупнейшего знатока русского зодчества XIX – начала XX в. Е. А. Кириченко. В 1978 г. она характеризует творчество архитектора крайне сдержанно, намекая на его связь в 1900-е гг. с реакционными кругами и памятуя о его вкладе в тоталитарную культуру 30–40-х гг. (*Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830-х – 1910-х годов. – М.: Искусство, 1978. – С. 360, 368). В 1997 г. она же называет А. В. Щусева не просто мастером неорусской стилизации, но одной из значительных фигур русского религиозного ренессанса начала XX в. (*Кириченко Е. И.* Русский стиль. – М.: Галарт, 1997. – С. 290).

[7] Об архитектуре Казанского вокзала см.: *Семёнов А. М.* Большие вокзалы в СССР и за границей. – М., 1934. – 132 с.; *Явейн И.* Архитектура железнодорожных вокзалов. – М.: Изд-во ВАА, 1938. – 86 с.; *Соколов Н. Б.* А. В. Щусев. – М.: Гос. изд-во лит. по строит. и арх., 1952. – 232 с.; *Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А.* Зодчий А. В. Щусев. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 198 с.; *Курц Р. Е.* Алексей Викторович Щусев. – Кишинёв, 1973. – 244 с.; Щусев Алексей Викторович. Каталог выставки произведений к 100-летию со дня рождения / Вст. ст. Е. В. Васютинского. – М.: Советский художник, 1974. – 68 с.; *Афанасьев К. И.* А. В. Щусев. – М.: Стройиздат, 1978. – 191 с.; *Кириченко Е. И.* Москва на рубеже столетий. – М.: Стройиздат, 1977. – 183 с.; *Сорокин И.* Художник каменных дел. Страницы жизни академика А. В. Щусева. – М.: Московский рабочий, 1987. – С. 229–259; *Батырев В. М.* Вокзалы. – М.: Стройиздат, 1988. – С. 8–9, 24, 46, 75–79.

[8] *Козлова Л. Д.* Казанский реконструируется // Механизация строительства. – 1988. – № 5. – С. 21–22. Пространственная схема дебаркадера, предложенная А. В. Щусевым, была изменена по конструктивным соображениям. Проект расширения вокзала был выполнен в 1985 г. архитекторами В. Батыревым, Л. Изаксоном и др.

[9] *Кириченко Е. И.* Русский стиль. – М.: Галарт, 1997. – С. 308–309.

[10] *Иконников А. В.* Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. – М.: Искусство, 1990. – С. 347.

[11] Станции Московско-Казанской дороги: Воскресенская, Коломна в Московской губернии, Луховицы, Зарайск, Рязань, Перевлес Рязанской губернии, Користовка Тамбовской губернии, Саранск, Ромоданово Пензенской губернии, Ардатов, Алатырь Симбирской губернии, Шихраны, Свияжск, Казань Казанской губернии.

[12] Казань в памятниках истории и культуры. – Казань: Таткнигоиздат, 1982. – С. 161–162; Республика Татарстан: памятники истории и культуры. Каталог-справочник. – Казань: Эйдос, 1993. – С. 112–113.
[13] *Халитов Н.* Архитектура мечетей Казани. – Казань: Таткнигоиздат, 1991. – С. 61.
[14] Одним из первых это предположение сделал М. Г. Худяков. См.: *Худяков М. Г.* Татарская Казань в рисунках XVI столетия // Вестник научного общества татароведения. – Казань: Изд-во Дома татарской культуры, 1930. – № 9–10. – С. 50–56. Подробнее см.: *Халитов Н.* Храм Василия Блаженного в Москве – памятник завоевания Казани // Архитектура и искусство Ближнего и Среднего Востока. – Баку, 1989. – С. 59–64; *Он же*. Архитектура мечетей Казани. – Казань: Таткнигоиздат, 1991. – С. 60–61.
[15] *Сююмбике* – дочь ногайского мурзы Юсуфа, родилась в 1516 г., в 1523 г. она была привезена в Казань, где прославилась своей красотой и глубоким умом. Жена двух последних казанских ханов – Джан-Али и Сафы Гирея, правительница Казанского ханства в 1549–1551 гг. В 1551 г. перед осадой Казани русскими войсками татарская знать свергла регентшу Сююмбике и выдала её врагу. Эта жертва, немыслимая в иное время, была принесена, чтобы выиграть время и избежать кровопролития. Разлучённая с малолетним сыном, она была увезена в Москву в качестве почётной заложницы. Сююмбике скончалась после 1554 г. и погребена в мавзолее в Касимове. Её именем была названа не только башня в Казанском кремле, но также ханская библиотека и сад. О Сююмбике было сложено множество легенд, самая популярная среди казанцев гласит, что она бросилась с дозорной башни, оплакивая гибель города. Любимая легенда А. В. Щусева такова. Казанская царевна полюбила русского мастера, строившего для неё башню. Когда царь узнал, что его дочь отдала сердце инородцу-строителю, он казнил его, а Сююмбике выбросилась с башни (*Сорокин И.* Указ. соч. – С. 239).
[16] *Крушеван П.* Указ. соч. – С. 95.
[17] Боярско-дворянское жильё конца XVII в. располагалось на подклете, имитировало отдельные «хоромины», соединённые сенями и перекрытые разновысокими крышами. Фасады отличались живописной пластикой, украшались проёмами и узорчатыми наличниками. Первый тип жилья крупного феодала – хоромный вариант, когда жилой комплекс дробится на множество отдельных хоромин, соединённых сенями, переходами, анфиладами, пристроенными церквами (палаты Н. А. Воротынского на Никольской в Москве, 1660-е гг.). Второй тип – дворцовый вариант, в планировке которого больше рационализма, симметрии (московские палаты В. В. Голицына, 1680-е; Лефортовский дворец, архитектор Д. В. Аксамитов, 1698). Среди прототипов Казанского вокзала – деревянный дворец в Коломенском (С. Петров и др., 1667–1681), представлявший семь свободно скомпонованных 2-3-этажных хором, соединённых переходами, с разнообразными высокими покрытиями клетей. Теремной павильон Казанского вокзала в форме «клети» с громадным гранёным куполом цитирует царские хоромы Коломенского дворца. Другие жилые прототипы конца XVII – начала XVIII в.: московские палаты Юсуповых, Троекурова, Романовых, дом Дряблова в Казани (*Тиц А.* Русское каменное жилое зодчество XVII в. – М.: Наука, 1966. – 356 с.).
[18] *Пилявский В. И.* и др. История русской архитектуры. – СПб.: Стройиздат, 1994. – С. 555–556.
[19] В 1683 г. в Рязани Л. Н. Нарышкиным была выстроена церковь Воскресения «Сгонного». Рязанские села Жолчино и Алешня являлись родовыми гнёздами Нарышкиных, где были созданы два следующих храма, считающиеся самыми ранними примерами этого стиля. Для него характерна и церковь в селе Сенницы близ Зарайска: это высокая 5-ярусная композиция с типичным декором (предположительно, Я. Г. Бухвостов).
[20] *Куркчи А.* Предисловие // Арабески истории. – Вып. 7. Рождение нации. – Б. м.: Ди-Дик, 1996. – С. 11–15.

[21] Истинное наслаждение доставит внимательному зрителю на Комсомольской площади виртуозное состязание Ф. О. Шехтеля и А. В. Щусева: кто кого переиграет, передразнит. Игровое начало «мирискусника» помогло автору мавзолея в 1930-е – 1940-е гг. сохранить творческую форму и не сгинуть в ГУЛАГе.

Е. В. ИСАКОВА
(Архитектурная студия Михайлова; Санкт-Петербург)

ИДЕОЛОГИЯ РУССКОГО СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С. С. КРИЧИНСКОГО

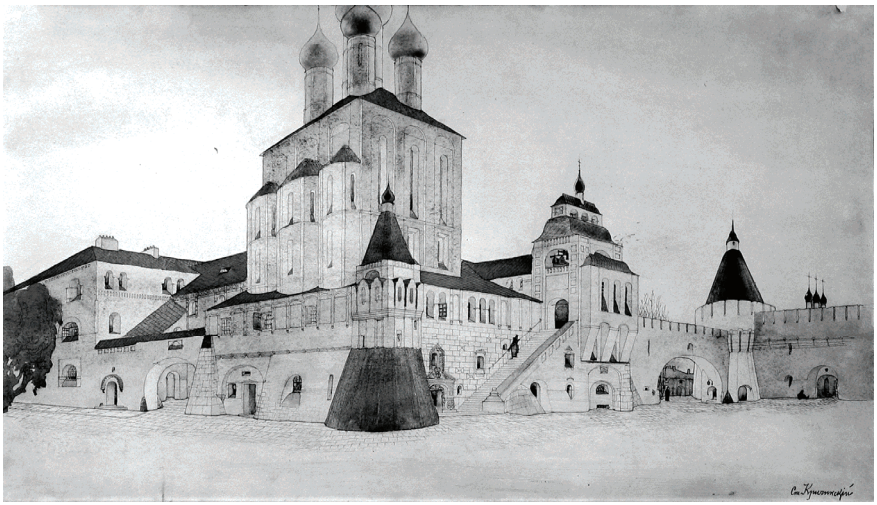
Степан Самойлович Кричинский родился 20 января 1874 г. в Виленской губернии в семье генерал-майора Кричинского. В 1897 г. окончил Институт гражданских инженеров.

С именем архитектора С. С. Кричинского связан целый этап в истории русской архитектуры – так называемый русский стиль или русский вариант ретроспективизма. Характерной особенностью этого стиля является отказ от стилизации в пользу буквального копирования исторических памятников.

В «русском» стиле в Санкт-Петербурге Кричинский построил Фёдоровский собор в честь 300-летия Дома Романовых (1911–1914), церковь Св. Николая Мирликийского – Николо-Барградская при Императорском Палестинском обществе (1913–1915) и Фёдоровский городок в Царском Селе (1914–1918). Все три – церковные постройки и, так или иначе, связаны с царской семьёй. В каждый из трёх строительных комитетов входил и принимал активное участие известный знаток древнерусского искусства князь А. А. Ширинский-Шихматов.

В феврале 1914 г. на заседании Высочайше утверждённого комитета по постройке домов для причта и служащих Фёдоровского Государева собора Кричинский представил «Начала, послужившие основой для создания городка при Фёдоровском соборе». По сути, это его взгляд на развитие русской архитектуры. Он считал, что «возрождение русского искусства вполне жизненно и действенно потому, что это искусство создалось из элементов, неразрывно связанных с бытовыми, климатическими и национальными особенностями народа и земли их создавшими». – «В основу возрождения и воссоздания русского зодчества, по моим понятиям, должно лечь строго научное изучение и исследование образов и памятников допетровской старины, изучение архитектурных форм, пропорций на началах исследования развития и происхождения этих форм, частей здания, их раскраски, орнамента, украшений и пр.»[1].

Кричинский отрицает возможность создания национального стиля путём привнесения в современную архитектуру элементов древнерусского зодчества, и считает неудачными подобные попытки, предпринимавшиеся в XIX в. Будущее русского стиля он видит в том, чтобы, начав с точного копирования форм старинных памятников, путём естественной эволюции прийти к созданию нового стиля, созвуч-



С. С. Кричинский. Эскиз храма в честь 300-летия царствования Дома Романовых. 1910

ного эпохе. То есть, сначала вернуться к истокам и, по сути, заново пройти весь путь, но уже минуя западные влияния двух «послепетровских» столетий. «Как бы мы в своих произведениях не стремились сохранить в строгости и чистоте всё, что создано в русском искусстве до XVIII в. – сделать нам это не удастся. Таков закон эволюции. Незаметно для себя авторы новых построек, дети своего века, внесут много нового, что изменит прежние и даст новые формы, которые дадут основание их потомкам сказать, что в XX столетии был создан новый русский стиль и это будет результат возрождения русского искусства»[2].

Если говорить о новом в собственных произведениях Кричинского – это конструктивные решения на основе самых современных материалов. Прекрасный инженер, Кричинский во всех построенных им в русском стиле зданиях использует железобетонный каркас, заполненный кирпичной кладкой. Характерные для русского зодчества каменные своды он заменяет ложными бетонными сводами по сетке-рабице, сами же перекрытия плоские – своды Монье.

Свои принципы он применяет к сфере церковного строительства: «Весь вопрос в том, возможно ли применение и развитие архитектурных форм допетровской Руси в наше время при современных требованиях техники и быта. Если эта задача ещё не решена окончательно и представляет значительные трудности для некоторых сооружений нашего времени, то для церковного строительства решение этого вопроса представляется положительным и несомненным»[3].

Первым произведением Кричинского в русском стиле стал Фёдоровский собор в честь 300-летия Дома Романовых на Миргородской улице, д. 1А. Архитектура храма восходит к традиции ростово-ярославского зодчества XVII в. Использование в церковном строении мотивов крепостной архитектуры – башенок с машикулями, элементов крепостных стен с широкими воротными проездами, навеяно архитектурой ограждённых высокими стенами монастырей и городских кремлей Русского

государства XIV–XVII вв. Высокая живописность таких ансамблей достигается за счёт сочетания разнообразных объёмов, геометрических и пластических форм, обилия вертикалей и, нередко, подчёркивается яркостью цветовой гаммы.

Прообразом композиционного решения собора явилась надвратная церковь кремля Ростова Великого – во имя Св. Иоанна Богослова, органически включённая в ансамбль кремлёвских укреплений, обрамлённая крепостными башнями и стенами. Наружный декор собора повторяет архитектурные элементы церкви Св. Иоанна Богослова: наличники окон с гирьками, сплошное заполнение плоскости стены собора ширинками аналогичны решению западной стены церкви. Башни церковных ворот повторены в архитектурном решении северо-восточной башни Фёдоровского собора. Северо-восточная башня собора решена в стиле суздальского зодчества и повторяет формы и декор башни над Святыми воротами Спасо-Евфимиева монастыря. Башня-труба котельной имеет своим прообразом башни ограды московского Симонова монастыря, связанного с эпохой освобождения Руси от татарского ига. Звонница решена в стиле ярославских звонниц XVII в. Центром композиции является высокий собор, возвышающийся над башнями и крепостными стенами.

Храм двухэтажный; на каждом этаже находилось по три придела. На втором этаже: главный придел – Фёдоровской иконы Божией Матери и Св. Преподобного Михаила Малеина; правый (южный) – Св. Николая Чудотворца и Св. Мученицы царицы Александры; левый (северный) – Св. Алексия митрополита и Св. Михаила Тверского. Св. Михаил Малеин – покровитель царя Михаила, Св. Николай Чудотворец и Св. Царица Александра – небесные покровители последнего русского императора и императрицы, Св. Алексий – покровитель наследника престола, Св. Михаил Тверской – покровитель брата императора великого князя Михаила Александровича. Главный придел нижнего храма предполагалось освятить во имя Святого Благоверного князя Александра Невского и Святой Равноапостольной Марии Магдалины; левый придел во имя Св. Праведного Филарета милостивого; правый – во имя Св. Преподобной Марфы. Св. Александр Невский и Св. Мария Магдалина – небесные покровители императора Александра III и императрицы Марии Фёдоровны – родителей Николая II, а Св. Филарет и Св. Марфа покровители родителей первого русского царя из династии Романовых[4]. Такие посвящения должны были подчеркнуть преемственность царских династий Рюриковичей и Романовых. Внутренняя отделка также соответствовала эпохам этих династий.

В продолжение своей идеи архитектор предложил создать вокруг храма своего рода стилизованный уголок Древней Руси. Он обосновывал это тем, что на Полтавской площади «до постройки храма не было никаких сооружений архитектурной ценности. Площадь эта представляла несимметричного вида место, окружённое с разных сторон пустырями и упирающимися в неё незастроенными улицами. По своему неправильному виду с закоулками и входящими углами, само место как бы указывало на несимметричную постройку, составляющую отличительную особенность русского стиля»[5]. Поэтому в этой, тогда окраинной, части города им «была задумана застройка всей площади и прилегающих улиц в виде части кремля с крепостными стенами, переходами, воротными проездами и храмом-памятником, воз-

вышающимся на стенах в центре всех сооружений. Думалось создать целый уголок 17-го века приспособив архитектуру того времени к современному»[6].

Эта идея получила воплощение в создании Фёдоровского городка в Царском Селе. Это комплекс зданий для причта и служителей Фёдоровского Государева собора, обнесённый крепостной стеной с башнями и воротами. Главными и наиболее богато декорированными зданиями были Трапезная палата и дом для священнослужителей, выходящие в сторону собора. Здесь же размещались и парадные ворота, богато украшенные каменной резьбой, выполненной по образцу декора владимиро-суздальской Руси. Фасады, выходящие к собору, отделаны белым старицким известняком, таким же, как и использованный в облицовке Фёдоровского собора в честь 300-летия Дома Романовых. Трапезная палата предназначалась для заседаний созданного в 1914 г. Общества возрождения художественной Руси и музея художественной старины. Интерьеры Трапезной палаты были расписаны в русском стиле московским художником-иконописцем Г. П. Пашковым. На стенах были написаны русские пословицы и поговорки. В русском стиле была выполнена мебель и утварь. «Эти дома должны служить образцом зданий, приспособленных к требованиям современной жизни, но возведённых в формах древнерусского зодчества»[7].



С. С. Кричинский. Фёдоровский собор в честь 300-летия Дома Романовых. Санкт-Петербург, Миргородская улица, д. 1А. Фотография 1913 г.

Казалось, и быт, и всё оформление жизни обитателей городка должны быть стилизованы под старину. Но всё же это касалось только парадных покоев, в жилых же помещениях была обычная отделка и современная мебель. Так же, как сводчатые расписные потолки, «русская» утварь и одежды остались только декорациями, уводящими зрителя в беззаботный мир «седой старины».

Хотя русский стиль просуществовал лишь около двух десятилетий, его вклад в развитие отечественной архитектуры несомненен. Он пробудил интерес к народной художественной культуре, побудил архитекторов к использованию забытых приёмов древнерусской архитектуры, отголоски этого стиля мы видим в советской архитектуре, и примером тому знаменитые московские высотки. С. С. Кричинский, как один из видных представителей русского ретроспективизма, внёс значительный вклад не только в его развитие, но и осмысление, рассматривая архитектуру как одну из важнейших форм воспитания общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 45. Л. 17.
[2] *Там же*. Л. 17 об.
[3] *Там же*. Л. 17.
[4] *Басова М. В.* Храм на молочном заводе // История Петербурга. – 2007. – № 5 (39).
[5] *Кричинский С. С.* Храм в память 300-летия Дома Романовых // Зодчий. – СПб., 1914. – № 11. – С. 123.
[6] *Там же.*
[7] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 29. Л. 238.

М. П. КАПРАЛОВ
(Царскосельская иконописная мастерская; Пушкин)
В. Л. МЕЛЬНИКОВ
(СПбГМИСР)

О ВЫСТАВКЕ «ФЕОДОРОВСКИЙ ГОРОДОК В ЦАРСКОМ СЕЛЕ И НИКОЛАЙ РЕРИХ»

Фёдоровский Государев Русский городок [*ил. 1–3*] явился выражением идеального представления о Святой Руси Государя Николая II и окружавших его любителей русской старины. Это была попытка воссоздать фундамент, на котором Россия могла бы устоять перед натиском Запада и внутренними волнениями народа. Устоять не удалось, но идеал был создан. Материальное воплощение идеи не устояло перед напором бурь истории, но сама идея осталась, вернее, она и была всегда на Руси, но открывалась ярко в отдельные моменты, а на этот раз, в конце имперского периода России, особенно ярко.

В разработке идеи русского стиля приняли участие многие художники, архитекторы, археологи, историки; принял участие и Николай Константинович Рерих. Насколько важен его вклад, видно по тому, что он вошёл в число учредителей Общества возрождения художественной Руси (далее – *ОВХР*), возникшего в 1915 г. в результате работы по проектированию и строительству Фёдоровского Государева собора [*ил. 4*] и Фёдоровского Государева Русского городка, начавшихся с 1909 г., а также создания музейных экспозиций в Царском Селе, в которых и принимал участие Н. К. Рерих. В прессе тех лет сохранились отдельные упоминания об этом[1].

8 января [1912 г.] в 2 часа дня, в Александровском Царскосельском дворце их величества Государь Император, Государыня Императрица Александра Феодоровна с великой княжной Ольгой Николаевной и великой княгиней Елизаветой Феодоровной изволили обозревать выставку работ учащихся в школе Императорского Общества поощрения художеств, представленную академиком Н. К. Рерихом. Академик Рерих имел счастие поднести его величеству икону собора Архистратига Михаила работы иконописной школы[2].

20 января [1914 г.] в Царское Село выезжали: морской министр, генерал-адъютант, адмирал [И. К.] Григорович, министр торговли и промышленности, тайный советник С. И. Тимашев, главноуправляющий землеустройством и земледелием, статс-секретарь А. В. Кривошеин, академик Н. К. Рерих[3].

Его императорское величество Государь Император в присутствии августейшего председателя Императорского Общества поощрения художеств его императорского высочества великого князя Петра Николаевича изволил обозревать в одной из зал Царскосельского Александровского дворца представленные директором школы Императорского Общества поощрения художеств академиком Н. К. Рерихом работы учащихся в школе.

Академик Рерих имел счастье поднести Государю Императору икону Св. Иоанна Милостивого, писанную ученицей Суворовой, фарфоровую этнографическую статуэтку работы ученицы Брускетти, а также альбом с воспроизведениями работ учащихся в школе и 1-й том своих сочинений[4].

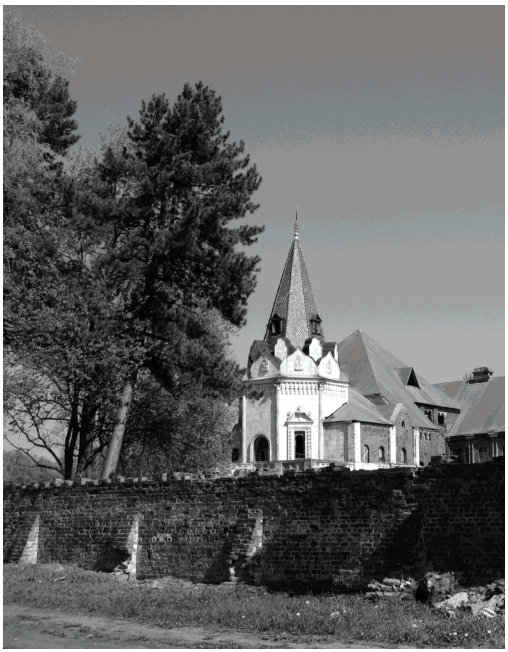
В третий день сего [1915 г.] апреля Его Императорскому Величеству благоугодно было удостоить председателя Общества «Возрождение художественной Руси» следующей Всемилостивейшей телеграммой: «Члену Государственного совета кн.



Ил. 1. С. С. Кричинский. Фёдоровский Государев Русский городок. Архитектурный ансамбль домов причта Фёдоровского Государева собора. 1913–1918. Располагается по адресу: Пушкин, Академический проспект, д. 14–18. Фотография начала 2000-х гг.

Ширинскому-Шихматову. Петроград. Горячо приветствую добрый почин учредителей Общества. Желаю быть осведомляем о всех его трудах и успехах. НИКОЛАЙ»[5].

Это царское приветствие послано в ответ на всеподданнейшую телеграмму учредителей Общества нижеследующего содержания: «Объединённые желанием послужить родине через собирание сокровищ древнего народного творчества, отражающего тот самобытный дух, в котором почерпает русская земля победную силу в грозной борьбе с зарубежными врагами, учредители Общества "Возрождение художественной Руси" с благоговением обращают взоры свои к Царскому престолу как исконному средоточию русской самобытности и, вознося ко Всевышнему горячие молитвы о ниспослании Вашему Императорскому Величеству здравия и сил на одоление неприятельских ратей и на благо родному народу, земно бьют Вам, Государь, челом, усердно прося внять выражению их проникновенной пламенной к Вам любви и готовности отдать все силы изучаемому ими отечественному делу.



Ил. 2. Кедры у стен Фёдоровского Государева Русского городка. По воспоминаниям Ю. Д. Ломана, их высадка велась по инициативе Н. К. Рериха. Фотография конца 2000-х гг.

Председатель кн. Алексей Ширинский-Шихматов, кн. Игорь Константинович, архиепископ Арсений Новгородский, епископ Анастасий Ямбургский, кн. Семён Абамелек-Лазарев, гр. Пётр Апраксин, гр. Алексей Бобринский, Николай Булычёв, протоирей Александр Васильев, Александр Волжин, Василий Георгиевский, Александр Кривошеин, Николай Лихачёв, Дмитрий Ломан, Николай Покровский, Пётр Покрышкин, кн. Михаил Путятин, Михаил Пуришкевич, Николай Рерих, Владимир Саблер, Алексей Столбаков, Владимир Суслов, Митрофан Ладыженский»[6].

Картины Н. К. Рериха находятся в Люксембургском музее в Париже, в Лувре, в Русском музее Александра III, в музее Академии художеств, в московской Третьяковской галерее, в музеях нижегородском, вятском, уфимском и смоленском, в Царскосельском дворце и во многих частных собраниях[7].

Особенно показателен тот факт, что Н. К. Рерих вошёл в число 18 человек, избранных в Совет ОВХР, причём он был одним из двух представителей от художников наряду с В. М. Васнецовым.

В творчестве Н. К. Рериха периода 1909–1915 гг. русская тема является основной. Особо выделяется образ Святого Града, окружённого стеной, обречённого на заклание или объятого пламенем, спасаемого по молитве праведника. Особенно перекликаются с картинами Н. К. Рериха того периода росписи Круглой башни Ратной палаты [*ил. 5*].

В письме к Святославу Николаевичу Рериху **Юрий Дмитриевич Ломан** (1906—1980), сын Д. Н. Ломана, руководителя строительства всего комплекса, осуществившего идею Николая II о Святой Руси, подробно описывает цели создания Русского городка и деятельность в нём патриотов России, выдающихся деятелей отечественной культуры, включая Н. К. Рериха. Этот важнейший для данной темы документ был представлен на выставке «Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих», открывшейся в октябре 2008 г. в Санкт-Петербургском государственном университете [*ил. 6*][8].

Уважаемый Святослав Николаевич!

Недавно побывал на выставке в Русском музее Ваших и Николая Константиновича работ и воспоминания детства нахлынули на меня.

Захотелось поделиться с Вами.

Фамилия Рерих часто произносилась в нашей семье. Мой отец, полковник Дмитрий Николаевич Ломан, был инициатором создания в Царском селе Фёдоровского городка, он же руководил строительством, доставал деньги для финансирования работ, осуществляемых без участия казны.



Ил. 3. С. С. Кричинский. Фёдоровский Государев Русский городок. Деталь ворот, ближайших к Офицерскому собранию Фотография 2009 г.

Городок должен был стать преемственным пересказом исконно русского художества на почве современности в условиях наших дней. Он состоял из пяти построек, обнесённых кремлёвской стеной со сторожевыми башнями, каменными с богатой резьбой воротами.

Автор проекта талантливый архитектор С. С. Кричинский шёл по пути воссоздания памятников русского зодчества, но в свободной трактовке, без точного следования определённым образцам.

В обсуждении и разработке проекта деятельное участие принимали: Н. К. Рерих, архитекторы А. В. Щусев, В. А. Покровский, М. В. Красовский, [П. П.] Покрышкин, архитектор-археолог В. В. Суслов, академики Н. П. Лихачёв, А. И. Соболевский, художники В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, И. Я. Билибин.

По инициативе Николая Константиновича из Верхотурья были доставлены сто саженцев кедров. Их высадили напротив здания трапезной на берегу прозрачного проточного пруда[9].



Ил. 4. В. А. Покровский при участии В. Н. Максимова. Фёдоровский Государев собор. 1910–1912 Располагается по адресу: Пушкин, Академический проспект, д. 34 Фотография конца 2000-х гг.



Ил. 5. С. Ю. Сидорчук. Ратная палата. 1913–1917 Располагается по адресу: Пушкин, Фермская дорога, д. 5А. Фотография конца 1990-х гг. По данным Г. И. Авериной (1976), росписи Ратной палаты и Трапезной Фёдоровского городка делались по эскизам И. Я. Билибина, В. М. Васнецова и Н. К. Рериха

В разгар строительства городка мой отец оборудовал свою канцелярию в «розовом доме» – так в обиходе называлась постройка, входившая в архитектурный ансамбль. В просторном отцовском кабинете и смежной комнате, приспособленной под столовую, всегда было людно. Здесь можно было увидеть архитекторов, художников, археологов, офицеров, сановников, купцов, артистов, преподавателей рисования в провинциальных училищах, землемеров – словом, людей, принадлежащих к самым различным слоям общества, но объединённых заботой о сохранении бесценных памятников древнерусского зодчества.

Я постоянно вертелся около отца, к неудовольствию матери допоздна засиживался на ужинах, устраиваемых для участников вечеров народного творчества, невольно подслушивал разговоры взрослых, крепко их запоминал, однако, смысл услышанного дошёл до меня много лет спустя.

Может возникнуть вопрос: почему гвардейский полковник занимался строительством городка? Наверное, потому, что офицером он стал не по призванию. Отец Дмитрия Николаевича известный поэт-искровец Николай Логинович Ломан, печатавшийся под псевдонимом Злоречивый Гнут, умер, оставив семью без средств к существованию. Дочерей на казённый счёт определили в институты, а сына – во второй кадетский корпус, где когда-то Н. Л. Ломан, одновременно с Н. Г. Чернышевским, преподавал русскую словесность.

Став офицером, Дмитрий Николаевич всё свободное время отдавал литературе, истории и собиранию предметов старинного русского обихода. Он написал небольшую книжечку «Достопримечательности Санкт-Петербурга» – это была первая в таком роде книга, рассчитанная на народное чтение. По словам Дмитрия Ни-

колаевича, он унаследовал любовь к литературе от пращура Карла Юхана Ломана, шведского поэта и переводчика, а также деда, знатока скандинавской поэзии, коллеги Гоголя по Патриотическому институту, и, конечно, от отца.

Как-то Дмитрий Николаевич взял меня с собой в Славянскую гимназию, где состоялся концерт в пользу братьев-славян. В концерте принимали участие гимназисты, пел чешский хор. В антракте к нам подошёл какой-то господин, поздоровался с отцом, спросил, сколько мне лет, где я учусь. Когда он отошёл, отец сказал, что это архитектор Борис Константинович Рерих, брат Николая Константиновича.

В связи с войной, в городке был открыт лазарет для раненых, сформирован санитарный поезд и повозочная колонна. Они содержались на частные средства и были подчинены моему отцу.

По существующему тогда неписаному правилу работников искусств, преимущественно артистов, по-видимому, не без протекции, зачисляли в запасные полки, давая возможность продолжать заниматься своим делом и даже жить дома.

В штаты лазарета, санитарного поезда и колонны были зачислены художники Г. И. Нарбут, И. А. Шарлемань, Н. П. Пашков, И. Г. Блинов; артист музыкальной драмы Н. С. Артамонов, известный чтец-импровизатор и театральный педагог В. В. Сладкопевцев. По рекомендации Вашего отца в качестве санитара был зачислен преподаватель училища поощрения художеств и Высших женских архитектурных курсов П. С. Наумов. Вместе с ним проходил службу поэт Сергей Есенин, в котором принимал участие Николай Константинович.

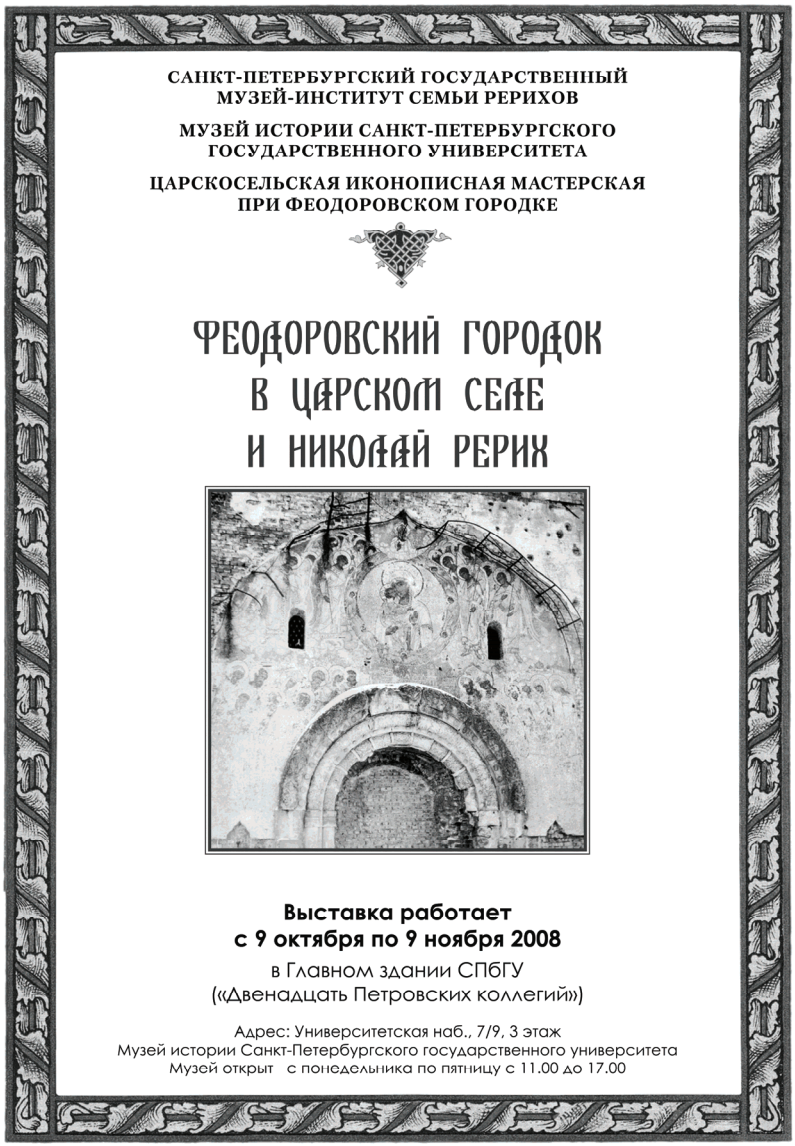
Помню, как Есенин написал шутливое стихотворение: будто ему приснился Пушкин, пожаловавший в Фёдоровский городок. «Он спросил через дворовый гомон: где живёт полковник Ломан?» В доме розовом – ответил Есенин и показал Пушкину как пройти.

По эскизам художника Н. П. Пашкова санитары – мастерские живописцы, или как их тогда называли, богомазы Александр Брягин и Иван Симонов темперными красками расписывали палаты городка. Яичную темперу они почему-то называли «вапа».

В сентябре 1941 г., будучи ополченцем-пулемётчиком, я окопался на Пулковских высотах, в нескольких километрах от Фёдоровского городка. Пожалуй, именно на Пулковских высотах, где на каждом шагу ожидала смерть, перед мысленным взором промелькнула вся прожитая жизнь. Вспомнились люди, встреченные в детстве, их рассказы о далёких и близких предках, защищавших родную землю от иноземных захватчиков, вспомнились картины Николая Константиновича.

После выхода на пенсию, у меня появилось свободное время, и я занялся историей Фёдоровского городка, узнал много интересного. В 1915 г. было создано Общество возрождения художественной Руси. В числе его учредителей значатся Николай Константинович и мой отец. Местом деятельности Общества был избран Фёдоровский городок, а петроградская канцелярия полковника Ломана – Большой Казачий переулок, 9 – служила одновременно «письмоводством» Общества.

Члены вновь созданного Общества с удовлетворением отметили, что городок стал «первым опытным полем русского зодчества, возделанного на основе исконной красоты самобытного художества».



Ил. 6. Афиша выставки, выполненная на основе дизайна ОВХР второй половины 1910-х гг. В оформлении использована фотография мозаики на западном фасаде Фёдоровского Государева собора «Фёдоровская Божия Матерь, окружённая сонмом ангелов и ликами предстоящих святых – покровителей Дома Романовых». Фотография из архива Л. С. Митусовой зафиксировала состояние мозаики после Великой Отечественной войны. По данным Г. В. Семёновой (2009), этот Образ был выполнен в мастерской В. А. Фролова по картону Н. С. Емельянова. Есть основания полагать, что в разработке его программы принимал участие и Н. К. Рерих

По мнению учредителей Общества, Большая Трапезная «должна была служить маяком, на который будут править кормчие больших кораблей русского художества и утлых лодочек русского художественного ремесла для того, чтобы в полном единении без мести беречь чистоту русского искусства».

В Трапезной устраивались концерты народного творчества. Они имели целью доказать, что искусство Древней Руси не было интеллектуально «немым».

В концертах принимали участие Великорусский оркестр под управлением В. В. Андреева, гусляры Н. Н. Голосова, известный баянист Ф. Ромш, артистка В. Устругова сказывала русские сказки, на подмостках трапезной читали свои стихи поэты Сергей Есенин, Николай Клюев, Сергей Городецкий, Алексей Ганин.

Деятельное участие в работе Общества принимали сотрудничавшие с И. Э. Грабарём в написании «Истории русского искусства» Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, В. А. Покровский, В. В. Суслов, В. К. Трутовский, А. В. Щусев, А. И. Успенский.

Членами Общества стали многие профессора Московского и Петроградского Археологических институтов. Среди членов Общества встречаются лица, рекомендованные Вашим отцом. В их числе В. А. Щавинский, работавший вместе с ним над получением новых темперных красок.

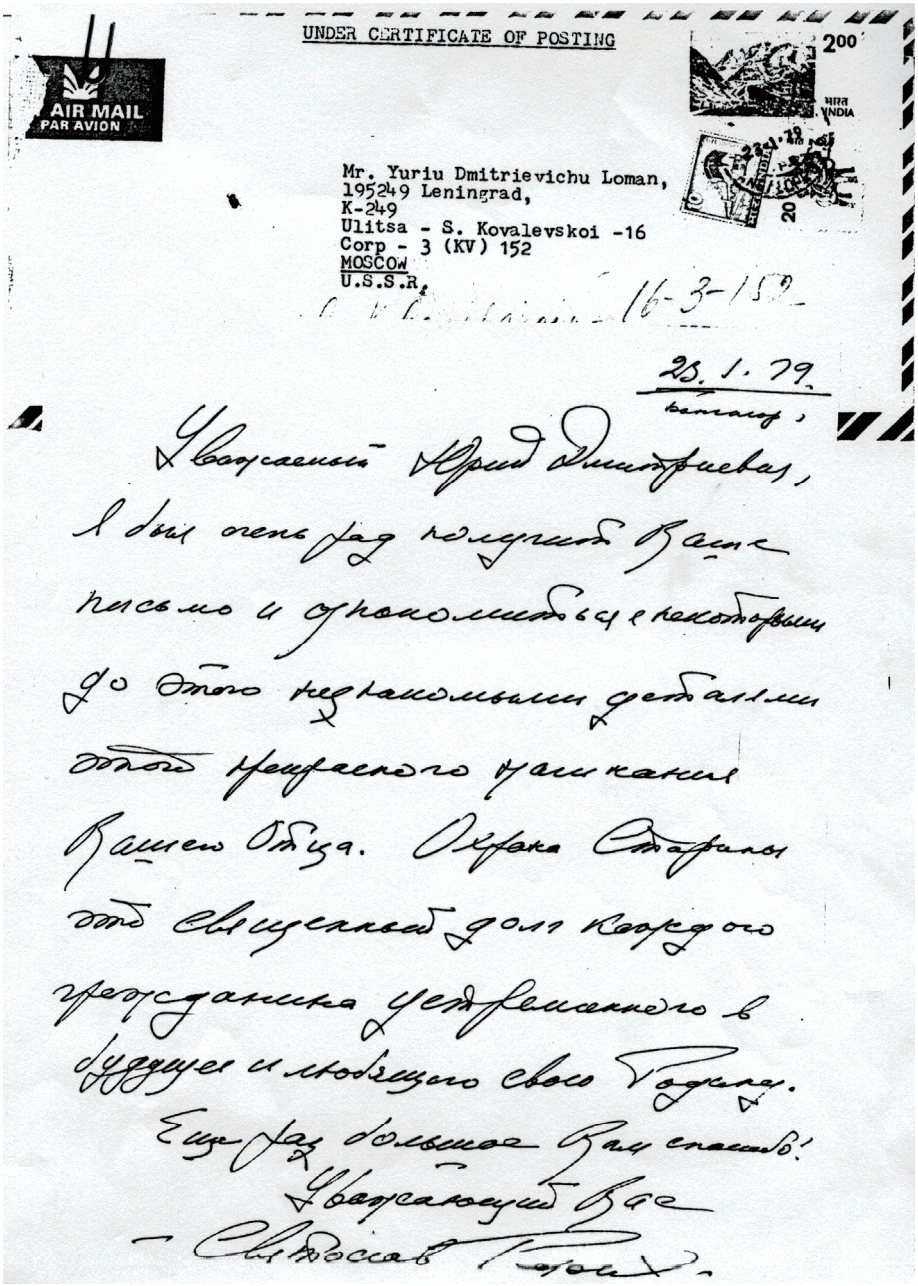
В городке было создано хранилище (музей) памятников древнерусского творчества, утвари, недостающей в обиходе начала 20-го века. Практическое назначение музея: оказание помощи конструкторам мебели, модельерам одежды.

10 марта 1916 г. состоялось общее собрание Общества. С докладами выступили: академик А. И. Соболевский – «Древние памятники художественной Руси», академик Н. К. Рерих – «Пути творчества», В. Т. Георгиевский – «Хождение по Руси» – так на русский лад Общество называло экскурсионную работу, направленную на ознакомление с памятниками древнего зодчества.

12 февраля 1917 г. в городке были закончены последние отделочные работы, а через несколько дней в газете появилась статья А. Н. Бенуа. Бенуа писал, что пока он и его единомышленники доказывают нецелесообразность строительства зданий в русском стиле, строительство Фёдоровского городка закончено.

После революции, летом 1918 г., закончив сверку расчётов, связанных со строительством городка, мой отец обратился с письмом к тогдашнему наркому просвещения А. В. Луначарскому с предложением своих услуг для организации охраны памятников. По-видимому, в связи с этим письмом он не раз выражал сожаление, что не может посоветоваться с Николаем Константиновичем.

Захватив Пушкин, фашисты разрушили Фёдоровский городок, срубили кедры – осталось всего лишь несколько деревьев. Теперь городок взят под охрану государства, ведутся реставрационные работы, а о городке – интересном памятнике архитектуры, тепло пишут в газетах и журналах. У меня на стене висит блюдо, выполненное в русском стиле. На нём выгравировано: «Многоуважаемому Дмитрию Николаевичу Ломану в день переселения в им же созданный русский городок. 12.2.1917 г.». Под блюдом висит фоторепродукция с картины известного художника Гавриила Горелова. На картине изображена панорама городка и трое мальчиков, один из них – я.



Ил. 7. С. Н. Рерих. Письмо Ю. Д. Ломану. Бангалор. 23 января 1979
Частное собрание, Санкт-Петербург

В заключение хочу сказать, что у нас в Советском Союзе ведётся большая планомерная работа по охране, реставрации и пропаганде памятников истории и культуры. Активную помощь государству в этом благородном деле оказывает Общество охраны памятников.

Когда-то Николай Константинович писал: «Пусть памятники не пугают нас, но живут и вносят в жизнь лучшие стороны прежних эпох». В наши дни памятники древнерусского зодчества известны и любимы народом. Туристические маршруты пролегли от Киева до Соловецких островов. Буквально миллионы людей участвуют в «хождении по Руси».

Буду рад, если моя информация покажется Вам интересной. Низко кланяюсь Вашей супруге. Её портреты, увиденные на выставке, произвели на меня большое впечатление.

Уважающий Вас,

Юрий Дмитриевич Ломан.
3 января 1979 г.

В ответ С. Н. Рерих прислал следующий тёплый отклик [*ил. 7*].

Уважаемый Юрий Дмитриевич,

Я был очень рад получить Ваше письмо и ознакомиться с некоторыми до этого незнакомыми деталями этого прекрасного начинания Вашего Отца. Охрана Старины – это священный долг каждого гражданина, устремлённого в будущее и любящего свою Родину.

Ещё раз большое Вам спасибо!

Уважающий Вас,

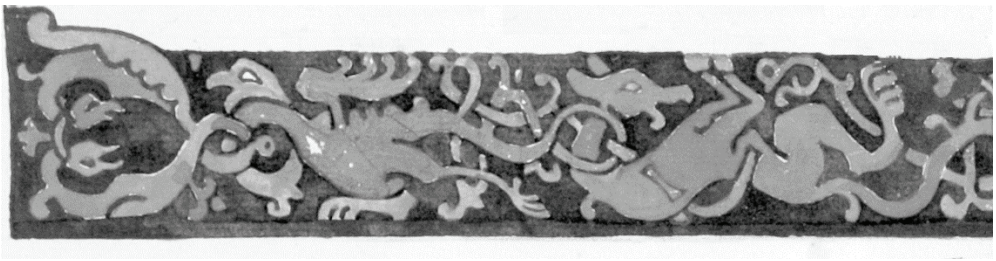
Святослав Рерих.

Эти документы и составили основу программы выставки в Университете, призванной напомнить о драгоценном вкладе Н. К. Рериха, Д. Н. Ломана и их современников в возрождение самобытности русской культуры. Выставка «Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих» явилась плодом совместных усилий Царскосельской иконописной мастерской при Фёдоровском городке, СПбГМИСР и Музея истории СПбГУ. При подготовке выставки были использованы уникальные архивные и изобразительные материалы, предоставленные руководителем Мастерской церковно-исторической живописи Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, профессором **Александром Константиновичем Крыловым**[10], первая опубликованная в советское время научная работа о Фёдоровском Государевом Русском городке – статья «Ключ к разгадке» члена Союза писателей Ленинградской области и Санкт-Петербурга, члена Петровской Академии наук и искусств, учителя изобразительного искусства села Поляны Рязанской области **Галины Ивановны Авериной**[11], материалы московского историка **Александра Сергеевича Федотова**[12] и редкие фотографии, собранные **Царскосельской иконописной мастерской** и священником **Николаем Николаевичем Мочалкиным.**

На выставке можно было зримо представить Фёдоровский Государев Русский городок, обнесённый кирпичными стенами, представляющий собой в плане неправильный шестиугольник, углы которого оформляют шесть башен. Стены с зубчатыми парапетами и разнообразно решённые башни и в наши дни, несмотря на прошедшее лихолетье, крепки. В целом комплекс создаёт образ древнерусского кремля. Здания включены в прясла стен, и только дом дьяконов и канцелярии Фёдоровского Государева собора или Розовая палата (название дано по окраске фасадов) находится в центре двора[13].

В 1994 г. на базе Фёдоровского городка было создано подворье Патриарха Московского и Всея Руси, а в 2007 г. начался процесс передачи комплекса Троице-Сергиевой лавре. Но с 2010 г. городок получил статус Синодального подворья. Как сообщил руководитель пресс-службы Московской Патриархии отец Владимир Вигилянский[14], предварительно, в соответствии с проектом здания будут выполнять следующие функции: в Трапезной палате разместится резиденция Патриарха, в Доме для нижних чинов – гостиница для сопровождающих Патриарха лиц, в Белокаменной палате – гостиница для высокопоставленных гостей, в Розовой палате – гостевой дом. В башнях также разместятся мастерские и музей истории Православия в России. Хотелось бы надеяться, что в концепцию восстановления и использования Фёдоровского городка входит воссоздание исторического вида интерьеров палат, а также возобновление музейных экспозиций русской национальной церковной и бытовой старины.

Как известно, во время строительства городка было выдвинуто предложение членов ОВХР Н. К. Рериха, В. М. Васнецова и И. Е. Репина открыть в одном из зданий Музей древнерусского искусства и зодчества. В городке было решено создать уникальную коллекцию древнерусских орнаментов XVI–XVII вв., коллекцию парчи, коллекцию оружия XVI в., коллекцию икон и церковной утвари XVI–XVII вв. Один из образцов орнамента в «зверином» стиле, выполненный Н. К. Рерихом примерно в это время, сохранился в Санкт-Петербургском государственном музее-институте семьи Рерихов [*ил. 8* и *9*][15]. Коллекция быстро пополнялась, и в итоге образовалось крупное собрание предметов искусства, о котором Ю. Д. Ломан упомянул в своём письме к С. Н. Рериху как о новом научно-практическом, методическом центре для мастеров декоративно-прикладного искусства, конструкторов мебели и модельеров одежды. Хотелось бы верить, что эта работа на базе Фёдоровского городка будет продолже-



Ил. 8. Н. К. Рерих. Звериный орнамент. *Фрагмент*
Картон, бумага, акварель, тушь. © СПбГМИСР

на – подобно тому, как возобновляется деятельность ОВХР на собраниях продолжателей былого Общества. Вновь, как когда-то в квартире Д. Н. Ломана, в Царском Селе (современном Пушкине) собираются деятели искусства и православные священники, ведутся беседы о русской старине, русской речи и их возрождении.

Изданные полностью лишь недавно воспоминания Ю. Д. Ломана проливают новый свет на деятельность Н. К. Рериха на ниве возрождения русских национальных корней и русского стиля в архитектуре и искусстве в начале XX в.[16]. После революции доступ к документам, отражающим эту деятельность, был закрыт, поскольку инициатором этого движения был сам Государь Николай II.

В июне 1915 г. настоящим пророчеством прозвучали слова Н. К. Рериха, изданные в Царском Селе в самый разгар строительства Фёдоровского Государева Русского городка. В них – предвидение испытаний, выпавших на долю Царского Села и всей нашей страны в двадцатом столетии, и понимание особого призвания настоящих и будущих братских могил и усыпальниц.

Я вижу братские могилы – курганы на полях брани. Вижу их и близко от столиц.

Вся Русь боролась. Пусть каждый город сохранит возле себя подлинный памятник геройства.

О смерти ли говорить? Не отвозить ли маленькими шествиями павших в бою на мирные кладбища?

Можно говорить о смерти тем, кто её не боится. Кто мужественно знает, что в смерти идём отдыхать.

А Русь умирать умеет. Умеет умирать на поле битвы. Умеет умирать мирно, со свечою в руке.

Умеет Русь и хранить священную память. Если в мятущемся городе с его нестройными толпами быстро исчезают кладбища, если над сотрудниками Петра уже раскинулся Ботанический сад, то вне суеты, на просторе, где люди к земле прикасаются и черпают из неё силу, там курганы живут тысячелетия.

Открываются глаза наши. Будни ушли. Серое вчера сменилось великим сегодня и бесконечным в значении – завтра.

Правда, создадим красивую память героям. Создадим прекрасные усыпальницы, овеянные чистым ветром, украшенные дарами природы.



Ил. 9. Н. К. Рерих. Звериный орнамент. *Фрагмент*
Картон, бумага, акварель, тушь. © СПбГМИСР

Около Петрограда, около Царского Села есть холмы. И на них запечатлеется память героев. И придут люди к курганам. И прочтут на валунах священные слова. И обновятся духом[17].

Выставка «Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих», прошедшая в 2008 г. в СПбГУ, стала вехой, за которой работа по актуализации прошлого для многих её участников вышла на новый уровень. Одна за другой открываются другие выставки, проводятся встречи, лекции, конференции, концерты и литературные чтения, посвящённые Фёдоровскому Государеву Русскому городку и его создателям. Воистину, Фёдоровский городок стал беспримерным символом «красивой памяти героям». На нашем поколении лежит ответственность за то, чтобы он таким символом и оставался.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ниже материалы приводятся по изд.: Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / Сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред. А. П. Соболев. – Вып. 4: 1910–1912. – СПб., 2007. – Вып. 5: 1913–1918. – СПб., 2008. См. также др. материалы из периодики тех лет на тему ОВХР в изд.: Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В. Л. Мельникова. – Самара: Агни, 1999. – (Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III). – С. 661–663, 704–705.

[2] Придворные известия // Новое время. – СПб., 1912. – 10/23 января. – № 12870. – С. 5.

[3] Придворные известия // Новое время. – СПб., 1914. – 21 января / 3 февраля. – № 13600. – С. 6.

[4] Изо дня в день // Петербургская газета. – 1914. – 22 января. – № 21. – С. 4.

[5] Известно ещё одно аналогичное изречение Николая II, оставленное в книге посещений Фёдоровского городка: «12 февраля 1917 г. осматривал с удовольствием постройки при Феодоровском Гос. соборе. Приветствую добрый почин в деле возрождения художественной красоты русского обихода. Спасибо всем потрудившимся. Бог на помощь вам и всем работникам в русском деле. Николай» (РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 109. Л. 9).

[6] Придворные известия // Русское слово. – М., 1915. – 10/23 апреля. – № 81. – С. 5.

[7] 25-летие художественной и литературной деятельности Н. К. Рериха // Речь. – Пг., 1915. – 10/23 декабря. – № 340. – С. 3.

[8] Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих: Буклет выставки в Главном здании СПбГУ (Двенадцати Петровских коллегий) / Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов; Музей истории Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб., 2008. – 16 с., ил.

[9] В наши дни сохранилось 10 кедров.

[10] См.: *Крылов А. К.* Фёдоровский городок – «Китеж» русской культуры // Программа «Храм» Санкт-Петербургского Фонда культуры. – Вып. 9. – СПб., 1995; *Ломан Ю. Д.* Воспоминания крестника Императрицы // Программа «Храм» Санкт-Петербургского Фонда культуры. – Вып. 7. СПб., 1994. – 144 с.; *Ломан Ю. Д.* Воспоминания крестника Императрицы: Автобиографические записки: 2-е изд., доп. / Сост. А. К. Крылов; Российская Академия художеств; Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; Всероссийское общество памяти святителя Макария. – СПб., 2010. – 304 с.

[11] *Аверина Г.* Ключ к разгадке. – [1976 г.] // Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент.

В. Л. Мельникова. – Самара: Агни, 1999. – (Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III). – С. 705–707. Ср.: *Аверина Г. И.* Флигель: Деяние светлых мыслей // Царскосельская Газета. – Пушкин, 2002. – 23 ноября. – № 91 (9413); *Она же.* К юбилею великого земляка // Вечерняя Рязань. – 2010. – 30 сентября. – № 38 (1269).

[12] *Федотов А. С.* Общество возрождения художественной Руси // Актуальные проблемы истории русской культуры: Сб. научных трудов / Институт истории АН СССР. – М., 1992. – С. 182–207; *Он же.* Праздники и концерты в Фёдоровском городке Царского Села (1914–1917 годы) // Петербургские чтения-97: Энциклопедическая библиотека «Санкт-Петербург-2003». – СПб., 1997. – С. 665–670; *Он же.* В. М. Васнецов и создание Фёдоровского городка в Царском Селе. «Памятная записка» архитектора С. С. Кричинского // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль. – М., 1997. – С. 327–352.

[13] *Семёнова Г. В.* Царское Село: знакомое и незнакомое. – М.: Центрполиграф, 2009. – С. 92–95.

[14] Цит. по: *Голубкова, Мария.* Город Патриарха. Фёдоровский городок в Царском Селе отреставрируют под резиденцию главы РПЦ // Российская газета. – М., 2010. – 13 октября. – № 5310 (231).

[15] Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 217. – № 484.

[16] *Ломан Ю. Д.* Воспоминания крестника Императрицы: Автобиографические записки: 2-е изд., доп. / Сост. А. К. Крылов; Российская Академия художеств; Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; Всероссийское общество памяти святителя Макария. – СПб., 2010. Приведём несколько упоминаний, свидетельствующих о том, насколько значимым было участие Н. К. Рериха в жизни Фёдоровского Государева Русского городка (с. 20, 35, 177–181): «Фёдор и Костя Прибытковы частенько дома, один из них шофёр, другой – то кучер, то посыльный. Костя возит пакеты архитектору Кричинскому, Н. К. Рериху на Морскую улицу, его брату Б. К. Рериху на Васильевский остров и там же, на Васильевском острове он заносит пакеты Н. Н. Арбатову»; «Н. К. Рерих рекомендовал в члены Общества Н. Н. Арбатова, который, будучи членом Общества искусства и литературы, предоставил Станиславскому и Немировичу-Данченко сарай в своём именьице для репетиций труппы будущего Художественного театра»; «Общество объединяло людей разных политических взглядов и художественных устремлений. Для царских сановников понятие “национальное русское искусство” отождествлялось с идеями монархическими и казённо православными. Для Васнецова, Рериха, Нестерова, Суслова, Щусева подлинным истоком национального начала в русском искусстве являлся народ, создавший изумительные по красоте и поэзии сказания, песни, художественные изделия».

[17] *Рерих Н. К.* «Дивинéц» // Царскосельский район и особый эвакуационный пункт. – 1915. – Июнь. – № 6. – С. 5–6.

Ю. Ю. БУДНИКОВА
(СПбГМИСР)

АРХИВ Б. К. РЕРИХА В РОССИЙСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИВЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

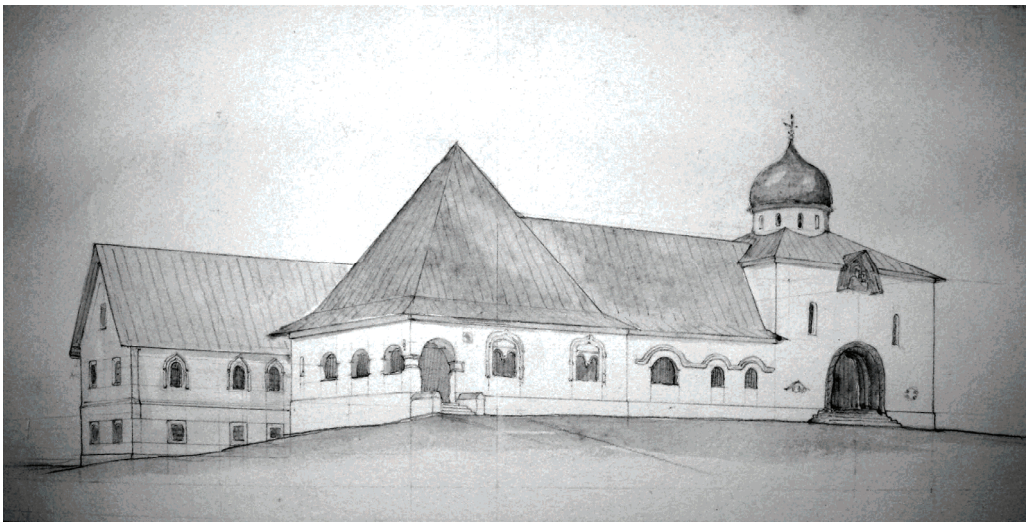
Борис Константинович Рерих (1885—1945) – младший из детей Константина Фёдоровича Рериха и Марии Васильевны Рерих (в девичестве Калашниковой). После окончания гимназии К. И. Мая поступил в Рисовальную школу при ИОПХ. В 1913 г. получил специальность художника-архитектора в Высшем художественном училище при Академии художеств, учился в мастерской Л. Н. Бенуа.

Во время учёбы в Академии художеств Б. К. Рерих принимал участие в восстановлении древних церквей. В 1909 г. он приехал в город Овруч Волынской губернии для обследования памятников истории и архитектуры. Здесь Б. К. Рерих совместно с П. П. Покрышкиным, А. В. Щусевым, В. Н. Максимовым и А. А. Весниным занимался реконструкцией Васильевской церкви, воздвигнутой зодчим Милонегом в 1190 г. и впоследствии неоднократно разрушавшейся. В Овруче и его окрестностях Борисом Константиновичем была собрана коллекция древностей, включавшая в себя много интересных находок: серебряные серьги из клада, каменные орудия, черепки сосудов. Эти предметы, а также фотографии древних памятников Волыни, сделанные архитектором, были показаны 28 октября 1909 г. на заседании Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества, где Б. К. Рерих был докладчиком вместе с украинским этнографом Ф. К. Волковым.

В 1910 г. Б. К. Рерих со старшим братом Н. К. Рерихом участвовал в археологической экспедиции, проводившей исследования Новгородского кремля. Б. К. Рерих производил архитектурный обмер стен и башен, фотосъёмку. Н. К. Рерих так писал об этой совместной работе: «На весёлом июльском припёке наблюдаю приятную картину. Рядом помещается неутомимый Н. Е. Макаренко, кругом него мелькают разноцветные рукава копальщиков. Растут груды земли, чёрной, впитавшей многие жизни. У Княжой Башни орудуют наши рьяные добровольцы: искренний любитель старины инженер И. Б. Михаловский и В. Н. Мешков. На стене поместился со своими обмерами мой брат Борис»[1].

В петербургский период жизни Б. К. Рерих состоял в Комиссии Музея Допетровского искусства и быта, преподавал в Рисовальной школе ИОПХ, где с октября 1913 г. заведовал женским общерисовальным классом, а в 1914 г. организовал столярную мастерскую. С осени 1915 г. он преподавал в архитектурных классах, в 1916 г. руководил столярно-резным отделением организованных Н. К. Рерихом мастерских для увечных воинов. Во время лечения брата в Карелии регулярно посещал его по делам Школы. В связи с отсутствием Николая Константиновича в 1918 г. был избран исполняющим обязанности директора Школы Общества поощрения художеств и её проректором. В 1917–1918 гг., фактически руководя ею, занимался археологическими исследованиями в Великом Новгороде.

В 1919 г. Б. К. Рерих выехал на новое место жительства в Киев. Здесь он сотрудничал с Н. Е. Макаренко и Г. К. Лукомским. Все трое участвовали в создании Киевского музея западного и восточного искусства имени Б. И. и В. Н. Ханенко. Б. К. Рерих входил в специальную комиссию по восстановлению и изучению собора Святой Софии, главного храма Киевской Руси, заложенного Ярославом Мудрым. До 1923 г. Б. К. Рерих преподавал в Киевской Академии художеств, участвовал в реставрации древних святынь, занимался оформлением книг, создал галерею портретов украинских культурных и общественных деятелей (К. Г. Стеценко[2], Н. Д. Леонтовича[3], С. Д. Мстиславского[4] и других), принимал участие в создании Реставрационной комиссии и Художественного музея в Киеве, а также в реорганизации художественных училищ в Киеве и Харькове.



Б. К. Рерих. Проект трапезной палаты с церковью. Аксонометрия. 1904–1913. Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. © РГАЛИ. Ф. 2094 («М. В. Бабенчиков»). Оп. 1. Ед. хр. 1031. Л. 1

После возвращения в родной город Б. К. Рерих продолжил работу по своей основной специальности – архитектура, а кроме того, заведовал художественной частью на студии «Севзапкино». Как художник и архитектор он принял участие в создании фильмов режиссёров Б. В. Чайковского «Дипломатическая тайна» (1923) и А. В. Ивановского «Дворец и крепость» (1923). В 1926 г. работал в Центральноазиатской экспедиции академика Н. К. Рериха, на её монгольском этапе. Деятельность Б. К. Рериха была прервана арестами в 1927 и в 1931 гг. Ему вменяли в вину участие в международных организациях и контрабанду. Вероятнее всего, подразумевались контакты с культурно-просветительными учреждениями, созданными Рерихами за рубежом. Последний арест продолжался три года.

После освобождения в 1934 г. Б. К. Рерих жил в Москве и работал в архитектурной мастерской В. А. Щуко, в 1936 г. стал членом Московского отделения Союза архитекторов. В начале 1940-х гг. появилась возможность вести переписку с Индией, с родными. Однако в 1945 г. Б. К. Рериха не стало, сказалось напряжение военного времени, голод и тяготы тюремного заключения. Николай Константинович Рерих в письме жене брата, Татьяне Григорьевне Рерих, писал: «Печально и за милого, любимого Борю и за него как отличного деятеля-строителя. Мало кто остаётся из этой хорошей группы. И Боря, и я ещё так недавно мечтали опять поработать вместе, и вот судьба решила иначе»[5].

После смерти архитектора, а затем его вдовы наследие Б. К. Рериха в течение ряда лет поступало в различные собрания – в Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Российский государственный архив литературы и искусства (далее – *РГАЛИ*), частные коллекции.



Б. К. Рерих. 1931. © РГАЛИ. Ф. 2094 («М. В. Бабенчиков»). Оп. 1. Ед. хр. 1078. Л. 19

Собрание РГАЛИ располагает значительным материалом по Б. К. Рериху, хранящимся в фонде М. В. Бабенчикова. **Михаил Васильевич Бабенчиков** (1891—1957) – театровед, искусствовед, в последние годы профессор Московского художественного промышленного училища (б. Строгановского), автор книги «Александр Блок и Россия» (М., 1923) и воспоминаний о многих актёрах и писателях, был другом и корреспондентом Рерихов. В 1940-х гг. Н. К. Рерих присылал Михаилу Васильевичу машинописные копии своих статей, которые хранятся ныне в том же РГАЛИ. Видимо, этот представитель дореволюционной интеллигенции, старый знакомый семьи Рерихов, продолжавший держать с ними связь, скрашивал духовное и интеллектуальное одиночество Бориса Константиновича, был близок архитектору и после его смерти (или уже после смерти его вдовы) забрал к себе часть его личного архива.

Известно, что у Б. К. Рериха хранилось большое количество картин и документов, относящихся к дореволюционному периоду жизни и творчества его старшего брата, Н. К. Рериха. Эти вещи Борис Константинович забрал с собой, перебравшись на жительство из Ленинграда в Москву. После смерти Бориса Константиновича картины Н. К. Рериха попали в коллекцию врача-гомеопата С. А. Мухина. А вот ценнейший архив Н. К. Рериха после смерти Татьяны Григорьевны, вдовы Б. К. Рериха, её сестра, Фаина Григорьевна Овчинникова, передала в Третьяковскую галерею. Сложнее обстояло дело с архивом самого Бориса Константиновича. Наиболее значимую с художественной точки зрения часть по личному ходатайству друга и коллеги Б. К. Рериха А. В. Щусева приобрёл созданный им Музей русской архитектуры (с 1965 г. – Научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева), какая-то часть была забрана на хранение М. В. Бабенчиковым и затем, после смерти искусствоведа, в составе его архива попала в РГАЛИ. В этом собрании можно выделить один ценнейший экспонат, который должен был бы попасть в Отдел рукописей ГТГ, но каким-то образом остался среди бумаг Бориса Константиновича и с неправильной атрибуцией хранится среди дел Б. К. Рериха. Это фотокопия известной картины Фернана Кормона[6] «Каин» (1880. Холст, масло. Музей Орсе, Париж) с дарственной надписью – но не Борису Рериху, как ошибочно указано в описи, а Николаю Рериху, что легко читается в посвящении на французском языке, и относится она к 1901 г. – времени учёбы последнего в Париже, в мастерской Кормона[7].

Неправильно атрибутирован и портрет неизвестного (ед. хр. 1021), записанный как «Портрет Рериха Константина Фёдоровича», хотя для людей, знакомых по фотографиям с внешностью отца художника, очевидно, что это другое лицо, к тому же К. Ф. Рерих скончался в 1900 г., а карандашный рисунок, набросанный, скорее всего, с натуры, датирован 1903 г.

Вообще, собрание документов Б. К. Рериха отличается разнообразием и даёт возможность проследить разные периоды его творческой биографии, а также точнее определить круг рабочих и дружеских связей художника. Мы можем познакомиться с архитектурными проектами и эскизами начинающего специалиста, сделанными в новорусском стиле и стиле модерн, оценить незаурядный талант Б. К. Рериха-портретиста (очень интересен, например, портрет поэта В. Я. Брюсова

29 июля 1903 г.[8]). Особого внимания заслуживают документы, относящиеся к украинскому периоду жизни Б. К. Рериха. Они позволяют говорить о большом конкретном вкладе художника в организацию художественного образования на Украине и в работу украинских учреждений культуры. Безусловно, опыт человека, профессионально занимавшегося этими вещами в столице Российской империи, оказался очень ценен в условиях становления новой системы образования и охраны памятников в молодой Украинской республике.

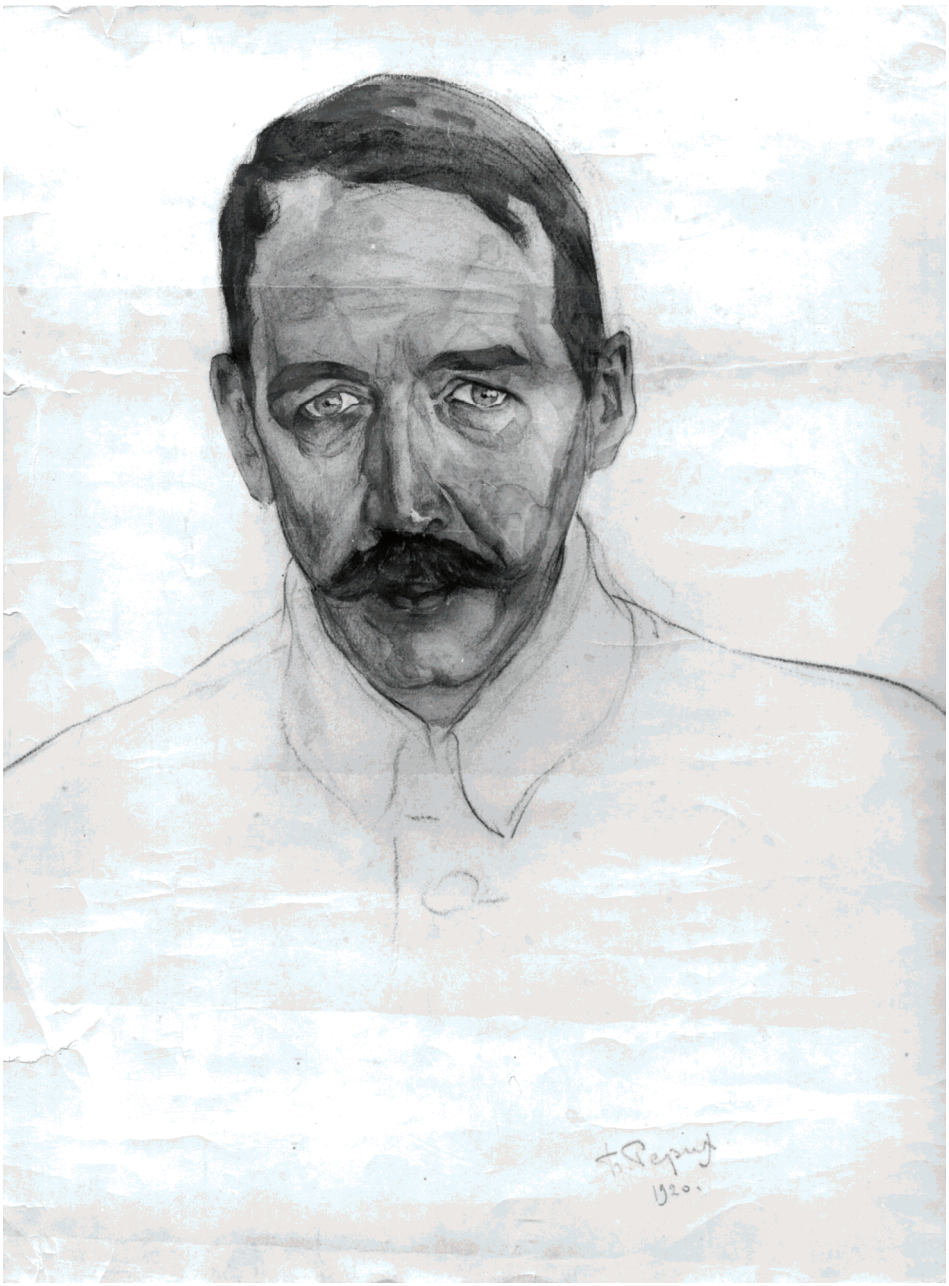
Архив документов Б. К. Рериха, хранящийся в РГАЛИ, может явиться неоценимым подспорьем при создании биографии этого незаурядного российского архитектора и художника, который пока что незаслуженно остаётся в тени и не избалован вниманием искусствоведов. Кроме того, там хранятся десятки рисунков, представляющих большую художественную ценность, и сотни фотографий памятников отечественного зодчества, некоторые из которых уже исчезли с лица земли. Один из фотоальбомов посвящён архитектуре старой Москвы (особое внимание уделено классицизму), возможно, он был собран в 1930-е гг. В других альбомах представлены архитектурные шедевры древнерусских городов. Альбомы не подписаны. Хранящиеся в них фотографии, возможно, сделаны Б. К. Рерихом в 1900–1910 гг. в Киеве, Новгороде, Пскове, некоторые из них вошли в «Историю русского искусства» И. Э. Грабаря. Но можно предположить, что какие-то фотографии были сделаны Н. К. и Е. И. Рерихами, а сами альбомы попали к Борису Константиновичу так же, как и другие вещи Рерихов, из их квартиры на Мойке, д. 83, где младший брат великого художника проживал какое-то время после возвращения в Петроград в 1923 г. Для ответа на этот вопрос требуется тщательный анализ всех фоторабот, атрибуция мест и архитектурных памятников, их сопоставление с известными опубликованными снимками и произведениями Рерихов.

Часть графических произведений Б. К. Рериха, а также кадры из фильма «Дипломатическая тайна», хранящиеся в РГАЛИ, экспонировались на выставке «Рериховский век» в ЦВЗ «Манеж» 2010 г., но, к сожалению, показать всё собрание не удалось. РГАЛИ – это не только научно-исследовательский, но и большой выставочный ресурс для музеев и организаций, занимающихся популяризацией наследия семьи Рерихов.

Приложение

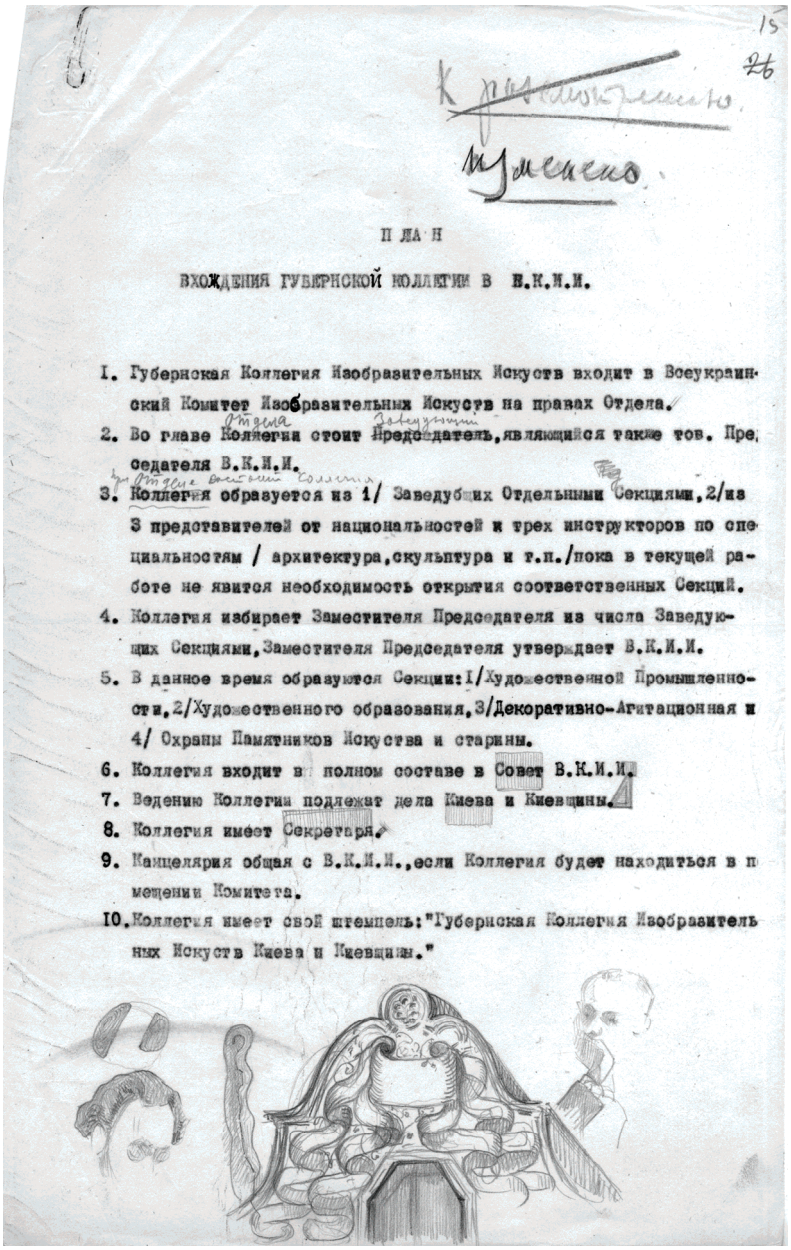
Перечень единиц хранения по персоналии «Борис Константинович Рерих» в каталоге РГАЛИ[9]

№ фонда	№ описи	№ единицы хранения	Название и краткая характеристика (описание)	Даты
Фонд Сергея Дмитриевича Мстиславского (1876—1943)				
306	8	615	**Б. К. Рерих. Портрет С. Д. Мстиславского.** Фоторепродукция. 1 лист.	1920



Б. К. Рерих. Портрет С. Д. Мстиславского. 1920. Фоторепродукция
© РГАЛИ. Ф. 306 («С. Д. Мстиславский»). Оп. 8. Ед. хр. 615. Л. 1

Фонд Михаила Васильевича Бабенчикова (1891—1957)				
2094	1	326	**Письма М. В. Бабенчикову.** Автографы.	11.04.1940, 03.03.1942
2094	1	1013, 1022, 1024, 1025	**Рисунки с античных скульптур.** Ученические и экзаменационные. Бумага, чёрный карандаш[10].	1900–1904
2094	1	1014, 1028, 1029	**Ученические рисунки с натурщиков.** Бумага, чёрный карандаш.	1901–1907
2094	1	1015, 1016, 1018	**Мужские портреты и наброски к ним.** Бумага, графитный, чёрный карандаш, акварель, сангина, гуашь, цветной мелок.	1901–1928 и без даты
2094	1	1017	**Бинокль.** Рисунок. Бумага, акварель.	16.11.1902
2094	1	1019	**Портрет поэта В. Я. Брюсова.** Бумага, графитный карандаш, белила.	29.07.1903
2094	1	1020	**Автопортреты.** Бумага, графитный, чёрный карандаш, белила, цветной мелок.	15.09.1903 – 1922
2094	1	1021	**Портрет неизвестного.** Бумага, графитный карандаш, сангина, белила, пастель, уголь.	09.1903
2094	1	1023	**Женские портреты.** Бумага, графитный, чёрный, цветной карандаш, сангина, белила, пастель, уголь.	1903 и без даты
2094	1	1026	**Проекты фонтанов и беседок.** Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель.	1904–1911
2094	1	1027	**Архитектурные детали, фрагменты стенной росписи.** Рисунки, чертежи. Бумага, картон, графитный карандаш, тушь, акварель, бронза.	1904–1915
2094	1	1030	**Проекты вокзалов.** Студенческие работы. Планы, фасады. Картон, бумага, графитный карандаш, тушь, акварель.	1906–1912
2094	1	1031	**Проекты жилых домов и гостиниц.** Студенческие работы. Планы, разрезы, фасады. Картон, бумага, калька, графитный карандаш, тушь, акварель.	1908–1913 и без даты
2094	1	1032	**Рыбак.** Бумага на картоне, графитный карандаш, акварель.	1909
2094	1	1033	**Проект здания городского суда. Студенческая работа.** Планы, разрез, фасад. Бумага, графитный карандаш, тушь.	1909
2094	1	1034	**Проекты храмов, церквей, часовен.** Студенческие работы. Планы, разрезы, фасады. Калька на картоне, картон, бумага, графитный, цветной карандаш, тушь, акварель, мелок, уголь.	1909–1917 и без даты
2094	1	1035	**Глухарь.** Бумага, графитный карандаш.	1910-е
2094	1	1036	**Решения задач по архитектуре.** Студенческая работа.	1910



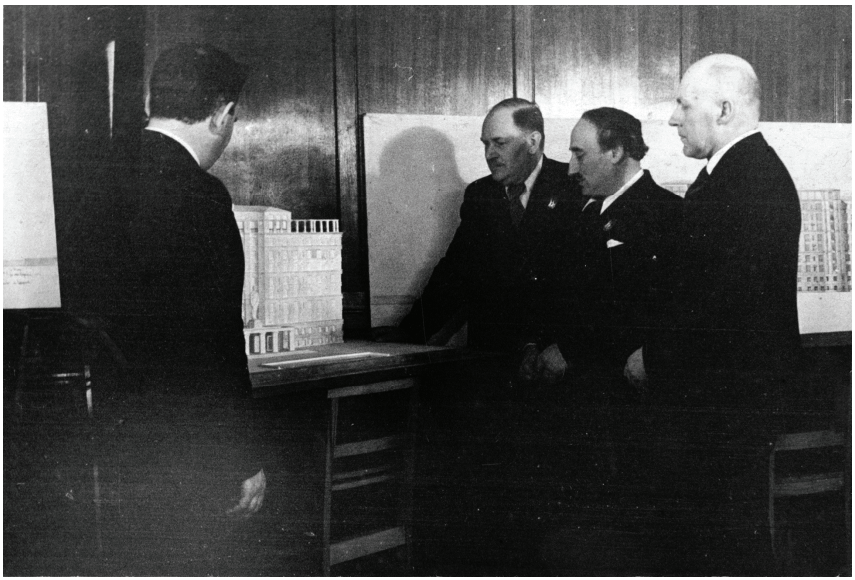
П Л А Н

ВХОЖДЕНИЯ ГУБЕРНСКОЙ КОЛЛЕГИИ В В.К.И.И.

I. Губернская Коллегия Изобразительных Искусств входит в Всеукраинский Комитет Изобразительных Искусств на правах Отдела.
2. Во главе Коллегии стоит Председатель, являющийся также тов. Председателя В.К.И.И.
3. Коллегия образуется из 1/ Заведующих Отдельными Секциями, 2/из 3 представителей от национальностей и трех инструкторов по специальностям / архитектура, скульптура и т.п./пока в текущей работе не явится необходимость открытия соответственных Секций.
4. Коллегия избирает Заместителя Председателя из числа Заведующих Секциями, Заместителя Председателя утверждает В.К.И.И.
5. В данное время образуются Секции: I/Художественной Промышленности, 2/Художественного образования, 3/Декоративно-Агитационная и 4/ Охраны Памятников Искусства и старины.
6. Коллегия входит в полном составе в Совет В.К.И.И.
7. Ведению Коллегии подлежат дела Киева и Киевщины.
8. Коллегия имеет Секретаря.
9. Канцелярия общая с В.К.И.И., если Коллегия будет находиться в помещении Комитета.
10. Коллегия имеет свой штемпель: "Губернская Коллегия Изобразительных Искусств Киева и Киевщины."

Б. К. Рерих. План вхождения Губернской Коллегии Изобразительных Искусств во Всеукраинский Комитет Изобразительных Искусств. Портретные и архитектурные зарисовки. Киев. 1919–1923 Бумага, карандаш, машинопись. © РГАЛИ. Ф. 2094 («М. В. Бабенчиков»). Оп. 1. Ед. хр. 1059. Л. 15

2094	1	1038	**Здание складов и жилой дом для служащих Общества торговли аптекарскими товарами.** Планы, продольные разрезы, фасады. Картон, графитный карандаш, тушь, акварель.	1913
2094	1	1039	**Проект надстройки здания Императорского Общества поощрения художеств.** Разрез и фасад. Картон, бумага, графитный карандаш, тушь, акварель.	1914
2094	1	1041	**Портреты К. Г. Стеценко и Н. Д. Леонтовича.** Фотокопии. 6 листов.	1920, 1921
2094	1	1042	**Эскизы знамён, вручённых коллективом РКП (б) С.-З. ОУ НКВД коллективу РКСМ и шефом заграничного представительства СССР в Эстонии 4-му Кингисеппскому пограничному батальону.** Бумага, графитный, цветной карандаш, акварель.	1923
2094	1	1043	**Эскизы декораций, костюмов и афиши для исторической кинодрамы А. В. Ивановского «Дворец и крепость» в десяти частях с прологом и эпилогом.** Бумага, графитный карандаш, тушь, гуашь, акварель, сангина.	1923
2094	1	1044	**Списки декораций, костюмов, материалов для декораций исторической кинодрамы А. В. Ивановского «Дворец и крепость».** Автографы, рукопись, машинопись.	1923–1924
2094	1	1046	**Кадры из фильма «Дипломатическая тайна».** Декорации Б. К. Рериха и Н. А. Бенуа. Фото.	1923
2094	1	1047	**Проекты фабрично-заводского комбината.** Картон, графитный карандаш, чёрная, цветная тушь.	1928
2094	1	1049	**Портрет А. Д. Сперанского.** Набросок. Бумага, чёрный карандаш.	1930-е
2094	1	1050	**«Московский двор», городские пейзажи, церкви.** Рисунки, наброски. Бумага, графитный, чёрный карандаш, цветной мелок.	1940 и без даты
2094	1	1051	**Проект памятника советским воинам.** Бумага, чёрный карандаш, цветной мелок.	10.09.1942
2094	1	1052	**Доклады, статьи, заметки, черновые наброски.** Среди материалов: статья об архитектурных памятниках Волынской губернии и черновые наброски к ней; «Новгородские стены» (доклад IV съезду русских зодчих); «Древняя святыня в городе Овруче и Высочайшее о ней попечение» (проект реставрации составил А. В. Щусев); статья о Школе Общества поощрения художеств; заметка о перспективах работы Художественно-промышленного техникума в Петрограде. Автографы, типографская печать.	1909 – начало 1920-х
2094	1	1053	**Автобиография.** Машинопись с припиской автора.	1929 – начало 1930-х



Б. К. Рерих (*первый справа*) среди коллег в проектной мастерской. 1930-е
© РГАЛИ. Ф. 2094 («М. В. Бабенчиков»). Оп. 1. Ед. хр. 1078. Л. 31

2094	1	1054	**К. Г. Стеценко. Письмо Б. К. Рериху.** На украинском языке. Автограф.	07.09.1920
2094	1	1055	**Фотокопия картины Фернана Кормона «Каин» (1880) с дарственной надписью Фернана Кормона Н. К. Рериху.** На французском языке. Автограф.	1901
2094	1	1056	**А. Р. Эберлинг. Портрет В. И. Ленина с дарственной надписью Б. К. Рериху.** Цветная литография, автограф.	1920-е – 1930-е
2094	1	1057	**В. И. Зарубин. Письмо Б. К. Рериху об избрании его действительным членом ИОПХ.** Машинопись, автограф.	13.02.1907
2094	1	1059	**Проекты положений, сметы и другие материалы Всеукраинского Комитета Изобразительного Искусства.** Документы об его отделах и местных организациях, об организации свободного художественного образования на Украине, реорганизации и деятельности Киевского и Харьковского художественных училищ, переписка Комитета и другие бумаги, составленные Б. К. Рерихом и с его резолюциями. На русском и украинском языках. 212 листов.	1919–1921
2094	1	1060	**Устав Украинской Академии искусств.** Машинопись с правкой Б. К. Рериха.	1919–1923

2094	1	1062	**Проект устава Коллегии культурно-просветительного отдела Днепровска.** Машинопись с правкой и пометками Б. К. Рериха.	1919–1923
2094	1	1064	**Письма и докладные записки.** Среди материалов: 2 письма Комитета государственных сооружений Б. К. Рериху и В. Бибикову о предоставлении им работы по реставрации церквей в Киеве (03.09.1920 и 02.12.1920); докладная записка Совета Архитектурного института Коллегии Петроградского отдела профессионального образования «Архитектура и постановка прикладного художественного образования», в составлении которой принял участие Б. К. Рерих (05.10.1921). Автографы, машинопись.	1920, 1921
2094	1	1065	**Докладные записки в Комитет государственных сооружений о состоянии церквей Киева, подлежащих реставрации.** Автографы, машинопись.	1920
2094	1	1066	**Докладная записка Б. К. Рериха в Комитет охраны памятников искусства и старины о деятельности архитектурного отдела Комитета и распоряжении Комитета о создании фотомастерской при отделе.** Копии.	1920
2094	1	1068	**Письмо Комитета по увековечению памяти композитора Н. Д. Леонтовича Б. К. Рериху с благодарностью за подаренный портрет композитора**. На украинском языке. Автографы, машинопись.	19.03.1921
2094	1	1070	**Н. А. Бенуа. Договор с «Севзапкино» на создание декораций к фильму «Дипломатическая тайна» и мандаты на отбор материалов для фильма.** 3 листа.	1923
2094	1	1071	**Извещение, присланное Ленинградским отделением Постоянной промышленно-показательной выставки Б. К. Рериху с приглашением на открытие выставки, и мандат, выданный Академией художеств Б. К. Рериху на постоянное представительство на выставке.** 2 листа.	22.06.1924
2094	1	1072	**Письмо Всесоюзного сельскохозяйственного университета Б. К. Рериху с просьбой принять участие в реставрации Дворца им. Урицкого (помещение университета).**	31.05.1935
2094	1	1073	**Опись уникальных материалов архива Б. К. Рериха с резолюцией А. В. Щусева о целесообразности их приобретения для государственного хранения.** 8 листов.	11.02.1946
2094	1	1074	**Альбом с фотографиями памятников архитектуры.** 92 листа.	Без даты

2094	1	1075	**Альбом с фотографиями памятников архитектуры, скульптуры, образцов лепных украшений и др.** 155 листов.	Без даты
2094	1	1076	**Альбом с фотографиями памятников архитектуры, скульптуры и др.** 53 листа.	Без даты
2094	1	1077	**Альбом с фотографиями памятников архитектуры, скульптуры, мелких украшений и др.** 53 листа.	Без даты
2094	1	1078	**Фотографии индивидуальные и в группах.** На снимках запечатлены Л. Н. Бенуа, В. Г. Гельфрейх, Б. К. Рерих, К. Г. Стеценко, Н. А. Тырса, В. А. Щуко, А. В. Щусев и др.	1890-е – 1940-е
Фонд Давида Ефимовича Аркина (1899—1957)				
2606	1	141	**К. Т. Топуридзе. Дворец им. Урицкого в Ленинграде (бывший Таврический дворец)**. Очерк.	1930-е

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Рерих Н. К.* Подземная Русь // Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В. Л. Мельникова. – Самара: Агни, 1999. – (Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III). – С. 576.

[2] **Кирилл Григорьевич Стеценко** (укр. Кири́ло Григо́рович Стеце́нко, 24 мая 1882, с. Квитки — 29 апреля 1922, Веприк) – украинский композитор, хоровой дирижёр и музыкально-гражданский деятель. С 1917 г. работал в Киеве в музыкальном отделе Министерства образования. Организовал Первый киевский народный хор, две путешествующих капеллы, с которыми совершал турне по Украине.

[3] **Николай Дмитриевич Леонтович** (1 декабря 1877, Монастырок — 23 января 1921) – украинский композитор, хоровой дирижёр, общественный деятель, педагог. Автор широко известных обработок украинских народных песен для хора «Щедрик», «Дударик», «Казака несут». Его обработка «Щедрика» известна во всём мире как рождественская колядка «Carol of the Bells».

[4] **Сергей Дмитриевич Мстиславский** (настоящая фамилия Масло́вский; 23 августа (4 сентября) 1876, Москва — 22 апреля 1943, Иркутск) – революционер, советский писатель. Родился в дворянской семье (отец – генерал, профессор истории военного искусства). Окончил физико-математический факультет Петербургского университета (1901). Участвовал в подготовке революции 1905 г., а позднее – Февральской революции 1917 г. В феврале и октябре 1917 г. был одним из ведущих эсеровских руководителей. При расколе партии эсеров вошёл в ЦК левых эсеров. Был членом советской делегации на переговорах о мире в Брест-Литовске. В начале 1918 г. – комиссар партизанских войск РСФСР и один из создателей радикального литературно-историософского движения «Скифы». После известной июльской ссоры левых эсеров с большевиками, освободившись от ареста в Кремле, Мстиславский уехал на Украину, где быстро превратился в одного из руководителей украинского «боротьбизма» – смеси украинского коммунизма и сепаратизма. С 1921 г. – беспартийный. Занимался литературным творчеством. Автор романов из истории революционного движения в России: «На крови» (1927), «Партионцы» (1932), «Накануне. 1917 год» (1937) и др. Известность приобрёл его роман о Н. Э. Баумане «Грач, птица весенняя» (1937). Книги «Крыша мира» (1925) и «Чёрный Магома» (1932) посвящены жизни народов Средней Азии и Кавказа. Существует известный портрет С. Д. Мстиславского, созданный К. С. Петровым-Водкиным в 1929 г.

[5] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. III. – М., 1996. – С. 290.
[6] **Фернан Кормон**, полное имя Фернан-Анн Пьестр Кормон (фр. Fernand Cormon; 24 декабря 1845, Париж — 20 марта 1924, Париж) – французский художник-реалист.
[7] РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 1055. Л. 1.
[8] РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 1019. Л. 1.
[9] При подготовке перечня использованы атрибуции, изданные В. Л. Мельниковым в каталоге выставки «Рериховский век»: Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 175–178, 180, 182–185. – № 343, 344, 346–352, 359–362, 368–377.
[10] Очень часто в атрибуции РГАЛИ «чёрный карандаш» соответствует технике «уголь».

С. С. ЛЕВОШКО
(НИИ теории архитектуры и градостроительства Санкт-Петербургского филиала Российской академии архитектуры и строительных наук)

К ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРНОГО ОТДЕЛЕНИЯ РУССКОГО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В ПРАГЕ (1936–1944)

В 1934 г. при Русском свободном университете (далее – *РСУ*) в Праге был основан Русский Культурно-исторический музей (далее – *РКИМ*), его официальное открытие состоялось 29 сентября 1935 г. Музейную комиссию РКИМ возглавлял ректор РСУ М. М. Новиков, учёным секретарем и директором музея стал В. Ф. Булгаков. Он и его помощники вели огромную переписку с русскими мастерами искусства по всему миру и прикладывали энергичные усилия к собиранию, сохранению, изучению и экспонированию вещей, касающихся истории, жизни и творческой деятельности русской эмиграции и «заграничных русских вообще»[1]. Первоначально коллекции РКИМ размещались в здании РСУ, затем ему были предоставлены помещения в Збраславском замке, в десяти километрах к югу от Праги.

Н. К. Рерих оценил значение основания РКИМ, написав в предисловии к альбому-каталогу «Русское искусство за рубежом»: «Русский Культурно-исторический музей в Праге есть явление глубочайшего смысла. Это первый русский музей в Европе, маяк русского искусства и науки за рубежом. Русские достижения и прежде были представлены на международных выставках, а также театральными постановками. Всё это было очень нужно для осведомления запада с русским творчеством. Но выставки и постановки были кратковременными, а пражская сокровищница есть учреждение постоянное, предназначенное запечатлеть разнообразные проявления русского творческого духа»[2].

В составе музея имелся и архитектурный отдел с постоянной экспозицией.

О деятельности РКИМ в Праге, кроме самих его создателей В. Ф. Булгакова и М. М. Новикова[3], начиная с 1993 г. отечественными исследователями русского зарубежья опубликован ряд работ[4]. Однако должного освещения и анализа документы, связанные с архитектурной составляющей музея, не получили. Поэтому в данном исследовании предпринята попытка воссоздания истории формирования



Вид Збраславского замка. Фотография С. С. Левошко в 2008 г.

именно архитектурной коллекции, выяснения состава архива архитектурного отделения, подробностей выставочной деятельности.

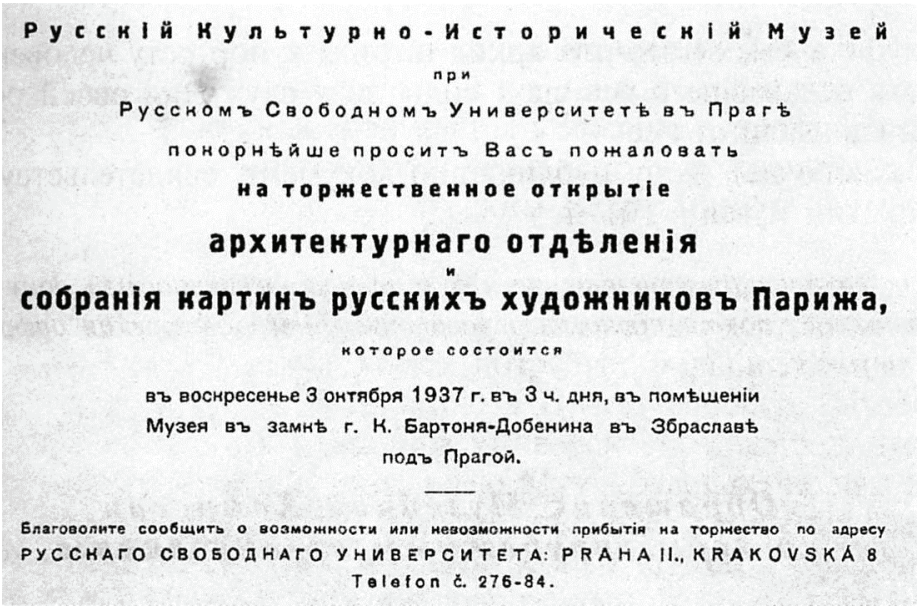
Большая часть архива РКИМ хранится ныне в Государственном архиве Российской Федерации (далее – *ГАРФ*). Фонд РКИМ (Ф. Р-6784) содержит 226 единиц хранения, в том числе 300 фотографий. Настоящее исследование проведено в основном по документам этого фонда[5], публикациям журнала «Русский зодчий за рубежом», издававшегося в Праге в 1938–1941 гг. с привлечением историко-библиографических и полевых исследований автора в Праге и Збраславе, осуществлённых в 2008 г.

РКИМ имел пять отделений: 1) художественное, **2) архитектурное**, 3) истории эмиграции (из которого позже выделились театральное и пушкинское отделения), 4) русской старины, 5) книжное с отделом автографов и большим собранием фотографий (впоследствии оно стало научно-литературным). Коллекция художественного отделения изначально состояла из пяти разделов: «Живопись», **«Архитектурные проекты и модели»**, «Художественные фотографии», «Прикладное искусство», «Фотографии». Создание собственно архитектурного отделения в РКИМ инициировало пражское Объединение русских архитекторов (далее – *ОРА*), известное своей активностью и высоким общественно-профессиональным статусом.

В 1920-е – 1930-е гг. в Чехии сложился один из значительных центров русской архитектурной эмиграции в Европе. В мае 1921 г. было образовано Общество русских инженеров и техников в Чехословацкой республике (далее – *ЧСР*); на 1928 г. оно объединяло 200 специалистов. Возникшее в 1926 г. ОРА с 1935 г. входило в состав Общества русских инженеров. Основной состав специалистов концентрировался в Праге, остальные – в Пльзене и Братиславе.

Информация о новом отделении РКИМ была распространена по другим европейским архитектурным центрам, в Америке[6], а затем и Китае. Торжественное открытие архитектурного отделения РКИМ состоялось 3 октября 1937 г. в замке города Збраслава. В тот же месяц от ОРА в музей была передана большая коллекция архитектурных проектов, насчитывающая 152 единицы хранения. Положение об архитектурном отделении РКИМ было утверждено полтора месяца спустя, 25 ноября 1937 г. на заседании музейной комиссии РСУ[7].

Деятельностью отделения заведовала вновь созданная музейная подкомиссия из семи человек, которых выдвинуло ОРА. Заведующим отделения был выбран председатель ОРА Николай Павлович Пашковский, инженер-архитектор, секретарь Союза русских инженеров и техников, с 1938 г. главный редактор журнала «Русский зодчий за рубежом». ОРА, архитектурное отделение РКИМ и журнал «Русский зодчий за рубежом» возникли примерно в одно и то же время, усилиями и энергией одних и тех же лиц. Актив ОРА являлся членами музейной комиссии, редколлегии журнала и Союза русских инженеров и техников.



Русскій Культурно-Историческій Музей

при

Русскомъ Свободномъ Университетѣ въ Прагѣ

понорнѣйше проситъ Васъ пожаловать

на торжественное открытіе

архитектурнаго отдѣленія

и

собранія картинъ русскихъ художниковъ Парижа,

которое состоится

въ воскресенье 3 октября 1937 г. въ 3 ч. дня, въ помѣщеніи Музея въ замкѣ г. К. Бартоня-Добенина въ Збраславѣ подъ Прагой.

———

Благоволите сообщить о возможности или невозможности прибытія на торжество по адресу РУССКАГО СВОБОДНАГО УНИВЕРСИТЕТА: PRAHA II., KRAKOVSKÁ 8 Telefon č. 276-84.

Приглашение на предстоящее открытие архитектурного отделения РКИМ и выставки картин русских художников Парижа. © ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 1. Л. 47

В документах архива РКИМ содержатся отчёты о поступлениях материалов в архитектурное отделение. Так, самыми первыми экспонатами стали восемь архитектурных чертежей архитектора А. И. Владовского из Таллина, шесть архитектурных чертежей архитектора В. А. Брандта из Праги, три чертежа изобретений инженера Н. И. Дзюблевского-Дзюбленко, а также разные документы и фотографии[8].

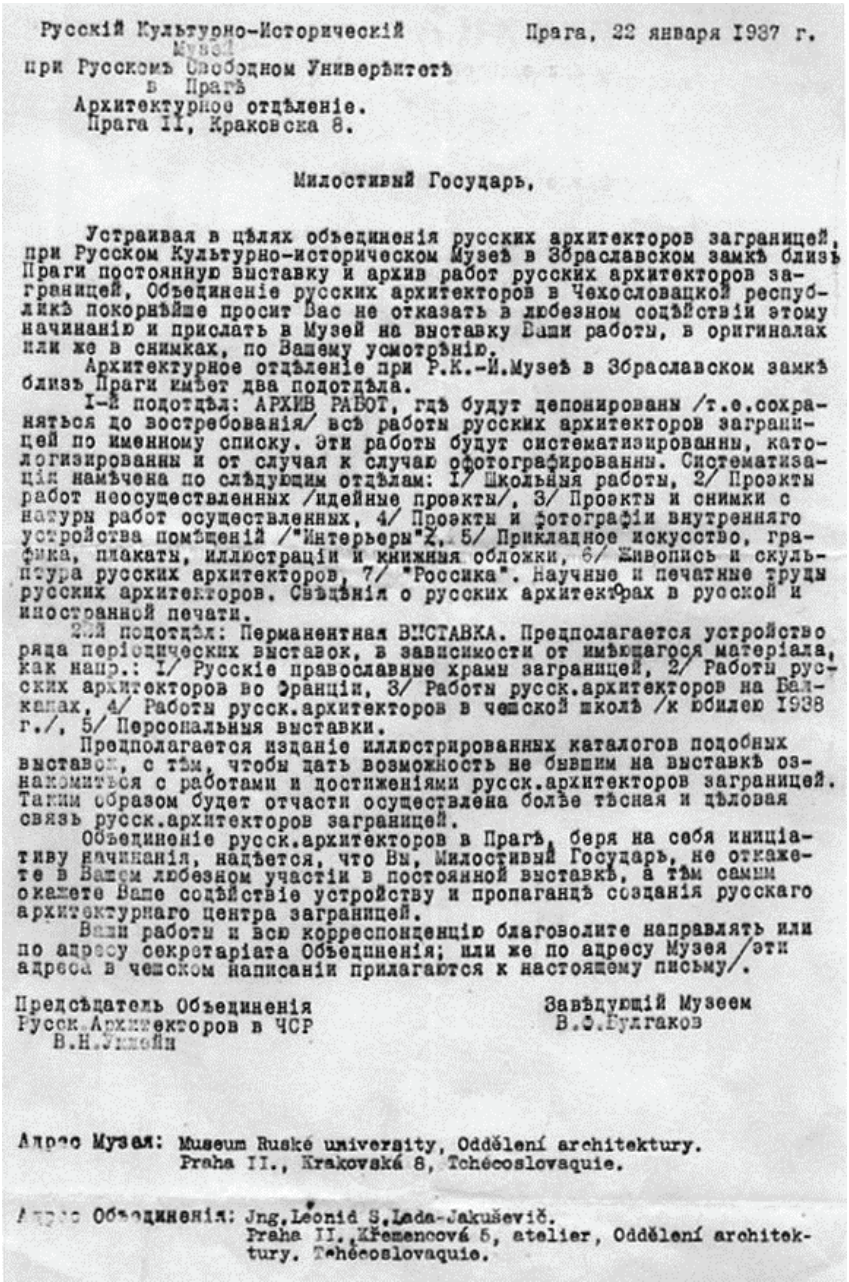
В Збраславском замке сначала не было специального помещения под постоянную архитектурную экспозицию, но уже в январе 1938 г. таковое было выделено.

Во введении к каталогу художественного собрания РКИМ В. Ф. Булгаков пишет: «В архитектурном отделении Музея, расположенном в красивой галерее, выставлены проекты, чертежи и фотографии, свидетельствующие о зарубежном русском зодчестве. Главным образом представлены здесь архитекторы, проживающие в Чехословакии, Югославии, Франции и Эстонии. Отделение это создано было при содействии Объединения русских архитекторов»[9]. В указанном каталоге опубликованы художественные работы многих известных архитекторов русского зарубежья. Это В. И. Политон, Альберт Николаевич Бенуа, Л. М. Браиловский, Е. Н. Калабин, Н. К. Модрах, Н. И. Исцеленнов, Б. Г. Клодт, А. И. Петров, Ю. Г. Рыковский, В. А. Брандт, А. И. Владовский, Л. С. Лада-Якушевич, А. Я. Белобородов. Если имена Бенуа, Исцеленнова, Браиловского, Белобородова, Брандта хорошо известны по их деятельности ещё в России, то о других архитекторах известно ничтожно мало. Некоторые из них были видными фигурами в культурной среде Праги. Например, Владимир Александрович Брандт (автор проекта храма Успения Пресвятой Богородицы на Ольшанском кладбище; член Русской академической группы, один из кураторов Русского народного университета, член музейной комиссии РКИМ, а также Союза русских писателей и журналистов в ЧСР) считался цветом профессуры в эмиграции. Его портрет вошёл в серию из 14 рисунков-портретов известных деятелей культуры и науки русской колонии в Праге художника К. П. Пясковского.

Е. С. Докашева в своей брошюре «Русский Культурно-исторический музей в Праге» относит собрание по архитектуре в главу «Разрозненные коллекции» и характеризует его как небольшое по количеству экспонатов. Однако книга поступлений экспонатов в фонды РКИМ позволяет сделать заключение, что коллекция архитектурного отделения была не такой малочисленной, как принято считать.

Известно, что в художественном отделении до второй мировой войны удалось собрать около 400 картин, рисунков и скульптур более 100 зарубежных русских мастеров. Проведём сравнение: с ноября 1936-го по январь 1941 г. в архитектурное отделение поступило более 200 экспонатов. При этом не представляется возможным определить хотя бы приблизительно, сколько единиц хранения в дополнение к указанной цифре входило в комплекты, наборы, альбомы. В инвентарной книге поступлений зафиксировано: «ряд фотографий», «несколько десятков фотографий», «большое количество подобного материала» и т. п.

Книга поступлений раскрывает имена авторов работ, дарителей и способ приобретения экспонатов РКИМ. В основном работы передавались безвозмездно, в дар, изредка их покупали у владельцев, а также делали заказы на изготовление фотографий работ; иногда предметы передавались в Музей на долгосрочное хранение.



Русскій Культурно-Историческій Музей
при Русскомъ Свободномъ Университетѣ
въ Прагѣ
Архитектурное отдѣленіе.
Прага II, Краковска 8.

Прага, 22 января 1937 г.

Милостивый Государь,

Устраивая в цѣлях объединенія русских архитекторов заграницей, при Русском Культурно-историческом Музеѣ в Збраславском замкѣ близъ Праги постоянную выставку и архив работ русских архитекторов заграницей, Объединеніе русских архитекторов в Чехословацкой республикѣ покорнѣйше просит Васъ не отказать в любезном содѣйствіи этому начинанію и прислать в Музей на выставку Ваши работы, в оригиналах или же в снимках, по Вашему усмотрѣнію.

Архитектурное отдѣленіе при Р.К.-И.Музеѣ в Збраславском замкѣ близъ Праги имѣет два подотдѣла.

I-й подотдѣл: АРХИВ РАБОТ, гдѣ будут депонированы /т.е.сохраняться до востребованія/ всѣ работы русских архитекторов заграницей по именному списку. Эти работы будут систематизированы, каталогизированы и от случая к случаю сфотографированы. Систематизація намѣчена по слѣдующим отдѣлам: 1/ Школьныя работы, 2/ Проэкты работ неосуществленных /идейные проэкты/, 3/ Проэкты и снимки с натуры работ осуществленных, 4/ Проэкты и фотографіи внутренняго устройства помѣщеній /"Интерьеры"Х, 5/ Прикладное искусство, графика, плакаты, иллюстраціи и книжныя обложки, 6/ Живопись и скульптура русских архитекторов, 7/ "Россика". Научные и печатные труды русских архитекторов. Свѣдѣнія о русских архитекторах в русской и иностранной печати.

2-й подотдѣл: Перманентная ВЫСТАВКА. Предполагается устройство ряда періодическихъ выставок, в зависимости от имѣющагося матеріала, как напр.: 1/ Русскіе православные храмы заграницей, 2/ Работы русских архитекторов во Франціи, 3/ Работы русск.архитекторов на Балканах, 4/ Работы русск.архитекторов в чешской школѣ /к юбилею 1938 г./, 5/ Персональныя выставки.

Предполагается изданіе иллюстрированных каталогов подобных выставок, с тѣм, чтобы дать возможность не бывшим на выставкѣ ознакомиться с работами и достиженіями русск.архитекторов заграницей. Таким образом будет отчасти осуществлена болѣе тѣсная и дѣловая связь русск.архитекторов заграницей.

Объединеніе русск.архитекторов в Прагѣ, беря на себя инициативу начинанія, надѣется, что Вы, Милостивый Государь, не откажете в Вашем любезном участіи в постоянной выставкѣ, а тѣм самым окажете Ваше содѣйствіе устройству и пропагандѣ созданія русскаго архитектурнаго центра заграницей.

Ваши работы и всю корреспонденцію благоволите направлять или по адресу секретаріата Объединенія; или же по адресу Музея /эти адреса в чешском написаніи прилагаются к настоящему письму/.

Председатель Объединенія
Русск.Архитекторов в ЧСР
В.Н.Умнейн

Завѣдующій Музеем
В.Ф.Булгаков

Адрес Музея: Museum Ruské university, Oddělení architektury.
Praha II., Krakovská 8, Tchécoslovaquie.

Адрес Объединенія: Jng.Leonid S.Lada-Jakuševič.
Praha II.,Křemencová 5, atelier, Oddělení architektury. Tchécoslovaquie.

Информационное письмо В. Ф. Булгакова к русским архитекторам, работающим за рубежом
Прага. 22 января 1937. Предоставлено архитектором М. А. Медведевым (Сербия, г. Ниш)

Состав коллекции архитектурного отделения разнообразен, это подлинные чертежи проектов, плакаты с изображением архитектурных сооружений, генеральный план Ольшанского кладбища и план Праги, художественные открытки, рисунки архитекторов, сделанные карандашом, сепией и акварелью, таблицы с чертежами, фотографии с натуры, гравюры, а также фотографии чертежей проектов, альбомы с репродукциями картин, книги и профессиональные журналы, документы по истории русской церкви за рубежом, биографии архитекторов, их автографы и письма. Порою бланк письма представлял собой произведение графики, такими эксклюзивными бланками пользовались архитекторы А. И. Владовский, Р. В. Лукин, Л. С. Лада-Якушевич, Ф. Ф. Постельс, художник А. Юпатов.

Нужно отметить специфику предоставляемых в архитектурное отделение материалов. В основном это фотографии проектов, так как оригинальные чертежи, как правило, передавались заказчику. Определённой сложностью являлось то, что фотографии чертёжной графики, да ещё с большеформатных чертежей, были дорогостоящи. Для подготовки альбомов фотографий со своих проектных работ архитекторы тратили немалые суммы.

Почти за год до официального открытия архитектурного отделения, с ноября 1936 г., начались поступления в архив РКИМ. В основном они шли из ЧСР (Праги), Франции, Китая (Тяньцзиня, Харбина), Америки, Эстонии, Латвии.

Ноябрь 1936 г. Чертежи проекта православного храма на Ольшанском кладбище (разрез храма, продольный и поперечный разрезы крипты). План территории для установки памятника русским воинам у Ольшанского храма; два генплана кладбища и сада вокруг храма Успения Богоматери на Ольшанском кладбище (акварель); плакат с изображением указанного храма (дар инженера А. М. Мирковича).

Январь 1937 г. Художественная открытка с видом бала в Таллине (дар архитектора А. И. Владовского).

Август 1937 г. Рисунки художницы М. Лагория; рисунок «Град Китеж» архитектора Н. И. Исцеленнова.

Октябрь 1937 г. 152 предмета – чертежи проектов, рисунки карандашом, сепией и акварелью, фотографии (передано ОРА частью в дар, частью на хранение).

Ноябрь 1937 г. 9 таблиц с чертежами, фотографиями и гравюрами из архитектурного альбома Альберта Бенуа (от А. А. Бенуа из Парижа).

Январь 1938 г. 11 номеров французского технического журнала со статьями инженера В. А. Никольского (дар инженера В. Платова).

Февраль 1938 г. 8 фотографий работ архитектора И. Фидлера из Франции (дар самого архитектора).

Март 1938 г. Несколько десятков фотографий, чертежей, документов и книги по истории русской церкви за рубежом, в частности пражского прихода.

Июль 1938 г. План Праги с подписями на русском языке (от Русской академической группы).

Сентябрь-октябрь 1938 г. 4 акварели архитектора Н. П. Пашковского; ряд фотографий архитектурных чертежей архитектора А. А. Алымова из Франции.

Январь 1939 г. 7 больших фотографий с работ профессора В. А. Брандта (приобретены у фотографа В. И. Исаева за 75 крон).

Июль 1939 г. Фотографии иконостаса работы В. А. Брандта для храма Успения Богоматери на Ольшанском кладбище (изготавливались по заказу РКИМ).

Май 1940 г. «Русское религиозное искусство» – 3 альбома снимков с автографом архитектора-художника Л. М. Браиловского (дар священника Кельенера).

Январь 1941 г. Альбом репродукций картин русских художников в Париже (дар архитектора В. А. Брандта).

На поступление в 1938 г. работ архитектора Альберта Бенуа музейная комиссия откликнулась в журнале «Русский зодчий за рубежом»: «Архив РКИМ был бы не полон, так как для русского искусства имя Бенуа традиционно»[10].

Насколько трудоёмким и кропотливым был сбор материалов для РКИМ, свидетельствует объём переписки и содержание писем. Л. С. Лада-Якушевич обращается в письме к своему корреспонденту с просьбой дать разрешение для воспроизведения в журнале марки (!) бывшего Общества художников, живописцев и зодчих в Берлине[11]. Такая щепетильность в соблюдении авторских прав свидетельствует о высокой профессиональной культуре сотрудников РКИМ, добросовестности в деле строительства музеев такого рода. По получении авторских материалов РКИМ обязательно посылал благодарственные письма, составленные неформально, обращённые лично к дарителям.

В архиве РКИМ сохранились письма в правление РКИМ как отдельных эмигрантов, так и различных организаций по вопросам комплектации отделений музея. Они позволяют реконструировать процесс подготовки материалов и их передачи. Так, например, переписка Фёдора Фёдоровича де Постельса (США, Нью-Йорк) с РКИМ с ноября 1938-го по 1939 г. восстанавливает ход безвозмездного приобретения РКИМ альбома копий его работ[12].

«РКИМ, – писал архитектор, – необыкновенно нужное дело, по велению сердца служить высоким целям. Очень бы хотелось помочь в этом начинании так, как следовало бы, но… тяжелое финансовое положение (плюс к этому болезнь жены и неустроенность двух сыновей) создание комплекта воспроизведённых работ делает невозможной, к тому же нет свободных $ 12–15, чтобы оплатить пересылку»[13]. Но, в конце концов, в марте 1939 г. Ф. Ф. Постельс выслал альбом с подробнейшей инструкцией, как экспонировать работы, какое необходимо оборудование. По предложению РКИМ Ф. Ф. Постельс стал его членом-корреспондентом в США.

Организационно-хозяйственные работы в РКИМ в основном делались на общественных началах, хотя были и субсидии из различных источников: от канцелярии президента ЧСР, чехословацкого министерства народного просвещения, американского Фонда писателя И. В. Кулаева, от РСУ, отдельных дарителей (например, Государственного художественно-промышленного музея в Праге) и, конечно, от покровителя РКИМ К. Бартоня-Добенина, который и предоставил РКИМ свой замок в Збраславе на безвозмездных началах.

Неизвестный художник писал В. Ф. Булгакову: «Возвращаясь к предположительному решению музея, советую Вам обратиться к нашим молодым архитекто-



В. А. Брандт. Церковь Успения Божией Матери на Ольшанском кладбище в Праге. 1925
Современная фотография

рам, только лучше не к Пашковскому, который в прошлом году на одном из заседаний технической комиссии “Братства” доказывал, что пользоваться бесплатными трудами архитектора и вообще, чьими бы то ни было – безнравственно. Вы знаете, что далеко не все, к счастью, придерживаются этого взгляда. Поговорите с Н. К. Модрахом… [неразборчиво – *С. Л.*]. Работа бы эта была несложной и много времени не отняла бы»[14]. Вероятно, здесь речь идёт о проекте приспособления помещения, выделенного под музей, так как в начале письма автор сетует на помещение: оно мало удовлетворительное и заведомо недостаточное, всё немедленно будет заполнено до отказа, как только выставят хотя бы одну коллекцию.

Количество писем свидетельствует об особо тесных связях РКИМ с архитектором А. И. Владовским и художником Р. В. Лукиным.

В архиве РКИМ хранились письма известного пражского искусствоведа Н. А. Еленева, а также биография академика архитектуры Леонида Михайловича Браиловского, переданная Н. А. Еленевым. Хранился и автограф Л. М. Браиловского. Теперь эти материалы находятся в РГАЛИ[15].

В архиве РКИМ имеется письмо из Харбина библиографа М. С. Тюнина, которого избрали представителем РКИМ в Китае. Он писал в 1939 г.: «Здесь, в Харбине более десяти лет имеет своего представителя Русский заграничный исторический архив, который проявляет, особенно в последнее время, большую энергию по сбору разных материалов для архива. Но, несмотря на всё это, я надеюсь всё-таки кое-что собрать и для РКИМ»[16]. При РКИМ была создана библиотека, на 1938 г. она насчитывала 3000 томов, впоследствии 5000 томов. Тема комплектования библиотеки также отражена в документах. Так, в письме от 12 февраля 1939 г. М. С. Тюнин сообщает, что раздобыл 4 номера журнала «Архитектура и жизнь» за 1922 г. и выслал эти журналы в Прагу[17]. Письма от М. С. Тюнина продолжают поступать до 1940 г., в последнем из них содержится сообщение о пересылке материалов Общества изучения старого русского искусства при Харбинском управлении железных дорог. Также из этих писем ясно, что высылались не только анкеты, журналы и другие материалы, но и деньги.

В январе 1938 г. в Збраславском замке открылась выставка работ русских архитекторов. В ней приняли участие 25 зодчих: А. П. Анкудович, профессор В. А. Брандт, Г. В. Белостоцкий, А. И. Владовский, Е. М. Воскобойников, Б. Н. Елчанинов, Н. А. Иванов, Е. Н. Калабин, П. М. Кашкадамов, Б. Г. Клодт, Л. С. Лада-Якушевич, А. И. Левицкий, Е. В. Михайлов, Н. К. Модрах, В. И. Моравец, Е. Н. Нелединский, Н. П. Пашковский, Н. Н. Романовский, В. Д. Сазонов, М. Д. Сергунов, В. А. Симиренко, К. И. Софронов, Г. В. Студенцев, В. Н. Уклеин, М. Н. Шатохин.

Музейная комиссия через журнал «Русский зодчий за рубежом» выразила глубокую благодарность всем архитекторам, которые прислали оригиналы своих работ и позволили организовать постоянную выставку, а также пополнить архив архитектурного отделения. Помимо оригинальных работ, было представлено большое количество снимков и репродукций с работ архитекторов, а также иностранные книги и журналы со статьями русских авторов и воспроизведениями их работ. Особенное внимание привлёк альбом фотографий дипломных проектов русских студентов, окончивших Высшую школу архитектуры и строительного искусства в Праге с 1923-го по 1933 г. Правда, не все 63 человека, закончивших пражскую школу, представили свои дипломы.

«При устройстве архитектурного отделения музея, – пишет “Русский зодчий за рубежом”, – большую тревогу вызывало соседство с отделением живописи. Были опасения, что благодаря известной сухости технических свойств чертежа архитектурное отделение будет выглядеть бедно и монотонно по сравнению со своими красочными соседями. Подбор экспонатов был настолько удачен, что по сравнению с другими архитектурными выставками, в особенности международными, где преобладают фотографии проектов, а не оригиналы чертежей, архитектурное отделение поражало своей красочностью и составляло гармоничный переход к живописному отделению музея»[18].

Уже через несколько месяцев после основания архитектурного отделения РКИМ появилась возможность дать первичную оценку этому собранию и в целом картине архитектурного творчества эмигрантов из России за рубежом, которая

была бы «ярче» и «сгущённее», если бы «территория небывалого государства» – Русского зарубежья не была рассеяна на 5/6 поверхности земного шара. Если бы все достижения можно было объединить на 1/6 поверхности, то «… результаты бы несколько отличались по своему качеству от планетарных достижений казённой архитектуры». «Рассматривая в архитектурном отделении Музея работы русских, окончивших разные школы, из разных стран, ищем общие черты. Но одновременно ищем типичный, наложенный на работы русских архитекторов той или иной страной, той или иной школой отпечаток. Вывод парадоксален. Для того чтобы русский сохранил своё лицо, он должен уметь отбросить типичные черты местной "локальной" архитектуры, подняться над нею и быть в архитектуре космополитом – для того чтобы остаться русским. В этом и вся будущность обновлённой русской архитектуры. Взять всё лучшее, отбросить "провинциальное", быть выше для того, чтобы не потерять своё лицо в окружающей среде, живя в то же время общими с ней интересами»[19].

В ряде отечественных исследований затрагивается судьба художественной коллекции РКИМ после закрытия его в 1944 г. Во-первых, в годы второй мировой войны значительная часть коллекции погибла во время бомбёжки. Во-вторых, после войны сохранившиеся документы и коллекция РКИМ были вывезены в СССР и распределены по различным музеям и архивам Москвы и Санкт-Петербурга. При этом профильность коллекций часто не принималась во внимание. Материалы поступали в первую очередь в РГАЛИ и ГАРФ, а также пополнили собрания Отдела рукописей Третьяковской галереи, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственного Русского музея, Государственного Исторического музея, Театрального музея им. А. А. Бахрушина, школы-интерната МИД.

Насколько мне известно, художественные работы никогда в России не экспонировались как «пражская коллекция», а именно собрание Русского Культурно-исторического музея в Праге. В 2009 г. было опубликовано пять художественных произведений из 50 полотен собрания РКИМ, хранящегося в Третьяковской галерее[20]. В 2010 г. на международной выставке «Рериховский век» в Санкт-Петербурге (ЦВЗ «Манеж») из этого же собрания было представлено семь картин Н. К. Рериха, причём в каталоге выставки было особо отмечено происхождение этих полотен из РКИМ и дана развёрнутая справка о том, как и когда они поступили в РКИМ[21]. Других случаев специальных комплексных публикаций я не знаю, кроме публикаций единичных работ в различных каталогах Третьяковской галереи. Что касается материалов архитектурного отделения, так и осталось невыясненным до сего дня, где, в каком объёме и что именно сохранилось. Возможно, архитектурный архив и экспонаты были разорены ещё в конце войны. Когда В. Ф. Булгаков вернулся из плена в июне 1945 г., он нашёл музей сильно разграбленным. Сохранившуюся часть художественного собрания ему удалось разместить в советской школе в Праге. В письме МИД СССР от 19 марта 1949 г. В. Ф. Булгакову, в котором в ответ на его запрос сообщалось о судьбе коллекции РКИМ, об экспонатах и архиве архитектурного отделения музея речи не было[22].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ГАРФ. Ф. Р-9586. Оп. 1. Д. 107. Л. 1.
[2] *Рерих Н. К.* О Русском музее // Русское искусство за рубежом / Сост.: Валентин Булгаков, Алексей Юпатов. – Прага – Рига, 1938. – С. 11.
[3] *Булгаков В. Ф.* Русский Культурно-исторический музей в Праге // Русское искусство за рубежом / Сост.: Валентин Булгаков, Алексей Юпатов. – Прага – Рига, 1938. – С. 15–19; *Новиков М. М.* От Москвы до Нью-Йорка: Моя жизнь в науке и политике. – Нью-Йорк, 1952.
[4] *Докашева Е. С.* Русский Культурно-исторический музей в Праге. – М., 1993; *Досталь М. Ю.* Русский Культурно-исторический музей в Праге в творческой судьбе В. Ф. Булгакова // Русская, украинская, белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. – Прага, 1995. – Ч. 2. – С. 548–556; Русский Культурно-исторический музей в Праге в письмах и документах (1934–1944) (из собрания Государственного архива Российской Федерации) / Вступ. статья, публ. и коммент. И. В. Щеблыгиной // Вестник МГУ. – Сер. 8. История. – М., 2006. – № 6. – С. 41–79; *Ковалёв М. В.* Научный быт историков-эмигрантов в Праге в 1920-е – 1930-е годы. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011; и др.
[5] На основе документов этого фонда в 2006–2008 гг. автором статьи были представлены на конференциях доклады: 1) Архитектурный отдел Русского Культурно-исторического музея в Праге, 1936–1940-е гг.: первый опыт исследования (Научная конференция «Проблемы изучения культуры русского зарубежья», Москва, 9–11 ноября 2006 г., Библиотека-Фонд «Русское зарубежье»); 2) Из истории создания каталогов русского искусства за рубежом (Прага–Рига, 1938–1939) (International book science conference «The role of manuscript and printed heritage in preservation of national identity of expatriates from Lithuania and other Baltic states», September 27–28, 2007).
[6] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 4. Л. 6.
[7] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.
[8] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 3. Л. 5. (1935–1941).
[9] *Булгаков В. Ф.* Указ. соч. – С. 17.
[10] Русский зодчий за рубежом / Гл. ред. Н. П. Пашковский; отв. ред. и издатель Л. С. Лада-Якушевич. – Прага, 1938. – № 1.
[11] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 10. Л. 349.
[12] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 10. Л. 23–69, 240.
[13] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 10. Л. 69.
[14] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 10. Л. 78–79.
[15] РГАЛИ. Ф. 2275 («Николай Артемьевич Еленев»). Оп. 1. Ед. хр. 90. 4 л.
[16] ГАРФ. Ф. Р-6784. Оп. 1. Д. 10. Л. 180.
[17] *Там же.*
[18] Русский зодчий за рубежом / Гл. ред. Н. П. Пашковский; отв. ред. и издатель Л. С. Лада-Якушевич. – Прага, 1938. – № 1.
[19] *Там же.*
[20] *Щеблыгина И. В.* Париж – Прага – Москва: долгий путь домой // Русское искусство. – М., 2009. – Т. IV. – С. 58–65.
[21] Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 113–116, 119, 120. – № 153, 155–157, 163, 175, 177. Это картины *«Меч Гессар-хана»* (1931), *«Ченрези»* (1931), *«Эскиз для часовни Св. Сергия в Америке»* (1931), *«Мать Чингиз-хана»* (1931), *«Твердыня Тибета»* (1932), *«Канченджунга»* (1936) и *«Эверест»* (1936).
[22] ГАРФ. Ф. Р-9586. Оп. 1. Д. 7. Л. 73.

Д. Н. ИВАНОВ
(Белгородский государственный технологический университет им. В. Г. Шухова)

ПРОЕКТ БАШНИ-МУЗЕЯ ИМЕНИ В. Г. ШУХОВА В БЕЛГОРОДЕ

Строительство зданий и сооружений является важнейшим этапом в развитии современного общества. В наши дни возводится огромное количество строительных объектов самого различного назначения, от жилых и административно-бытовых зданий до гигантских промышленных концернов, спортивных и культурно-развлекательных комплексов, объектов особого назначения (аэропорты, морские порты, железнодорожные станции, автовокзалы и др.). Такой рост строительства обуславливается постоянно растущими потребностями людей в зданиях различного типа.

Музей – учреждение, занимающееся собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов – памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью. Сначала это понятие обозначало коллекцию предметов (экспонатов) по искусству и науке, затем, с XVIII в., оно включает в себя также здание, где располагаются экспонаты. Но мало иметь коллекцию экспонатов, как и мало иметь простую человеческую плоть. К плоти нужен ещё дух и сила воли. Так и полноценный музей к собранию экспонатов должен иметь ещё свою душу.

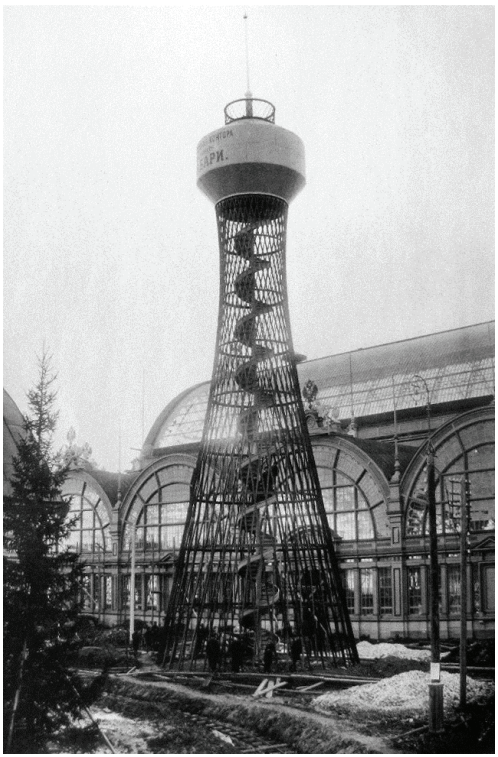
С XIX в. к музеям присоединилась научно-исследовательская работа, проводимая в них. А с шестидесятых годов XX в. началась массовая педагогическая деятельность музеев (специальные проекты для детей, подростков и взрослых).

В городе Белгороде, в Белгородском государственном технологическом университете также пришли к выводу, что такое учебное заведение с такой богатой историей, носящее имя В. Г. Шухова, нуждается в том, чтобы на его территории был создан музей, посвящённый памяти этого великого человека. Музей В. Г. Шухова может стать обновлённой душой университета.

Инженер и учёный **Владимир Григорьевич Шухов** (16 (28) августа 1853 — 2 февраля 1939) явился изобретателем первых в мире гиперболоидных построек и металлических сетчатых оболочек строительных конструкций. С 1896-го по 1930 г. по проектам В. Г. Шухова было построено свыше 200 стальных сетчатых гиперболоидных башен. До наших дней сохранились не более 20.

Сооружение в 1919–1922 гг. башни для радиостанции на Шаболовке в Москве явилось самой известной работой В. Г. Шухова. Башня представляет собой телескопическую конструкцию высотой 160 м, состоящую из шести сетчатых гиперболоидных стальных секций. После аварии на строительстве радиобашни В. Г. Шухов был приговорён к смертной казни с отсрочкой исполнения приговора до окончания строительства. 19 марта 1922 г. началась трансляция радиопередач, и строитель был помилован.

В. Г. Шухов разработал многочисленные конструкции разнообразных сетчатых стальных оболочек и использовал их в сотнях сооружений: перекрытиях обще-





Ил. 1, 2. В. Г. Шухов. Водонапорная башня. 1896. Слева – снимок 25 февраля 1896 г. на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде Справа – та же конструкция в селе Полибино Липецкой области на снимке 2010 г.

ственных зданий и промышленных объектов, водонапорных башнях, морских маяках, мачтах военных кораблей и опорах линий электропередач. Они знаменуют собой значительный прогресс: опирающаяся на основные и вспомогательные элементы стержневая решётка традиционных для того времени пространственных ферм была заменена сетью равноценных конструктивных элементов. В. Г. Шухов изобрёл также арочные конструкции покрытий с тросовыми затяжками (стеклянные своды покрытий В. Г. Шухова над крупнейшими московскими магазинами: Верхними торговыми рядами (ГУМ) и Фирсановским (Петровским) пассажем).

В конце XIX в. В. Г. Шухов вместе со своими сотрудниками составил проект новой системы водоснабжения Москвы. Ему принадлежит разработка первого в мире сводообразного выпуклого перекрытия-оболочки двоякой кривизны. В 1897 г. он построил для металлургического завода в Выксе цех с пространственно изогнутыми сетчатыми парусообразными стальными оболочками перекрытий двоякой кривизны[1]. Конструкции В. Г. Шухова завершают усилия инженеров XIX в. в создании оригинальной металлической конструкции и одновременно указывают путь далеко в будущее[2].

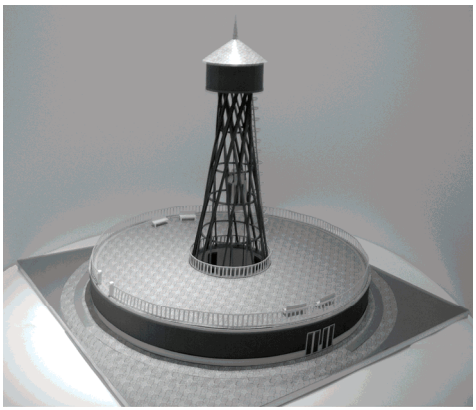
Шуховские башни в Москве, Краснодаре и других городах России признаны международными экспертами одними из высших достижений инженерного искусства. Они являются уникальными памятниками архитектуры русского авангарда. Международная научная конференция «Heritage at Risk. Сохранение архитектуры XX века и Всемирное наследие», прошедшая в апреле 2006 г. в Москве с участием более 160 специалистов из 30 стран мира, в своей декларации назвала шаболовскую Шуховскую башню в числе семи архитектурных шедевров русского авангарда, рекомендованных на включение в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В 1927–1929 гг. В. Г. Шухов, принимая участие в реализации плана ГОЭЛРО, превзошёл эту башенную конструкцию, построив три пары сетчатых многоярусных гиперболоидных опор перехода через реку Оку линии электропередачи Нижегородской ГРЭС в районе города Дзержинска под Нижним Новгородом.

Последним крупным достижением В. Г. Шухова в области строительной техники стало выпрямление накренившегося во время землетрясения минарета древнего медресе Улугбека в Самарканде.

Его имя носят улицы и парки ряда городов. В честь В. Г. Шухова в 1990 г. учреждена престижная Золотая медаль, высшая награда для российских инженеров. В Москве на Сретенском бульваре установлен памятник В. Г. Шухову, инженеру и архитектору, чьё наследие во многом определило облик современных городов мира.

Учитывая, что имя великого русского изобретателя носит Белгородский государственный технологический университет, учредители фонда «Шуховская башня», занимающегося сохранением его наследия, обратились к университету, когда возникла проблема сохранения в селе Полибино Липецкой области первой в истории ажурной гиперболоидной башни [*ил. 1* и *2*][3]. Позже было принято решение сохранить этот памятник на его историческом месте, а на территории университета возвести аналогичное сооружение. Здесь и сошлись две идеи – на территории университета возвести здание Башни-музея имени В. Г. Шухова, взяв в качестве прототипа Шуховскую башню в селе Полибино.





Ил. 3, 4. Д. Н. Иванов. Проект Башни-музея имени В. Г. Шухова в Белгороде
Слева – макет, справа – визуализация в городской среде. 2011

В ходе разработки проекта было изготовлено три макета и компьютерная модель (визуализация в экстерьере), способствующие более детальной проработке элементов Башни-музея имени В. Г. Шухова [*ил. 3* и *4*]. Данный проект направлен на поддержание исторического и культурного достояния университета. Это – должная дань великому учёному. Башня-музей послужит тому, чтобы память о В. Г. Шухове навеки сохранилась в сознании людей. В экспозициях нового музея – постоянный призыв к студентам совершить не менее значимые для архитектуры, строительства и науки открытия.

В современном мире многие центры скопления людей – посёлки, большие и малые города, мегаполисы – нуждаются в стимуляции, которая бы подвигала людей к сохранению исторической памяти своего места, к осознанию духовных ценностей, накопленных предыдущими поколениями. И именно музеи призваны быть центрами такой созидательной работы.

Многие века по-прежнему человеческое мышление пытается «поместить будущего Пророка хотя бы около храма или среди величественных стен»[4], забывая, что главный Храм – это сам Человек. Некогда на Востоке Иисус глаголил: «Вот Я сделал пестик и над ним дугу, и заложил основание на четыре стороны. Когда ногами человеческими и руками человеческими будет построен Храм, где процветает заложенный Мною пестик, пусть Моим путём пройдут строители»[5].

Акцентирую внимание на том, что в первую очередь не из камня храмы строить надо, а Храм внутри каждой Личности. И теософская традиция свидетельствует, что до тех пор, пока материальные тела – зверинец, до тех пор, пока они – хлев, а не Храм, у человека нет повода гордиться, что он Человек Разумный, нет оснований даже считать себя сколько-нибудь самосознающим существом, имеющим Бога на своей вершине.

Так и музеи – это не только здания из кирпича и бетона с собранием редких экспонатов. Музей – Храм Культуры – внутри нас. Он внутри каждого Человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. о В. Г. Шухове: *Арнаутов Л. И., Карпов Я. К.* Повесть о великом инженере. – М.: Московский рабочий, 1978; *Шаммазов А. М.* и др. История нефтегазового дела России. – М.: Химия, 2001; *Хан-Магомедов С. О.* Сто шедевров советского архитектурного авангарда. – М.: УРСС, 2004; В. Г. Шухов (1853—1939). Искусство конструкции / Райнер Грефе, Оттмар Перчи, Ф. В. Шухов, М. М. Гаппоев и др. – М.: Мир, 1994; Владимир Григорьевич Шухов. Первый инженер России / Е. М. Шухова. – М.: Изд. МГТУ, 2003; В. Г. Шухов – выдающийся инженер и учёный: Труды Объединённой научной сессии Академии наук СССР, посвящённой научному и инженерному творчеству почётного академика В. Г. Шухова. – М.: Наука, 1984; Документальное наследие выдающегося российского инженера В. Г. Шухова в архивах (межархивный справочник) / Ред.: А. С. Шапошников, Г. А. Медведева; Российский государственный архив научно-технической документации (РГАНТД). – М.: Изд. РГАНТД, 2008.

[2] *Schädlich Ch.* Das Eisen in der Architektur des 19. Jhdt. – Habilitationsschrift, Weimar, 1967. – S. 104.

[3] Для Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде В. Г. Шухов построил восемь павильонов с первыми в мире перекрытиями в виде сетчатых оболо-

чек, первое в мире перекрытие в виде стальной мембраны (Ротонда Шухова) и первую в мире гиперболоидную башню удивительной красоты. Её купил после выставки попечитель Императорского Общества поощрения художеств, русский меценат, фабрикант и дипломат Ю. С. Нечаев-Мальцов. После этого он перенёс её в своё имение Полибино.

[4] *Рерих Е. И.* Из жизни Христа. Звезда // *[Рерих Е. И.]* Криптограммы Востока / Малая Рериховская библиотека. – М.: МЦР, 1993. – [Публ. под псевдонимом *Ж. Сент-Илер.*]. – С. 28.

[5] *Рерих Е. И.* Из жизни Христа. Знаки Христа // *[Рерих Е. И.]* Указ. соч. – С. 31.

В. С. ГОЛОВАЧЁВ

(Центр системных исследований Санкт-Петербургского Союза учёных)

ЕЛЕНА МАРТТИЛА. БЛОКАДНАЯ ГРАФИКА

И не проходят даром эти дни,
Неистребим свинцовый их осадок:
Сама печаль, сама война глядит
Познавшими глазами ленинградок.

Ольга Берггольц. Ленинградке. 8 марта 1942 г.

8 сентября 2008 г. – в день 67-й годовщины начала блокады Ленинграда, остающейся в памяти уходящего поколения как начало одного из самых чудовищных испытаний силы духа и достоинства народа, в Санкт-Петербургском государственном музее-институте семьи Рерихов, на 18-й линии Васильевского острова, д. 1, открылась выставка работ ленинградского художника **Елены Оскаровны Марттила** «Ленинградцы. Зима 1941–1942 гг.».

Адрес выставки неслучаен. Здесь, на 18-й линии, Е. О. Марттила пережила блокаду, отсюда ходила в Ленинградское художественное училище, здесь же рождались сюжеты работ. Музей-институт тоже имеет свою блокадную историю: зимой 1942 г. в Ленинграде погиб от голода двоюродный брат Елены Ивановны Рерих – Степан Степанович Митусов, его жена, старшая дочь, внучка. Средняя дочь, Людмила Степановна Митусова, потерявшая на ленинградском фронте мужа, всю войну проработавшая в осаждённом городе, спасла часть уникального наследия семьи Рерихов, которая впоследствии стала основой музея-института. Примечательно, что подготовленная музеем-институтом при участии Государственного Русского музея и Музея обороны и блокады Ленинграда выставка стала одним из ведущих в городе событий, посвящённых дню начала блокады.

Елена Марттила родилась в Петрограде в 1923 г. В 1934 г. участвовала в первом Всероссийском конкурсе юных дарований, в результате чего была принята в ленинградскую школу юных дарований при Академии художеств. 20 июня 1941 г. окончила среднюю школу.

Первый день взрослой жизни Елены Марттила пришёлся на первый день войны. Не попав на фронт, она поступила в Ленинградское художественное училище имени В. А. Серова (ЛХУ, ныне – СПбХУР). Во время блокады наравне с другими ле-



Писатель Людмила Леонидовна Эльяшова и художник Елена Оскаровна Марттила
на открытии выставки «Ленинградцы. Зима 1941–1942 гг.» в Музее-институте семьи Рерихов

нинградцами работала сандружинницей, медсестрой в детской больнице и госпитале, помогала эвакуировать детей. При этом она рисовала, чтобы всё увиденное, пережитое в те дни, осталось не только в сердце. На выставке представлены более 30 уникальных по своему исполнению и пронзительных по содержанию графических листов, выполненных художницей в блокадном Ленинграде и в послевоенное время, в редкой и необычайно выразительной технике гравюры на картоне.

Перед нами – настоящая летопись ленинградской блокады, суровая, искренняя, правдивая.

Замерзающий, казалось бы, обречённый, но не сдающийся город-герой, увиденный глазами совсем юной девушки, студентки ЛХУ. Пробираясь по зимним, замолкшим в ожидании очередной бомбежки улицам с Васильевского острова к Смольному в училище, Елена Марттила видела, как умирали люди («Ленинградец», февраль 1942 г.), как пустел город, как воцарялась в нём ледяная мгла («На канале», «Улица Восстания», «Петроградская сторона», всё – 1942 г.).

Фиксирует она и лица ленинградцев. Под обстрелом, изнурённые и продрогшие они идут на работу: «Через Неву на работу», «Ленинградка. На работу» (февраль 1942 г.), «Десять шагов до цеха» (зима 1941–1942 гг.). Рабочие и ремесленники, солдаты, женщины, старики и дети смотрят на нас с картин. Художнику удалось запечатлеть и знаменитых ленинградцев – Ольгу Берггольц и Дмитрия Шостаковича.

Своей самой дорогой картиной блокадной поры Елена Марттила считает автопортрет. Был февраль сорок второго. Придя домой из училища поздним вечером, она почувствовала, что последние жизненные силы на исходе, ей не дожить до утра. «Я пришла из училища и решила, что дальше жить не смогу, мучили голодные обморо-

ки», – вспоминает она. Если уступить предсмертному бессилию и лечь в постель, уже не проснёшься. Не так обидно было бы погибнуть на фронте, но замёрзнуть в холодной квартире, не оставив после себя ничего, было для молодого художника немыслимо. Отчаяние сменилось гневом и решимостью: уж если погибнуть, то не просто так, не покоряясь неизбежному, но как художник за работой. Нашёлся лист бумаги, синька и кисть. Зеркало отразило серое, пергаментное лицо умирающей, не девочки – старушки… Призрачными, лёгкими тенями лепится оплывшее от голода лицо, тусклый свет коптилки выхватывает впалые щёки, резко очерченные скулы, заострённый подбородок. Но взгляд… Он полон решимости, веры в победу, он говорит: «Ничего, выстоим!». Процесс настолько увлёк Елену, что она забыла обо всём, а когда работа была закончена, увидела: узкая полоска света, пробивается сквозь зашторенное окно. Утро нового дня, новой жизни вступало в свои права. Роковая ночь прошла. А портрет так и остался со страшной надписью: «Последний портрет перед смертью».

За каждым наброском блокадной серии чувствуется внутренняя глубина человека, его переживания, страдания, изнеможение голодом. Каждому рисунку сопутствует своя легенда, человеческая судьба, о которых Елена Оскаровна рассказывала собравшимся на открытии в Музее-институте семьи Рерихов.

8 сентября 2008 г. на открытие выставки собрались ветераны, блокадники – живые персонажи работ Елены Марттила. Отрадно было видеть и много молодёжи. Откровенный, неформальный настрой вечера не мог оставить равнодушным никого. Звучали песни военных лет, блокадники танцевали, делились воспоминаниями. Сюжеты графических работ Елены Марттила оживали в её рассказах. Значимость этой творческой встречи трудно переоценить.

О творчестве Елены Оскаровны много написано, много сказано, её работы находятся в собраниях музеев России и за рубежом, их видели не только в России, но и в Германии, Англии, Америке, Латвии, Эстонии и Финляндии. Но бесценно было услышать историю их рождения из уст автора, художника, имеющего особую заслугу перед Ленинградом. В блокадные дни она помогала своему городу выжить, сохраняя в памяти и в Вечности его блокадный лик, чтобы потом представить неоспоримое обвинение зверствам фашизма, воспеть подвиг непокорённого Ленинграда.

Ю. И. ЕЛИХИНА

(Государственный Эрмитаж; Санкт-Петербург)

ДВОРЦЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ НА ТАНГКАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Ю. Н. РЕРИХА, ХРАНЯЩЕЙСЯ В ЭРМИТАЖЕ[1]

В 1923–1928 гг. Н. К. Рерих организовал Центральноазиатскую экспедицию, в которой **Юрий Николаевич Рерих** (1902—1960) принял самое активное участие. В 1923 г. в Восточных Гималаях, в княжестве Сикким, одном из древнейших очагов буддийской культуры, началась самостоятельная научная деятельность Юрия Николаевича. Он начал собирать тибетскую живопись в 1923 г. во время своего пребывания в Сиккиме, продолжил в экспедиции по Центральной Азии и впоследствии занимался этим всю жизнь.



Ил. 1. Будда Шакьямуни и сцены из его жизни. Тибет. XVIII в. © ГЭ. Инв. № КО-988



Ил. 2. Будда Шакьямуни и сцены из его жизни Тибет. XVIII в. *Фрагмент.* © ГЭ. Инв. № КО-988



Ил. 2. Манджушрикирти. Тибет. Начало XVIII в. *Фрагмент.* © ГЭ. Инв. № КО-980

Изображения архитектурных сооружений достаточно часто встречаются на тангках из коллекции Ю. Н. Рериха. Они представляют собой дворцы небесные в качестве мест обитания богов или мифических персонажей. Как правило, такие дворцы появляются на тангках, изображающих чистую землю божества, святых и монастыри. В тибетской иконографической традиции существует определённый тип изображений, который называется «дворец божества». На тангках можно увидеть дворцы, храмы и сооружения китайского, тибетского, монгольского и смешанных стилей.

Архитектура Востока, как и его искусство, была подчинена строгим канонам, от которых нельзя было отступать. Основы китайской архитектурной традиции сформировались ещё в эпоху Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Единые принципы, в основе которых лежало учение об устройстве мира, использовались при строительстве жилого дома, дворца или храма. Поэтому структура любого сооружения по своей сути чрезвычайно проста: все основные строения расположены перпендикулярно центральной оси, проходящей с юга на север. Китайский дворец или храм имел вид павильона – отдельно стоящей постройки, опоясанной ажурной галереей с массивной двухскатной крышей. Сооружение стояло посреди участка, обнесённого высокой стеной. Большие размеры дворца или храма достигались не столько увеличением высоты центрального здания, сколько увеличением количе-

ства построек. В Китае, чем пышнее и значительнее была постройка, тем больше дворов она имела. В комплексе императорского дворца в Пекине насчитывается девять дворов[2]. Планировка дворцовых и храмовых комплексов осуществлялась с соблюдением принципов регулярности, геометрической правильности и симметрии. Несущим остовом постройки являлся деревянный каркас, состоящий из стоек, балок и стропил. Крыша опиралась не на стены, а на деревянные столбы.

Период Тан (618–907) характеризовался укреплением могущества централизованного государства. Были написаны многотомные наставления по архитектуре, в которых регламентировались не только отдельные детали конструкций, но и их комбинации. Основные формы с тех пор остались неизменными.

В эпоху династии Тан в VIII в. начинают строить крыши с загнутыми вверх краями, которые с тех пор стали характерной особенностью китайской архитектуры[3].

Дворцы и храмы на многих тангках изображены в китайском стиле. Для них характерны многоярусные островерхие крыши золотистого, жёлтого, оранжевого, зелёного или красного цвета, верх увенчан ганджиром – символом победы Учения, края загнуты наверх. Красные колонны, балки перекрытий и другие детали конструкций часто украшены орнаментами.

Рядом с храмами или дворцами часто изображены ворота. Один из типов сооружений, характерных для архитектуры Китая, – так называемые «ворота почёта». В буддийском культе они играют роль «ворот очищения». Каждый их пролёт увенчивался крышей, они украшались скульптурой, резьбой и росписью[4].



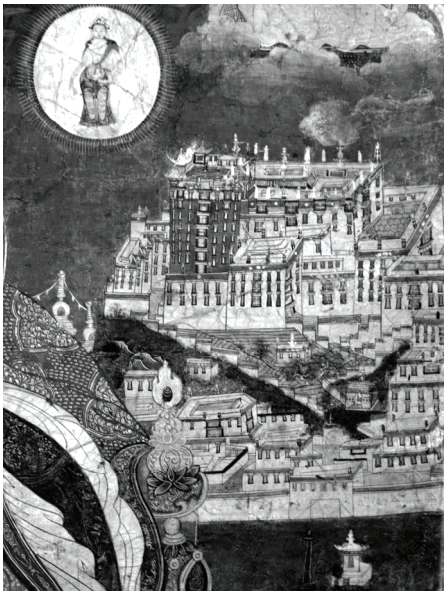
Ил. 4. Сакья-Пандита. Тибет. Начало XVIII в. *Фрагмент.* © ГЭ. Инв. № КО-975



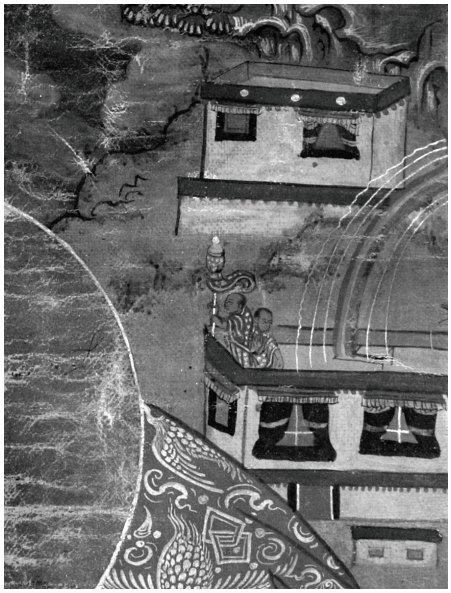
Ил. 5. Фрагмент намтара святого. Тибет. XVIII в. *Фрагмент.* © ГЭ. Инв. № КО-1016



Ил. 6. Чистая земля Будды Амитабхи. Тибет Начало XIX в. © ГЭ. Инв. № КО-985



Ил. 7. Пятый Далай-лама Нгаван Лобсан Гьяцо. Тибет. Начало XVIII в. *Фрагмент* © ГЭ. Инв. № КО-973



Ил. 8. Лобсан Еше Тибет. Начало XVIII в. *Фрагмент* © ГЭ. Инв. № КО-978

На тангке с изображением жизни Будды Шакьямуни представлены три дворца китайской архитектуры с разноцветными многоярусными крышами [*ил. 1* и *2*].

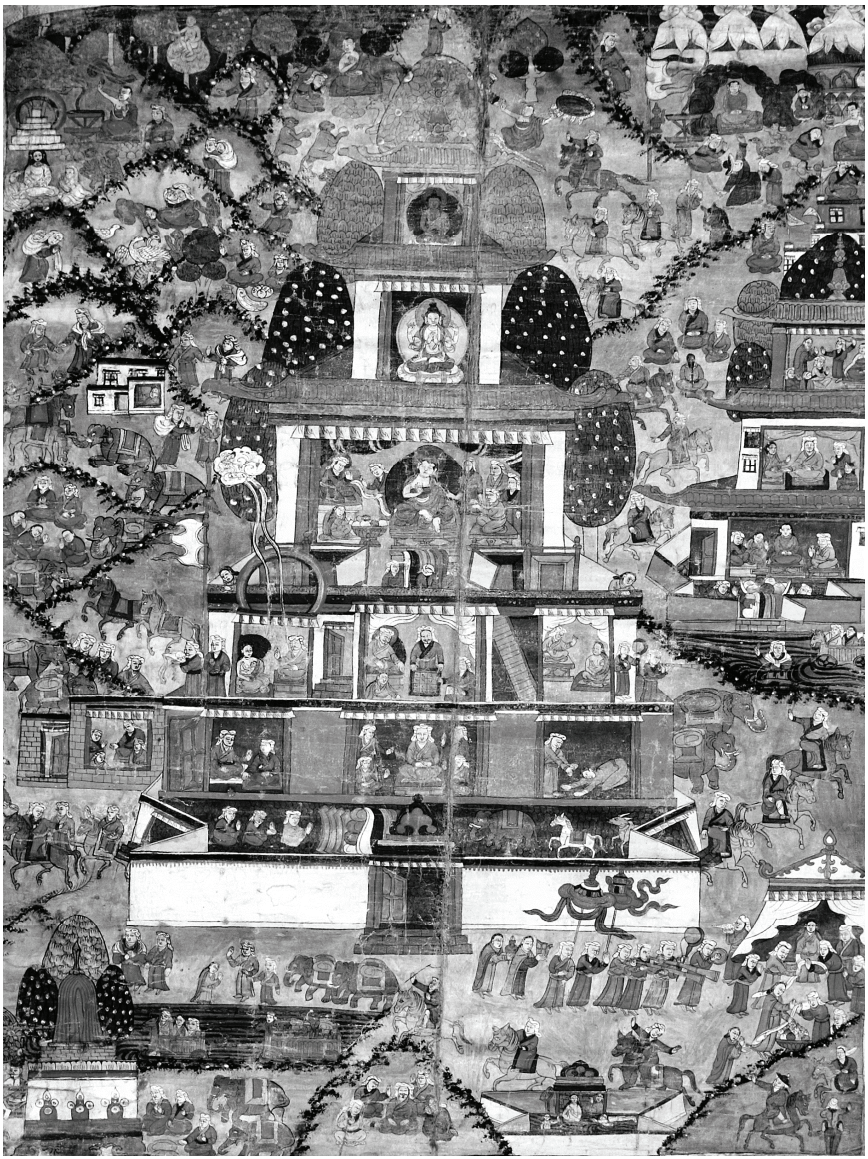
На другой тангке (Тибет, начало XVIII в.) один из царей легендарной Шамбалы[5] восседает под сводами дворца [*ил. 3*]. В Шамбале находится много дворцов, и это демонстрируется обилием крыш и красных колонн с орнаментом, балок и стенных панелей.

На тангке с изображением ламы Сакья-Пандиты (1182—1251) (Тибет, начало XVIII в.) на втором плане изображён храм Авалокитешвары, божества милосердия, с двухъярусной китайской крышей и воротами. Крыша храма выполнена из черепицы [*ил. 4*]. Похожие китайские храмы встречаются и на фрагменте житийной тангки (Тибет, XVIII в.) [*ил. 5*], и в чистой земле[6] Будды Амитабхи[7] (Тибет, начало XIX в.) [*ил. 6*].

Для тибетской архитектуры характерны несколько другие особенности, хотя в Тибете иногда встречаются элементы китайской архитектуры, такие как крыша с загнутыми вверх краями, красные орнаментированные колонны. Здания часто строят из кирпича, прямоугольные в основании и слегка сужающиеся кверху. Крыша плоская, окна высокие, удлинённые.

На тангке с изображением Пятого Далай-ламы Нгаван Лобсан Гьяцо (1617—1682) (Тибет, начало XVIII в.) представлен дворец Потала [*ил. 7*], который был построен по повелению Великого Пятого в 1645—1694 гг. Дворец Потала являлся резиденцией Далай-лам. Дворец получил название в честь индийской горы Поталака, считающейся местопребыванием бодхисаттвы милосердия Авалокитешвары. В 1643 г. далай-лама был признан в качестве главы Тибета Сиккимом и Непалом. В этом же году Далай-лама решил начать строительство Поталы – это решение было принято совместно с регентом и Гуши-ханом, и в 1645 г. в Лхасе начались работы по возведению дворца Далай-лам[8].

Строительство велось на одном из господствующих над местностью холмов, где ещё оставались руины дворца Трице Марпо, построенного в 636 г., т. е. за тысячу лет до этого, царём Сонцэном Гампо (613—649). Восемь лет спустя закончилось строительство Белого дворца. Это событие было ознаменовано большим праздником. Согласно легендам Потала была построена на месте дворца Сонцэна Гампо усилиями Далай-ламы, чтобы подчеркнуть, что он действительно является воплощением Сонцэна Гампо. Работы, начатые по совету духовного наставника Далай-ламы, были завершены в 1648 г. Была отстроена восточная часть дворца (Ганджур Лакханг), в нём хранился 108-томный Ганджур. Часть комплекса, известная сейчас как Пхобранг Карпо, была в основном завершена к 1653 г. Далай-лама переехал из Дрепунга в этот дворец. И с этого времени дворец Потала стал официальной резиденцией духовного и светского правителя Тибета[9]. Во дворце находились личные покои, залы для приёмов и храмы. Храм, посвящённый Авалокитешваре, служил местом для проведения медитативных практик Далай-ламы. Согласно легенде статуя Авалокитешвары в «царской» форме принадлежала царю Сонцэну Гампо и изначально находилась на горе Марпори. Затем эта скульптура передавалась из рук в руки, пока не достигла Кама, а потом снова была возвращена в Лхасу, когда нача-



Ил. 9. Буддийский монастырь. Непал. Конец XIX в. © ГЭ. Инв. № КО-1015

лось строительство Поталы. Она считалась основной статуей дворца. В 1645 г. статуя Авалокитешвары была привезена в Лхасу и помещена на Марпори[10].

Центральная часть Поталы, называемая Красным дворцом, была достроена в 1690–1694 гг. последним регентом (деши) Сангье Гьяцо (1653—1705). По высоте

Поталу можно приравнять к современному тринадцатиэтажному зданию. Самым большим в Потале является Восточный зал, 64 колонны которого поддерживают потолок на высоте третьего этажа. Именно в нём совершалось возведение на трон Далай-лам, проводилось празднование Нового года и принимались делегации[11].

На другой тангке (Тибет, начало XVIII в.) за изображением двенадцатого Панчен-ламы Лобсана Еше (1663—1737) нарисованы два маленьких тибетских монастыря, построенных в тибетском архитектурном стиле [*ил. 8*].

Но самым необычным изображением является непальский монастырь (Непал, конец XIX в.) [*ил. 9*]. В его архитектуре сочетаются тибетские (преобладающие) архитектурные особенности с китайскими крышами.

Таким образом, на тангках из коллекции Ю. Н. Рериха представлены китайские и тибетские дворцы и храмы, а также непальский храм, наделённый чертами китайской и тибетской архитектуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В коллекции ГЭ хранятся 44 тангки из собрания Ю. Н. Рериха. См.: *Елихина Ю. И.* Тибетская живопись (тангка) из собрания Ю. Н. Рериха. Коллекция Государственного Эрмитажа. – СПб.: Гамас, 2010. – 128 с.
[2] *Бегин Ж., Морсель Д.* За стенами запретного города. – М., 2003. – С. 16–18.
[3] *Гольдштейн А. Ф.* Зодчество. – М., 1979. – С. 71–72.
[4] *Гольдштейн А. Ф.* Указ. соч. – С. 75.
[5] **Шамбала** – мифическая страна. Местонахождение Шамбалы неизвестно. Согласно легендам она будет открыта три или четыре века спустя после опустошительной техногенной войны во времена правления 32-го царя Рудрачакрина, когда наступит эра всеобщего благоденствия и процветания. Сейчас мы живём в эпоху 29-го царя Шамбалы. Учение и предсказания о Шамбале содержатся в сочинении «Калачакра-тантра».
[6] **Чистая земля** – сфера духовного влияния одного из Будд. Существа, живущие в определённой Буддакшетре, духовно развиваются под руководством Будды и накапливают благие заслуги.
[7] **Амитабха** – один из пяти Будд созерцания, красного цвета, его атрибут патра, чаша для сбора подаяния, которую он держит двумя руками. Чистая земля Будды Амитабхи – Сукхавати, где возрождаются души праведников.
[8] *Елихина Ю. И.* Культы основных бодхисатв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма. – СПб., 2010. – С. 138–139.
[9] *Дудко С.* Потала // Замки, дворцы: самые красивые и знаменитые. – М., 2005. – С. 20–25.
[10] *Елихина Ю. И.* Указ. соч. – С. 174–175.
[11] *Дудко С.* Указ. соч. – С. 22–23.

Н. А. КОНОВАЛОВА
(НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук; Москва)

КУЛЬТУРА ЯПОНИИ: ИССЛЕДОВАНИЕ ВНЕ ДУАЛИЗМА

Попробуем для начала схематично очертить пути, по которым шло изучение культуры Японии и выделить наиболее значительные сложности, препятствовав-



Сад у виллы Муринъян. 1896

шие её полному пониманию и всестороннему исследованию. Знакомство европейцев с японской культурой имеет не такую уж длительную историю, ведь фактически оно началось в середины XIX в. После долгой самоизоляции в 1868 г. Япония открыла «свои двери» для иностранцев и оказалась одной из наименее изученных на тот момент европейцами стран мира. «Благодаря её двухвековому отчуждению от всего остального света, о ней забыто было даже и то, что собрано в XVI и XVII веках»[1]. И в страну хлынули потоки европейцев, прежде всего, в поисках экзотики. Первые описания Японии, сделанные иностранцами в путевых заметках, акцентировали внимание на отличии неизвестной и непонятной им культуры от европейской.

Как известно, описание какого-либо нового явления – это самая первая, начальная стадия любого исследования. В дальнейшем необходимо вскрыть внутренние механизмы, причины, – другими словами, начать понимать. Европейское мышление

по своей структуре дуально, т. е. существует внутри полярных полюсов и признаёт оттеночную градацию между ними, что приводит к усилению или ослаблению смыслового наполнения каждого из полюсов. Эта строгая дуальность представлений автоматически переносится на культуру Японии при попытках её изучения.

Те же явления или понятия, которые не укладываются в эту схему, долгое время относили к загадочным, экзотическим явлениям восточной культуры. Одной из первых предприняла попытку серьёзно и всесторонне подойти к изучению культуры Японии **Рут Бенедикт** (1887—1948), которая попыталась вскрыть внутренние механизмы её устройства. Она считала, что при описании этой культуры необходимо соединить все существующие в ней противоположности в некое целое, сгладив таким образом противоречия. Для этого она использовала словесную формулу «но также»: «мирная, но также воинственная», «консервативная, но также приемлющая инновации» и т. д. Рут Бенедикт подчёркивает, что при описании любого другого народа никому из исследователей не придёт в голову добавлять оговорку «но также». Только японская культура каким-то непостижимым образом объединяет в себе все противоположности: «Японцы в высшей степени агрессивны и неагрессивны, воинственны и эстетичны, дерзки и вежливы, непреклонны и уступчивы, преданы и вероломны, храбры и трусливы, консервативны и восприимчивы к новому»[2]. Так была отмечена одна из ключевых особенностей культуры Японии – соединение в ней противоположностей.

Напрашивается вывод, что дуальная схема не применима для описания японского мировоззрения. В структуру дуальных представлений при изучении японской культуры необходимо включить третье (центральное) звено. Получившаяся триада будет точнее описывать специфику японского мировоззрения, так как именно центральное звено, его также можно назвать промежуточной зоной, отторгающее и в то же время вбирающее в себя полярные категории, в представлении японцев является не просто значимым, а основным для понимания сущности любого явления. Приведём примеры для доказательства существования центрального звена и его главенствующей роли в художественной культуре, архитектуре и, конечно же, мировоззрении японцев.

В архитектуре принцип промежуточности не только получил своё распространение, но и наделён ведущим значением. В качестве одного из наиболее выдающихся качеств японской архитектуры исследователи выделяют её слияние с естественным окружением, что формирует эффект «раскрытости» построек. Но хотя японский дом открыт природе, он оказывается совершенно закрытым для постороннего глаза. По периметру дома посажен густой сад, который, хоть и не изолирует строение, но охраняет его лучше, чем европейская каменная стена с окнами, выходящими прямо на шумную улицу. Открытая галерея (*энгава*), опоясывающая традиционную постройку, скрывает от посторонних глаз жилые комнаты. Любимая японцами промежуточная зона находит свое воплощение в традиционной японской архитектуре в виде энгавы, которая «предназначена для того, чтобы выразить продолжение между природой и архитектурой, и объединить вместе различные архитектурные группы»[3].



Сад храма Дзикойн. XVII в.

Именно с помощью галереи здания, созданные в соответствии с канонами японской архитектуры, связываются с природой, галерея открывает сооружение природе и, в тоже время включает природу в архитектурную постройку. Другими словами, зона галереи представляет собой «пограничную полосу» между внешним и внутренним пространством. В традиционных японских домах такая промежуточная зона, отделяющая интерьер жилища от внешнего природного окружения, является многоцелевым пространством, где можно принять посетителей за чашкой чая. Причём, располагаясь на галерее, посетители находятся ещё не в саду, но уже не дома. Галерея включает в себя оба эти пространства, именно здесь они перетекают друг в друга. Оба пространства (и внешнее, и внутреннее) раскрыты в область галереи и пытаются вобрать её в себя. Но галерея имеет как бы двойную защиту: от внешних воздействий – благодаря продлению внутренних ограждающих приспособлений (прежде всего, карниза), и от внутренней атмосферы жилища – благодаря расположенному снаружи японскому саду, созерцание которого помогает умиротворению.

Интересно проявляется «промежуточность» галереи и в выборе материала. Древесина и бамбук, используемые для веранды, обеспечивают плавный переход от растений, травы и камней, наполняющих окружающее пространство (сад), к бумажным *сёдзи* и легким *татами*, составляющим интерьер традиционного япон-

ского дома. В материале галерея также способствует непрерывности внешнего и внутреннего пространств, являющихся настолько разноплановыми по своей структуре, что их можно было бы назвать контрастными. Растительность и камни в их первозданном, природном виде смело можно противопоставить *сёдзи* и *татами* – творению человеческих рук, но между ними существует своё промежуточное звено – обработанная древесина. Так же как деревянные детали галереи являются плавным переходом от природного к искусственному, они являют собой и промежуточное состояние прочности между камнями и вечнозелёными насаждениями и постоянно изнашивающимися *сёдзи* и *татами*, которые было принято менять не реже раза в год.

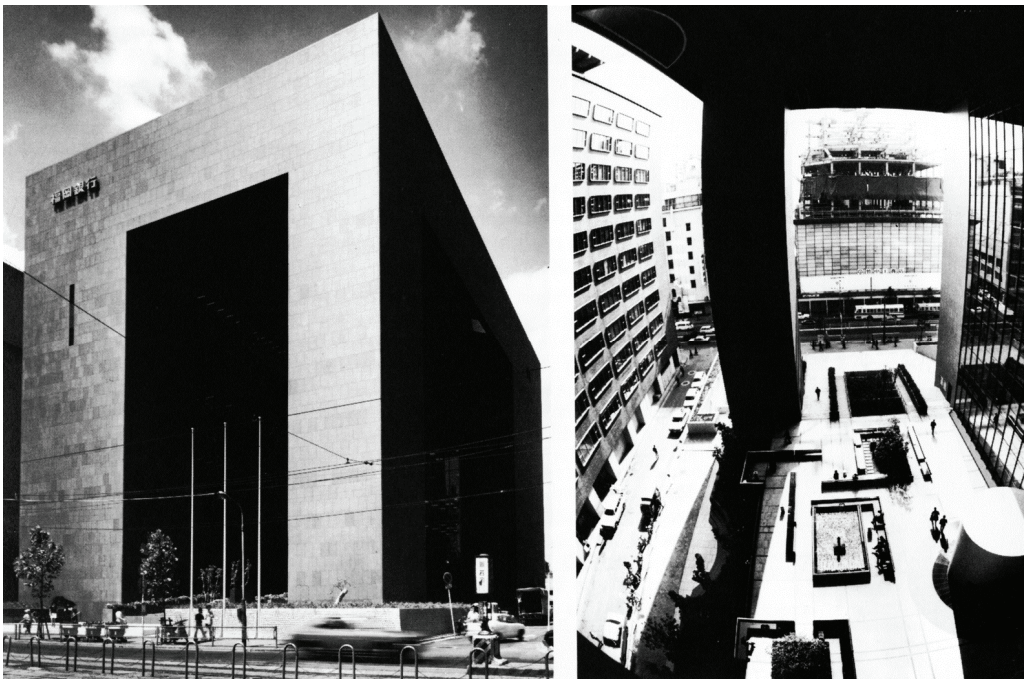
Прихожая (*гэнкан* – в переводе с японского – «тёмное пространство») – промежуточная зона между главным входом и жилыми комнатами. Она психологически определяет переход от внешнего мира к внутреннему, ведь там снимают обувь, прежде чем войти в дом. Гэнкан даёт гостям представление о доме, являясь его визитной карточкой, поэтому часто украшается цветами или орнаментом. Первоначально название гэнкан относилось к входу в Дзэн-буддийский храм[4]. Подразумевалось, что каждый входящий через ворота начинал новую жизнь, посвящённую Учению, а обретение знаний требует усилий. Гэнкан храма имел высокую значимость для учеников – это был их первый шаг в жизнь созерцателей, ищущих Истину в размышлении. Послушник несколько дней оставался один в гэнкане для того, чтобы проверить свою готовность к новой жизни. Позже гэнкан начинают строить в своих домах самураи, богатые купцы, а вскоре этот обычай распространился и среди простого народа. Но во все времена гэнкан, как переход от улицы к дому, обозначался архитектурными средствами – прежде всего, был поднят над землёй. До сих пор приглашение в японский дом звучит как «поднимайтесь». В прошлом передняя часть японского дома, доступная посторонним, считалась открытой, лицевой стороной – *харэ / омотэ*; задняя часть, где проходит личная жизнь семьи, понималась как нечто тайное и называлась *кэ / ура*. Соединяла их прихожая, всегда игравшая роль промежуточной зоны, охраняющей недра дома от внешнего мира.

Ведущие мастера современной японской архитектуры также придерживаются основополагающих пространствоорганизующих принципов. Этим демонстрируется связь с традицией не только и не столько формальными методами, сколько на более глубоком уровне основных схем восприятия художественного произведения, его смысловых и эстетических составляющих. Крупнейшие современные архитекторы, создавая свои произведения, стремятся сохранять ощущение пространства, исторически воспитанное культурой Японии.

Например, **Курокава Кисё**[5] (яп. 黒川 紀章) (1934—2007), раскрывая представления о красоте в культуре Японии, создаёт собственную философию архитектуры, предъявляя каждое своё произведение как ёмкий художественный образ. Он умышленно обращается к серому цвету и «серым зонам» в здании, делая акцент именно на них. Под «серой зоной» Курокава понимает промежуточное пространство, которое нельзя отнести ни к внешнему, ни к внутреннему, оно является срединным элементом, вбирающим в себя качества двух первых.



Гэнкан японского дома



Курокава Кисё. Банк в Фукуокэ. 1976

Своим творчеством архитектор демонстрирует возможности серого цвета, отказываясь от ярких красок в пользу более сдержанных серых оттенков. Серый предъявляется в работах мастера как цвет, создающий качественные характеристики архитектурным произведениям, наполняющий их содержательными образами, встраивающий произведения в ряд традиционно осмысляемых. Выбранный цвет подчёркивает естественную фактуру используемых материалов – бетона, металлических конструкций, так же как традиционно использовалось некрашеное дерево, чем подчёркивалась его фактура. Прежде всего, именно цветовое решение раскрывает понимание архитектором традиций своей культуры и способствует более полному восприятию его произведений.

В здании банка в Фукуокэ (1976) промежуточное пространство образуется выносом крыши над одним из боковых фасадов. Архитектор рассматривает получившуюся «серую зону» как соответствующую тем же функциям, которые брала на себя энгава традиционного дома. Как в прохладной тени энгавы можно пообщаться с гостями, так и в сером пространстве банка в Фукуокэ создана атмосфера, удобная для общения людей. Это подтверждает преемственность функционального назначения «серой зоны» по отношению к галерее, опоясывающей традиционный дом.

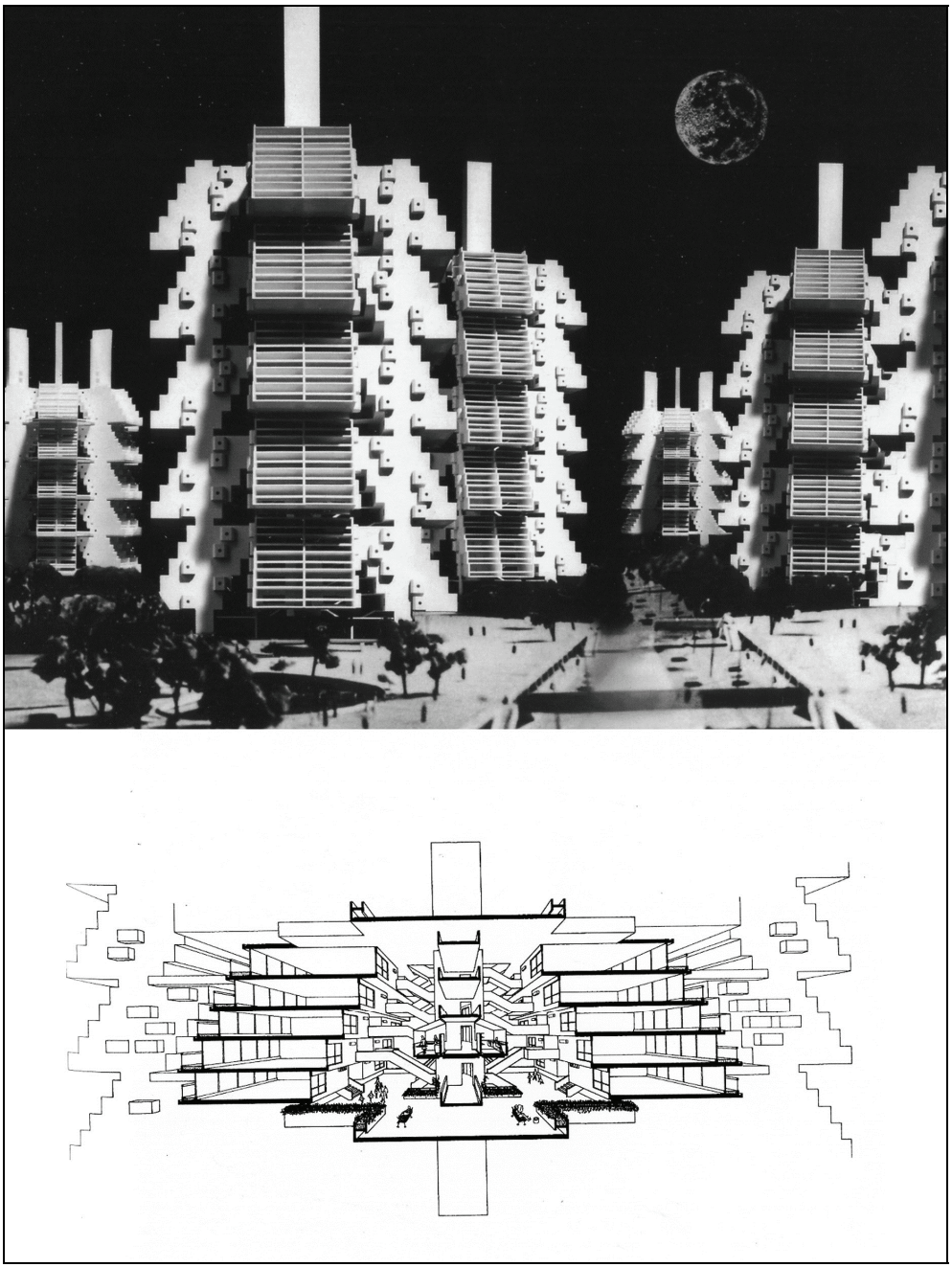
Не только функциональное соответствие, но и содержательные характеристики связывают энгаву традиционного дома и «серую зону» банка. Как энгава помогает избежать воздействий внешнего мира и замкнутости жилого помещения, так

и «серая зона», созданная Курокавой, позволяет посетителям уйти от беспорядка шумной улицы и сухости деловой атмосферы банка.

Другой знаменитый архитектор, **Кикутакэ Киёнори** (яп. 菊竹 清訓) (р. 1928), прославившийся своими современными проектами, выведшими Японию в ряд мировых лидеров в области архитектуры, также создаёт традиционно воспринимаемое пространство, выделяя в своих произведениях промежуточную зону. Именно промежуток становится в понимании мастера вершиной пирамиды традиционных символов культуры Японии. Промежуточную зону архитектор рассматривает как наиболее функционально насыщенную и многоплановую. Не ограничиваясь присущими ей (исторически сформировавшимися) художественными и смысловыми возможностями, Кикутакэ развивает сопутствующие промежуточной зоне характеристики до максимального предела. Именно под таким углом зрения архитектор размышляет об архитектуре будущего как многофункциональной и «мобильной» во всех своих аспектах.

Кикутакэ в своих проектах предусматривает несколько типов пространства, разделяя их по функциям. Акцент в архитектуре Кикутакэ всегда делает на объединяющем пространстве, которое, присутствуя во всех его проектах, доминирует и несёт на себе основную смысловую и функциональную нагрузку. Открытой и динамичной его архитектура становится благодаря множественности пространственных связей. Он демонстрирует возможности пространства как в глобальных мегапроектах, так и в более скромных по масштабу сооружениях. Зодчий всегда проектирует здания, ориентируясь на индивидуальные запросы человека. Соответствие архитектуры этому условию становится возможным благодаря наличию пространственных связей, которые позволяют воспринимать постройку в разных аспектах, выявляют её «многоликость», где каждый волен выбрать то «лицо», которое отвечает предъявляемым в данный момент требованиям. То есть сооружение, при строго закреплённом за ним предназначении (жилой дом, музей и т. д.) одинаково удовлетворяет совершенно разным запросам людей. В результате возможности такой архитектуры расширяются многократно. Ведь фактически она представляет собой «мозаику восприятия» (как с функциональной, организационной, так и со смысловой точек зрения), из которой можно сложить различные «картинки».

Глобальный проект Домов в форме дерева (1966) не был реализован в полном объёме. На его основе в 1994 г. была построена гостиница «Софитэл» в Токио, чрезвычайно интересная по своим архитектурным находкам, но в 2008 г. она была снесена. Первоначальный же проект комплекса Домов в форме дерева вобрал в себя основополагающие представления архитектора о необходимости пространственных связей, что и было реализовано в его дальнейших постройках. Кикутакэ делал упор прежде всего на включение общественной составляющей в стиль жизни большого города, выступая против закрытости микромира каждой семьи и неумолимо возрастающей отчуждённости. Для многоэтажных домов эта составляющая в настоящее время практически утеряна, ведь огромное количество изолированных квартир предполагает совершенно независимый образ жизни их обитателей.



Кикутакэ Киёнори. Проект Домов в форме дерева. Макет и осевой разрез. 1966

Структура дома Кикутакэ позволяет квартире быть максимально раскрытой наружу, не нарушая при этом частного пространства, а лишь наделяя его бóльшим количеством связей. Уместно вспомнить, что около жилых домов, как правило, всегда устраиваются площадки или скверы для отдыха и общения. Но у этих мест отдыха есть один существенный недостаток. В них может прийти большое число не знакомых друг с другом людей. В результате такое пространство становится безликим. Кикутакэ же предложил людям дополнительное общественное пространство (своеобразный микромир), которое будет закреплено за определёнными квартирами. Каждый блок его дома, включающий в себя пять этажей, должен был иметь внутреннюю площадь, на которую выходили бы все квартиры данного блока. Это даст возможность знакомым друг с другом людям собираться, общаться.

Описанные выше и многие другие постройки современных японских архитекторов демонстрируют глубокое понимание авторами проектов функций и эстетики пространства архитектурного объекта, восходящих к ценностным составляющим традиционной культуры Японии.

Проявление сущности японской культуры в нежелании ограничиваться рамками дуальности и расставлять акценты на «начале» и «конце» можно проследить на особом отношении к субстанции пустоты, которая воспринимается как особая, выразительная, наполненная смыслом. Буддизм, выведший в ряд важнейших понятий Абсолют, наделил наполняющую его пустоту новым качеством. Абсолют, т. е. «истинный путь», в дзэн-буддизме – это не та пустота, где при отсутствии различий царит негативное ничто, это «пустота прозрачная», она является «крайним пределом начала и конца», в котором все различия сливаются в единую целостность. Согласно религиозным представлениям, сливаясь с «пустотой», человек сливается с Буддой, обнаруживает его в своей сущности. Следствием таких представлений явилось то, что «пустота» стала одним из важнейших содержательных моментов в искусстве и архитектуре.

В технологии живописи тушью, заимствованной Японией у Китая, некоторые области на бумаге или шелке остаются нетронутыми, создавая «пустоту». Они воплощают собой своеобразный интервал, недосказанность, стимулируя тем самым воображение зрителя. Этот пустой фон и стал олицетворением одной из фундаментальных идей буддийской философии – *шуньяты* («пустоты»). Такой белый, ничем не заполненный фон занимал иногда значительную часть живописной плоскости, предъявляя важнейший мировоззренческий смысл. Сформированная в веках философия «пустоты» значительно повлияла на эстетические ценности японской культуры и проявляется во всех изящных искусствах, икебане, городском планировании, но особенно ярко и наглядно – в архитектуре.

В языке появились ёмкие понятия, передающие восприятие японцами промежуточной зоны. При этом языковые категории отражают всю многогранность её смыслового наполнения. Ярким символом осмысления пространства является понятие «*ма*». Философское значение «ма» – «придать пространству ритм». Японцы объясняют это понятие очень многозначно. Например, в современных словарях «ма» интерпретируется как: 1) связующая зона; 2) зона обмена; 3) интервал; 4) па-

уза в музыке или танце; 5) момент молчания в декламации; 6) удобное (благоприятное) время, изменение времени; 7) комната в доме; 8) свободное место и др. «Ма» употребляется также в качестве наречия «между», «среди».

Определений много, но можно выделить общий для них смысл, идею паузы и пустоты. «Ма» представляет собой некие пустые зоны, которым каждый может придавать, в известных пределах, любое значение. Это «осмысляемая пространственность» или «межпространство», смысловой промежуток в разных сферах культуры, выражающий неприязнь японцев к «соприкосновению» антагонизмов. Более чётко «ма» определено в одном из словарей древнеяпонского языка: «Обязательный интервал между двумя следующими друг за другом вещами»[6]. Как символ, «ма» связывает, но не разделяет. В нём скрыто таинство соединения, что находит своё выражение в основных видах искусства. В драме Ноо, когда изображение горя или трагедии резко меняется на радость, присутствует момент неподвижности. Он позволяет объединить антагонизмы, погасив их противоречивость, и произвести смену настроения. Это момент выражения «ма». Древняя придворная музыка (*гагаку*) включает в себя смысловые паузы, которые обеспечивают обязательную корректировку при диссонирующих звуках.

Сформированные конструкции мышления влияют и на восприятие пространства. Его изменения и наполнение становятся основой для создания художественных образов и в архитектурных произведениях. Так, в архитектуре пустые промежуточные зоны получили распространение и наделяются ведущим значением. С их помощью зодчим удаётся достичь «абсолютной гармонии» в своих произведениях.

Основой мышления европейцев, как уже говорилось, стали дуальные категории, например, «свет» и «мрак», «белое» и «чёрное». Они наполняются разными уровнями смысла, не допускающими разночтений, и, отделяясь друг от друга чёткой границей, являются основными смысловыми единицами. Разницу в их восприятии европейцами и японцами можно проследить и на уровне менталитета, и в области художественной культуры. В Европе выработанные веками образы уготовили первое место в сознании светлому началу. Свет идеализируется, соотносится с прозрением и символически рассматривается как источник знаний, благодаря которому человек раскрывает окружающий мир. Во мраке же сосредоточилось всё злое, нечистое, которому было дано подходящее название – «тёмные силы». И между светом и мраком, и между белым и чёрным есть промежуточные звенья. Очень ярко выглядит их восприятие разными культурами. Между белым и чёрным находится серое, но на нём не только никогда не делается акцента, но и смысловое наполнение этого понятия европейцами показывает отрицательное к нему отношение (взять хотя бы выражение «серый человек», «серость»). Возможно, к «серости» потому так плохо и относятся, что она несёт в себе оттенок неопределённости и её нельзя отнести ни к одному, ни к другому полюсу.

Между светом и мраком расположилась полутень – она в европейском сознании также занимает весьма скромное место. Наблюдение, как тень удваивает предметы реальной жизни, привело к приписыванию ей автономного существования, что в современном европейском сознании выразилось в наделении этого по-

нятия смыслом «сходства». Но это значение несёт резко отрицательный оттенок. В этом случае «тень» рассматривается как некий след, ничтожный отсвет оригинала. Вспомним хотя бы известную сказку Г. Х. Андерсена (или пьесу Е. Л. Шварца), где тень несёт именно такую смысловую нагрузку. При отделении тени от человека она забирает на себя все отрицательные стороны натуры. Таким образом, в западной культуре при действующей бинарной системе мышления тень, боящаяся света, «оттягивает» на себя все отрицательные качества.

В Японии ключевые позиции как раз отданы находящейся между светом и мраком «тени». В японской культуре наделение смыслом явления «тень», по-видимому, напрямую связано с синтоизмом: всё имеет своё божество *(ками),* и поэтому каждое явление самоценно. И «тень» в художественном отношении представляет ценность сама по себе. В японской культуре именно этот промежуток (срединная зона) доминирует над двумя полюсами. Вероятно, именно отрицательное отношение к любым крайностям и противопоставлениям в культуре Японии и привело к тому, что понятию «тень» уделяется такое значительное место среди других культурных категорий. Соединяя свет и мрак, «тень» занимает центральное место и видоизменяет привычную для европейца дуальную схему.



Кикутакэ Киёнори. Гостиница Софитэл. 1994

Тень является обязательным наполнением традиционного дома и основной качественной характеристикой опоясывающей постройку галереи гэнкан. Изначально веранда в традиционном доме образовывалась из-за сильно выступающего карниза, который должен был обеспечить защиту от непогоды для раздвижных сёдзи, сделанных из бумаги. Кровля, имеющая большой вынос, как зонт защищает дом не только от дождя, но и от палящих солнечных лучей. В дом не проникает яркий, резкий свет, образуется атмосфера полутеней, которая смягчает окраску вещей, придавая ей глубину и насыщенность. Никакой мебели на галерее не предусматривается, поэтому она действительно представляет собой пустое пространство, окружающее жилые помещения тенью. Главная смысловая нагрузка в данном случае делается именно на пустом теневом пространстве. «Будь то дворец или дом простолюдина, безразлично, – в их внешнем контуре прежде всего бросаются в глаза большая кровля, крытая в одних случаях черепицей, в других со-

ломой, и густая тень, таящаяся под нею. Под их карнизом даже среди белого дня бывает темно, словно в пещере: вход, двери, стены, балки – всё погружено в густую тень… Строя себе жилище, мы прежде всего раскрываем над ним зонт – кровлю, покрываем землю тенью и уже в тени устраиваем себе жилье»[7].

Стремление затенить, скрыть предмет от любопытных глаз можно обнаружить и в расположении сакральной архитектуры – синтоистских святилищ. Немецкий архитектор Вальтер Гропиус, посетив Исэ и Парфенон, восхищённый этими архитектурными памятниками, задался вопросом: о чём свидетельствуют глубокие тени, окутывающие Исэ, и сияние, излучаемое Парфеноном?[8] Эта загадка волновала его как архитектора, поэтому прежде всего он старался выявить пространственные характеристики сооружений и проникнуть в основы их различий. В сравнении этих выдающихся произведений архитектуры таится проблема сущностных различий японской и западной культур.

Сопоставление Исэ с Парфеноном интересно, так как оба сооружения воздвигнуты в период перехода от эпохи героев к эпохе образования государства и оба являются символами своих культур. Различие между этими двумя памятниками очевидно с первого взгляда. Парфенон, сооружённый на вершине, чтобы быть видимым для всех, купается в солнечном свете и исполнен величия, в то время как святилище Исэ, окружённое четырьмя высокими оградами, скрывается среди густого леса. Этот лес, непостижимая атмосфера которого наводила на мысль о зримом присутствии божества, имел глубокое воздействие на образ мыслей японцев. Отсюда напрашивается вывод, что Парфенон является свидетельством уверенности человека в том, что он может покорить природу. Западная культура существует на основе подчинения природы, её преобразования и использования для нужд человека. Это преодоление хаоса как раз и создаёт красоту, правильное мироустройство, порядок (космос), который был навязан природе. Такое отношение и породило существующее в западном мире противопоставление «природа – культура». В Японии произошло иное. В культуре сформировались представления о главенствующей важности хаоса, который подарил жизнь всему сущему на земле.

Можно также обратиться к языковым формам, которые выражают японское мироощущение, проявляющееся в подчёркивании важности потаённого, глубинного. Ёмкий смысл несёт в себе понятие *«оку»* – глубина, пространство, скрытое от всех. Существует и много других оттенков этого понятия, но все они отражают любовь японцев к «закутыванию предмета», отодвиганию его в тень. Многие религиозные синтоистские церемонии совершаются именно ночью.

О значимости понятия «тень» для самоопределения культуры впервые заговорил **Кэнко-хоси** (яп. 吉田 兼好) (1283—1350)[9]. В своём произведении «Записки от скуки» (1324) он обозначил основу, стержень эстетических представлений японцев. «Человек, утверждающий, что с приходом ночи все предметы теряют свой блеск, достоин глубокого сожаления. Внутренняя красота, великолепие вещей во всей красоте проявляется лишь по ночам»[10].

Танидзаки Дзюнъитиро (яп. 谷崎 潤一郎) (1886—1965) развивает главу из дзуйхицу Кэнко-хоси и превращает её в самостоятельное произведение «Похвала

тени» (1934), ставшее необыкновенно популярным и за пределами Японии. «Вне действия, производимого тенью, нет красоты: она исчезает подобно тому, как исчезают при дневном свете силуэты деревьев со стен комнаты»[11]. Рассматривая «тень» как одно из безусловных понятий, необходимых для существования японской культуры, Танидзаки подчёркивает, что никому, кроме японца, не свойственно понимание феномена «тени» в полной мере.

Согласившись с утверждением П. А. Флоренского, что миропонимание – это пространствопонимание, несложно будет найти подтверждающие примеры в современной японской архитектуре. Их может быть великое множество. Но самым существенным (не только ярким, но и определяющим японскую культуру) примером следует считать главное архитектурное сооружение на последней Всемирной выставке (Экспо-2005, префектура Айти). Для этого есть ряд причин: выставочная архитектура, изначально недолговечная, возводится лишь для того, чтобы служить понятным и легко «читаемым» образом культуры страны – хозяйки павильона для мирового сообщества. Всемирные выставки вынуждают стран-участниц обращаться к своим традициям, актуализировать их, и в то же время ставят задачу показать перспективы своего развития, другими словами, соединяют в себе день вчерашний и день завтрашний. Таким образом, на Всемирной выставке каждая из стран выносит на суд публики собственные приёмы сохранения традиций и демонстрирует то, каким образом они встраиваются в логику дальнейшего развития.

В соответствии с темой «Экспо-2005» («Мудрость природы») и традициями японской архитектуры главный павильон Японии был возведён из дерева. Кроме того, что сам выставочный зал представлял собой двухэтажное деревянное сооружение, он ещё был окутан бамбуковым решётчатым коконом, имеющим размеры 90 м в длину, 70 м в ширину и 19 м в высоту. Это самая большая подобная структура в мире. На её изготовление пошло около 23.000 бамбуковых стволов, которые должны были быть идеально ровными. Решётка получена традиционным для Японии шестиугольным плетением, именно так ещё в древности изготавливали наиболее прочные конструкции. Уникальный «футляр» павильона как нельзя лучше отвечает общей теме выставки. Автор проекта павильона архитектор Хироси Никосака, считает, что бамбуковая решётка подобна атмосфере, которая окружает Землю; её также можно сравнить с коконом, оберегающим жизнь внутри себя и одновременно связывающим её с внешней средой. Форма кокона раскрывает основную задачу постройки. Ведь главный японский павильон был объединяющим местом для демонстрации путей решения важнейших проблем XXI в. А кокон по своему предназначению преображает жизнь внутри себя, видоизменяет её. Так архитектурным воздействием создатели павильона стремились преобразить сознание посетителей выставки, вызвать к жизни новый способ мышления, неотделимый от естественно-природной основы.

Точно так же, как в традиционных японских домах использовались решётчатые экраны из бамбука, которые создавали тень и несли прохладу в помещение, бамбуковый кокон павильона действовал как естественная система охлаждения. В этом состояло главное предназначение бамбуковой сетки. Она препятствовала



Х. Хикосака. Павильон Японии с сетчатым покрытием на Экспо-2005

проникновению внутрь палящего солнечного света, но пропускала ветер – естественную прохладу. Так же, как в бамбуковой роще всегда царит полумрак, бамбуковый кокон, уменьшая воздействие солнечных лучей на здание, способствовал понижению температуры внутри него, ведь он задерживал 30–40 % солнечного света. Эффект нахождения внутри кокона был подобен отдыху в тени деревьев.

Решётка павильона имела выступающую секцию, нависавшую над входом. Этот козырёк был покрыт бамбуковой черепицей. Бамбук, главный строительный материал павильона, – лёгкий, крепкий, не впитывает влагу, поэтому широко используется в архитектуре Японии. Традиционные дома здесь имеют кровлю, состоящую из нескольких слоёв бамбуковой плитки. Такое покрытие полностью защищает от дождя и является абсолютно надёжным, так как бамбук не гниёт во влажном японском климате. При необходимости же, испорченные части черепицы могут быть легко заменены на новые. Таков основной принцип японского строительства, при котором конструкция может жить «вечно». Даже в одной детали входа в павильон архитектор сумел сделать яркий акцент на мудрости ранних японских методов возведения архитектурных построек.

Связь с традициями японского строительства подчёркивалась и расположением бамбуковой оболочки, которая окружала выставочный павильон так же, как традиционные дома Японии окружались крытой галереей. Получившееся благодаря решётчатому кокону пространство галереи довольно просторно и было призвано играть ведущую роль в композиции, так же, как и в традиционном доме. Однако сделать это пространство пустым было невозможно из-за огромных очередей на вход в павильон. Игра полутеней, создаваемая переплетением многочисленных стволов бамбука, вызывала ощущение наполненности внутреннего пространства

символами бесконечности. Можно с уверенностью сказать, что кокон главного японского павильона на «Экспо-2005» – одно из наиболее масштабных и выдающихся сооружений выставки. Он был призван показать как последние технические достижения, так и традиционные методы строительства; как практическую пользу найденных инженерных находок, так и наполненность современного сооружения древними символами. Есть все основания утверждать, что японская архитектура новейшего периода истории, находясь в авангарде современного архитектурного процесса, органично включает в себя традиционные пространственные символы и категории. Далеко не единичные примеры современной архитектуры Японии подталкивают к выводу о том, что чрезвычайно ярко в архитектуре, в силу её художественно-пространственных составляющих, предъявляются традиционные троичные градации пространства с ведущим значением центрального (срединного) звена. Пространство разделяется по своим функционально-смысловым свойствам (что подтверждает сохраняющий свою актуальность с древности до наших дней принцип «промежуточности» архитектуры); по своим образно-символическим свойствам (что проиллюстрировано на примере категории «пустоты»); по своим эстетическим свойствам (что было показано на примере категории «тень»).

На мировоззренческом уровне различия в бинарной и троичной (с главным, центральным, звеном) системах мышления выглядят особенно контрастно. Срединная зона, в представлении японцев, всегда будет доминировать над двумя полюсами. Она включает в себя все крайности, гармонизирует их и приводит в равновесие. Это ведущий принцип миропонимания, способствующий плавному перетеканию одного в другое и отсутствию резких границ. Центральное звено, «раздвигающее» рамки дуальности, является философским стержнем культуры Японии и формирует её знаковые ценности. Этим, прежде всего, и объясняется сложность в исследовании Японии представителями Запада. Первый шаг на этом пути – отказ от дуальных категорий при интерпретации художественной культуры Японии, что и станет ключом к её пониманию.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Венюков М. И.* Очерки Японии. – СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1869. – С. 5.
[2] *Бенедикт, Рут*. Хризантема и меч: модели японской культуры. – М., 2004. – С. 6.
[3] *Kurokawa K.* Metabolism in architecture. – Boulder, Colorado, 1977.
[4] Слово «гэнкан» пишется двумя иероглифами, обозначающими «врата в глубокие знания».
[5] Следуя традиции написания японских имён, в тексте будет встречаться последовательность: сначала фамилия, потом имя.
[6] *Berque O.* Vivre l'espace au Japon. – Paris: Presses liv. De France, 1982. – P. 63.
[7] *Танидзаки Д.* Похвала тени // Мир по-японски: Сб. – СПб., 2000. – С. 206.
[8] *Гропиус В.* Границы архитектуры. – М., 1971.
[9] Настоящее имя этого литератора Урабэ Кандзёси. Кэнко-хоси – имя монашеское (*хоси* – буквально монах, напутствующий в Дхарме, в Учении Будды).
[10] *Кэнко-хоси.* Записки от скуки / Пер. с яп. В. Гореляда // Японские дзуйхицу. – СПб., 1998. – С. 456.
[11] *Танидзаки Д.* Указ. соч. – С. 209.

II. ВОСТОК ГЛАЗАМИ ЗАПАДА

Н. А. ТООТС
(Благотворительный фонд сохранения и развития культурных ценностей «Дельфис»; Москва)

ОТ ЮЖНОЙ ДО СЕВЕРНОЙ ПАЛЬМИРЫ

Когда Пётр Первый основал Петербург среди болот и топей на совершенно, казалось бы, безжизненном пространстве, то восхищённые «Петра творением» люди стали сравнивать новую имперскую столицу с древней Пальмирой и называть её «Северной Пальмирой».

Легендарный город-полис в Сирийской пустыне – Город пальм, особенно блистал своей красотой и богатствами в период царствования Зенобии Септимии (240 — после 274).

Удивительно и то, что в Северной столице России, в Эрмитаже, есть уникальный экспонат их Пальмиры – стела почти 5-метровой высоты – знаменитый «Пальмирский тариф». На ней на греческом и пальмирском (вариант арамейского) языках писались сведения о налогах, таможенных пошлинах, ценах на основные товары. Обнаружил эту стелу в 1881 г. русский путешественник князь Семён Семёнович Абамелек-Лазарев (1857—1916) среди развалин возле агоры (рыночной площади). Ему удалось её приобрести, и с 1901 г. она находится в Санкт-Петербурге.

Известно лишь, что Пальмира – по-арабски «Тадмор» – упоминается в ассирийской табличке II тыс. до н. э., а в глиняных документах ассирийского царя Тиглатпаласара I (правил приблизительно в 1115–1076 гг. до н. э.) говорится: «Тадмор в стране Амурру» – так тогда ассирийцы называли Сирию. Упоминается Тадмор и в Ветхом Завете при описании царствования Соломона (965–928 гг. до н. э.), при котором Израильское государство простиралось от Египта до Евфрата. Это он отстроил Пальмиру после её разрушения ассирийцами.

Соломон, согласно Библии и Корану, был величайшим из царей. Он «имел разум выше разумов всех сынов востока и всех мудрых Египтян» (Третья книга Царств. – Гл. 2, ст. 35), умел управлять стихиями, с помощью «Слов Силы» вызывать ангелов и демонов и, в первую очередь, джиннов и использовать их в разнообразных работах. Арабские историки утверждают, что Соломон имел власть над птицами и зверями, летал по воздуху сам и со всем своим двором на ковре-самолёте, который был соткан из зелёного шёлка и мог одновременно перевозить сотни людей. В Коране (Сура 21:81-82) говорится: «И научили мы Соломона пользоваться дующими ветрами, что обрушивались по его повелению на землю...».

Существует легенда, по которой Пальмиру для Соломона строили джинны. Простые люди её построить не сумели бы – столь она была прекрасна. Эта легенда не противоречит Корану. Недавно из опубликованных записей Е. И. Рерих её бесед с Учителем стало известно, что царь Соломон знал формулу «атомистической энергии». «Отсюда и легенда о ковре-самолёте джинна», поясняет ей Учитель и гово-

рит, что Соломон пользовался этой энергией, но «невозможно было передать её». Почему? Потому что, либо ещё не пришло время, ведь эта энергия в руках людей, «не соблюдающих заветы Бога», становится злом, творящим неслыханные разрушения, как это случилось в Атлантиде; либо для проявления свойств этой энергии имеет значение личность самого её пользователя, как это произошло в девятнадцатом веке с американцем Джоном Кили и на рубеже двадцатого – с сербом Николой Тесла, сенсационные опыты которых после них никто не смог повторить. И сегодня учёные во многих лабораториях мира бьются над разгадкой этого феномена, в том числе, и опытов Кили по поднятию тяжестей.

В Учении Живой Этики неоднократно говорится, что джинны строят храмы, – фраза, ставшая крылатой, и что легенды о джиннах не так уж далеки от истины. Что же получается? Может быть, «джинном» Учитель называет «атомистическую энергию» или, вернее всего, Он хотел сказать, что тайну этой энергии передали Соломону джинны, то есть великаны.

* * *

...От Дамаска до Пальмиры три часа езды. Дорога большей частью идёт по пустыне.

Пальмира открывается внезапно и сразу покоряет своим величием. Даже поверженная, она восхищает. Созданная язычниками (уже после Соломона), она так и осталась верна старым устоям, не поменяв своих «одежд» ни на христианские, ни на мусульманские. Как и любое творение гениев, она неподвластна времени. Её дух продолжает витать среди руин. А нам остаётся только чутко прислушиваться и стараться освободить своё воображение.

О жителях Пальмиры самым красноречивым и подробнейшим образом рассказывают их захоронения в Долине гробниц, имевшие четыре разновидности, в том числе подземные склепы (гипогеи) и высокие погребальные башни. У пальмирцев погребальные башни представляли весьма внушительные сооружения, незамысловатые снаружи и весьма изысканные внутри. В них хоронили на многоэтажных каменных полках, торцы которых закрывали плитами с изображением усопшего. Но главное место занимал саркофаг богатого владельца погребальной башни с его скульптурным изображением в натуральную величину со всеми атрибутами одежды, украшений и причёски. Они-то и сделали невероятное – сохранили нам «портреты» пальмирцев, их манеру одеваться и украшать себя, по которым можно даже угадать национальность отошедшего в мир иной. И теперь мы знаем, что в этом легендарном городе люди были очень гармоничны, их дух жил в согласии с телом. Если судить по их виду, то Пальмира представляется раем.

Да так оно и было. Пальмирцы жили в очень красивом, созданном по канонам древнегреческих и римских архитекторов городе с лёгким налётом восточного стиля, с длинной и почти прямой главной улицей-колоннадой с портиками на перекрёстках, начинающейся с триумфальной арки и заканчивающейся величественным тетрапилоном. На ней располагались агора и многие общественные заведения, в том числе, бани, амфитеатр, почти не пострадавший от скрежета эпох.

Представления там можно проводить хоть сейчас! Но самой большой гордостью пальмирцев были храмы – в первую очередь храм, посвящённый их главному богу Бэлу. На его огромной территории, окружённой плотной стеной из каменных блоков, располагались просторные и изящные пропилеи, колоннады, отгораживающие место для жертвоприношений, и сам храм – шедевр древнего восточного зодчества. Словно неприступная крепость он охранял своего бога, сделанного из золота. Огромные каменные блоки, настолько подогнанные, что не просунуть и иголку, крепились в углах свинцовыми и бронзовыми скобами. Впоследствии эти ценные металлические части были вытащены из стен для переплавки в пули. Сохранившиеся в Пальмире массивные сооружения сплошь испещрены оставшимися дырками. Но от этого они не потеряли ни своего величия, ни прочности.

Когда мы шли среди высоченных двенадцатиметровых колонн главной улицы, я пыталась представить, какой она была в дни расцвета этой жемчужины пустыни. Каждая из колонн в верхней части имеет консоль. На них стояли бюсты знатных горожан и правителей, а сами колонны венчали капители из позолоченной бронзы. И всё это сверкало на солнце. Внизу где-то были пальмы, ведь это Город пальм. За колоннами располагались торговые ряды с гроздьями спелых фиников, горами орехов, специй, восточных сладостей и лавками купцов, а пространство между ними и колоннами было перекрыто сводчатой крышей, прятавшей от жары. В районе агоры горожане сбивались в кучки, чтобы послушать риторов, софистов, поэтов или поговорить на злободневные темы. Здесь никто не спешил, люди тогда жили в другом пространстве-времени. Но знала Пальмира и иные времена. Приходили завоеватели, и улицы пустели. Горожане укрывались в храмах или бежали за Евфрат.

* * *

Оазис, где расположена Пальмира, привлекал внимание всех завоевателей Сирии, ведь она, как и Дамаск, стояла на пересечении караванных путей и пережила многие периоды и падения, и расцвета. До Рождества Христова легендарной она стала благодаря Соломону, а после достигла наибольшего расцвета в III в., когда во главе её стала царица Зенобия Септимия, пополнившая список влиятельных и волевых женщин-правительниц древности – таких, как Нефертити, царица Савская и Клеопатра. Большую роль при её дворе играл Дионисий Кассий Лонгин – греческий философ-мистик, ученик знаменитого неоплатоника Плотина. При императоре Галлиене Плотин и его школа пользовались большим влиянием. На лекции Плотина приходили представители образованных кругов Рима, некоторые сенаторы и бывал даже сам император. Он весьма доброжелательно относился к намерению Плотина основать город философов Платонополис по образцу, описанному Платоном в своём труде «Государство». Но неудача реставраторских идей императора повлияла на школу Плотина. И после смерти Галлиена сам основатель её и большинство его учеников покинули Рим. Лонгин оказался при дворе Зенобии. Он был единственным мужчиной, к которому царица проявляла интерес. Идеи о справедливом государстве продолжали владеть философом, он о них рассказывал Зенобии, а она с их помощью старалась привлечь на свою сторону сирийскую элиту. Не исключено, что царица что-то

пыталась применить и в управлении своими владениями. Дух философов-гностиков – теперь уже неоплатоников – нашёл здесь благодатную почву. Римская империя в ту пору подвергалась набегам готов и переживала тяжёлый кризис. Зенобия поняла, что надо действовать. Она вторглась в Египет, победив римские войска. И, упоённая успехом, проникла в Малую Азию вплоть до Босфора.



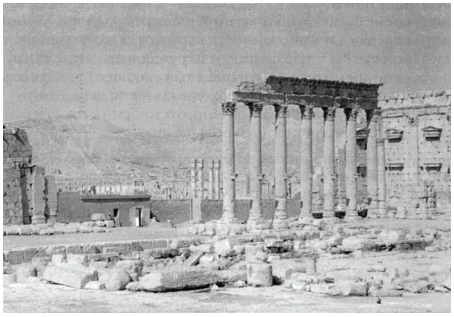
Амфитеатр в Пальмире

Авторы «Истории императоров» утверждают, что Зенобия была женщиной необыкновенной красоты – с матовой кожей, чёрными глазами и белыми, как жемчуг, зубами. Она слыла прекрасной наездницей и могла без отдыха сделать дневной переход вместе с солдатами. Она любила носить красные, даже гиацинтовые одежды, трижды крашеные, в ту пору доступные лишь царствующим особам. Ведь пурпур добывался из крохотных морских улиток, то есть буквально по каплям.



Главная улица в Пальмире

При Зенобии Пальмира объявила себя независимой, стала чеканить монеты с изображением царицы и её сына, которые даже присвоили себе титулы римских императоров – «Август» и «Августа», то есть «Священные». Однако владычество «царицы песков» оказалось недолгим. Римский император Аврелиан, взбешённый действиями Зенобии, решил расправиться с непокорной царицей. А она, рассчитывавшая на поддержку своего старого союзника – персидского царя Шапура I, не поддержавшего её, вынуждена была отступить, а затем и бежать. Но её схватили. Пальмира сдалась. Сыну Зенобии удалось укрыться в Армении, а Кассий Лонгин был казнён. В один из осенних дней 274 г. закованную в золотые цепи Зенобию провезли по улицам Рима в пышной триумфальной процессии за колесницей Аврелиана. Рука императора не поднялась на эту выдающуюся женщину. Он её пощадил, и остаток жизни она провела на одной из вилл в Тиволи под Римом. Члены Сената и приближённые Аврелиана нередко упрекали его за мягкосердечие. И тогда мечтательный блеск вспыхивал в его глазах, и он произносил: «Если бы вы знали, что это за женщина!».



Развалины храма Бэла в Пальмире

Есть ещё одна страница истории Пальмиры, о которой стоит упомянуть. Связана она с правлением Диоклетиана (IV в.) – незаурядной личности, проведшей много реформ в Римской империи. Отсчёт эры, названной его именем, начался 29 августа 284 г., и по сей день это летоисчисление сохраняется у коптов и эфиопских христиан. Он оставался язычником и преследовал христиан. А когда понял тщетность своей политики, добровольно отрёкся от престола. Этой мудрости не было у одного из последних философов-язычников императора Юлиана Отступника, правившего несколько позднее, хотя и не преследовавшего христиан, но так упорно державшегося за уходящие в прошлое ценности языческой Эллады.

Аврелиан после пленения Зенобии ещё раз вернулся в Пальмиру, ибо город восстал, разрушил его и разграбил. А Диоклетиан восстановил стены города и построил казармы, которые стали называться «лагерем Диоклетиана». Высказывается предположение, что здание в центре лагеря когда-то было укреплённым дворцом Зенобии. Теперь оно служило преториумом – резиденцией командования. Надпись над входом прославляла «хранителей этого мира и покровителей человечества, непобедимых императоров Диоклетиана и Галерия». В северной части лагеря находятся остатки небольшого святилища. Очевидно, это был храм Аллат – великой арабской богини. Возле него при раскопках была обнаружена огромная статуя льва, как бы охраняющего находящуюся у него между лап газель. Смысл скульптуры можно трактовать по-разному, но бесспорно – она символизировала мир и ненасилие, союз сильного льва и хрупкой газели.

Дальнейшая история Пальмиры не столь интересна. Происходило постепенное затухание города, пока в X в. его не разрушило землетрясение. Постепенно дома и стены ветшали, их заносило песком. Окончательный удар городу нанёс в XV в. Тамерлан. Для европейцев Пальмиру вновь открыли два английских купца лишь в 1678 г. Тогда-то и всколыхнулся к ней интерес. Появился ряд романов, посвящённых Зенобии. В Петербурге с ней стали сравнивать Екатерину Великую. Систематические раскопки здесь начались с середины 1920-х гг. и продолжаются до сих пор. Часть города всё ещё скрыта под песком.

С. Г. КЛЯШТОРНЫЙ
(ИВР РАН; Санкт-Петербург)

НА ПУТЯХ В СЕРИНДИЮ: ЕВРОПЕЙЦЫ ОТКРЫВАЮТ ВОСТОЧНЫЙ ТУРКЕСТАН

В 1554 г. завершил свою «Историю войн Юстиниана с персами, вандалами и готами» историограф императора Юстиниана Прокопий Кесарийский. Характеризуя византийско-персидские отношения в 552–553 гг., он рассказал о начале византийского шелкопрядения: «Около этого времени пришли из Индии какие-то монахи. Узнав, что император Юстиниан очень озабочен тем, чтобы римлянам не приходилось покупать шелка при посредничестве персов, они, явившись к императору, обещали ему, что так устроят дело с шёлком, что никогда уже не нужно будет римлянам делать этих покупок ни у персов, своих врагов, ни у какого-либо другого

народа; они говорили, что провели много времени в стране, которая называется Серинда, находящейся севернее многих племён индийцев, там они точно изучили, как можно производить шёлк в земле римлян… [Монахи] вновь отправились в Серинду и принесли в Византию яички шелковичного червя»[1].

Эпизод, которым украсил своё повествование Прокопий, способен многое рассказать о том евразийском мире, в котором Иран, воюющий с Тураном и ромеями, оставался важным звеном на трансконтинентальных путях, связавших Восточно-римскую империю с глубинной Азией. Золотые византийские *солиды*, золотой медальон с отчеканенным бюстом императора и надписью: «Наш повелитель Юстиниан, пожизненный Август» – обозначили трассы караванных путей, ведущих в Турфан и далее, в столицу великой империи Тан[2].

Между 550–553 гг. двое монахов дважды прошли по этому пути в направлении Константинополя и один раз – в Серинду, страну севернее Индии, где шелковичные черви стали тем единственным в истории человечества насекомым, продукт жизнедеятельности которого дал название великому пути, связавшему Восток и Запад. Страной Серындой был Восточный Туркестан, один из главных городов-государств которого – Хотан – ещё в V в. перенял из Китая искусство производства шёлка-сырца. Феофан Византиец, другой византийский историк VI в. о появлении коконов шелкопряда в Византии рассказывает, что принесены они были из «страны серов»[3]. Это название возвращает нас на много столетий назад, когда имя народа серов и описание сухопутных *(периэгеса)* и морских *(перипл)* путей в их страну появилось в трудах эллинских и римских авторов.

* * *

Сухопутный путь на Восток открылся эллинам 1 октября 331 г. до н. э. В битве при Гавгамелах, что на северо-востоке Месопотамии, македонская фаланга окончательно разгромила персидское войско Дария Кадомана. Ахеменидская держава, простиравшаяся от Яксарта до Босфора, распалась. Начался поход Александра в глубины Азии. Вместе со сказочной добычей греки принесли в страны Средиземноморья огромный объём новой информации о почти неведомом им прежде мире, но освоить его смогли далеко не сразу; к тому же истинность рассказов спутников Александра не всегда впоследствии подтверждалась.

Первые сведения о серах содержатся в труде Аполлодора из Артемиды, жившего во второй половине II в. до н. э. Его сочинение сохранилось лишь в отрывках, изложенных в «Географии» Страбона (55 г. до н. э. — 21 г. н. э.).

Аполлодор посвятил свой труд описанию Парфии и Бактрии, что было не случайно: его родина город Артемида, расположенный восточнее Селевкии-на-Тигре, стоял на пересечении дорог, ведущих к парфянам и далее в Бактрию и Индию. Сам Аполлодор был близок к торговым кругам Селевкии и много путешествовал[4]. События, проходившие при его жизни, предопределили судьбу Селевкидской державы.

Доживало последние годы Греко-Бактрийское царство, ещё могущественное и ставшее союзником Селевкида Деметрия Никатора в его борьбе с парфянами (139 г. до н. э.), но вскоре после 130 г. до н. э. рухнувшее под ударами кочевых племён. Пар-

фия, государство, созданное иранскими кочевниками Прикаспия, воспринявшими затем эллинистическую культуру, было объектом пристального внимания не только эллинских политиков, но и эллинских купцов из Месопотамии и Сирии.

Аполлодор был хорошо осведомлён о событиях в восточной части эллинистической Ойкумены, и его сведения, к сожалению, отрывочные, заслуживают полного доверия. Вот как передаёт Страбон его рассказ: «Эллины, отделившие Бактрию, достигли такого могущества, что подчинили себе даже Ариану [т. е. Восточный Иран. – *С. К.*] и индийцев, как утверждает Аполлодор, и покорили большее число народов, чем сам Александр… Вообще Бактрия, по словам Аполлодора, служит украшением всей Арианы, бактрийские цари простёрли свои владения до серов и фринов (фрунов)»[5].

Итак, земли серов и фрунов принадлежали в определённый период истории Греко-Бактрии, стали объектом завоевательной политики эллинских полководцев на Востоке.

Более обширные сведения о серах и фрунах (фунах, фаунах) появились в античных источниках лишь через два столетия, в трудах Помпония Мелы и Плиния Старшего (I в. н. э.). К этому времени уже более века функционировал сухопутный Великий шёлковый путь, товары по которому, вместе с рассказами о неведомых в Средиземноморье народах, везли купцы разных городов и племён. Рассказы, передаваемые из уст в уста, много теряли в точности, но немало приобретали в занимательности. Это обстоятельство заметил ещё Страбон, наиболее полно пересказавший ранние сведения об Индии и крайнем Востоке: «Известия наши об Индии читатель должен принимать снисходительно, потому что это – самая отдалённая страна, и только немногие лица посещали её. Другие, видевшие только части её, большей частью говорят по слуху… Вот почему об одном и том же сообщаются различные сведения… Если они так расходятся между собой относительно виденного, то что же следует думать о слышанном?»[6].

О существовании сухопутного пути из «страны серов» в Бактрию и далее, к берегам Средиземного моря впервые упоминается в труде, посвящённом не сухопутным, а морским путям на Восток, к берегам Индии, Цейлона и Китая («страна Син»). Этот труд, «Перипл Эритрейского моря», написанный в конце I в. н. э. греческим мореплавателем из Александрии, достаточно ясно разделяет «страну Син» (собственно Китай) и «страну серов», расположенную севернее Индии[7].

Помпоний Мела, уроженец Испании, написавший на латыни в 43 г. н. э. свой труд «О положении мира», не был путешественником. Его сообщения об Азии, так же как и рассказ Плиния Старшего в «Естественной истории», заимствованы из разных сочинений греческих и римских авторов, одно из которых – отрывки из периплов (описаний прибрежной части Ойкумены), а другие – фрагменты ранних *итинериариев* (дорожников), включающих немало фантастического. Согласно Помпонию «самыми восточными народами Азии являются инды, серы и скифы»[8]. Серы живут между Индией и скифами, самыми северными из людей. «Первыми из людей, – пишет Плиний, – здесь живут те, которые называются серами. Они известны шерстью, производимой лесами: серую листву, смоченную водой, они расчёсыва-

ют, тем самым доставляя нашим женщинам двойную работу – распутывать нити и сплетать их снова, т. е. ткать. Так многообразен труд и так отдалён район земного круга, используемый для того, чтобы матрона могла публично появляться в просвечивающих одеяниях». Грек из Александрии, Дионисий, написавший в стихах сочинение «Периэгеса ойкумены» (125 г. н. э.), по-своему дополняет Плиния: «По течению Яктарта [Сырдарьи. – *С. К.*] обитают саки, носящие луки… [Далее] тохары, фруны и варварские народы серов – они… собирая пёстрые цветы в пустынной стране, изготовляют одежды искусные, знаменитые окраской, подобные цветам луговой травы; не напрасно бы с этим и труд пауков состязался»[9].

Тохары, фруны и серы во всех названных сочинениях упоминаются в различных сочетаниях как группа народов, населяющих одну страну, лежащую вблизи Бактрии, но к востоку от Яксарта и севернее Индии (к северу от Гемодских гор, т. е. Гималаев). По основному населению её называют страной серов, а её главным богатством считают шёлк.

Поскольку фруны уже давно и основательно отождествлены с сюнну китайских источников, т. е. с гуннами, установившими свой контроль после 176 г. до н. э. более чем на два столетия над некоторыми городами-государствами Таримского бассейна, два из которых (Куча и Карашар) имели тохарское население, то отождествление страны с Восточным Туркестаном представляется достаточно убедительным[10].

Сохранился единственный античный итинерарий, подробно описавший путь в эту страну. В самом начале I в. н. э. греческий географ из Тира – Марин тщательно исследовал и свёл воедино множество маршрутных сведений, полученных благодаря морской и сухопутной торговле. Его труд не сохранился, но великий астроном и географ, работавший в Александрии, Клавдий Птолемей (70—147 гг. н. э.) подробно и обстоятельно использовал в своём «Руководстве по географии» труд Марина. В частности, ссылаясь на запись Марина, Птолемей приводит измерение пути в страну серов: «Марин сообщает, что записал эти измерения некто Май, которого звали также Тициан, македонянин и потомственный купец, не ездивший, однако, в страну серов сам, а посылавший туда людей»[11].

Путь, по которому прошли люди Мая Тициана, функционировал уже давно – по некоторым подсчётам, со 119 г. н. э. По мнению ряда учёных, Май использовал не только сообщения своих людей, но и письменные руководства, в частности, некий китайско-иранский путеводитель[12]. Путь Мая Тициана – это античный вариант описания Великого шёлкового пути.

Возможно, ещё до путешествия агентов Мая Тициана были составлены какие-то иные, доступные Птолемею, описания или свидетельства морских и сухопутных путешествий в страну серов. На некоторых неназванных путешественников ссылается Птолемей: «Они говорят, что выше [т. е. севернее. – *С. К.*] синов [т. е. собственно Китая. – *С. К.*] находится страна и столица серов, а к востоку от них болотистые озёра, на которых растёт высокий тростник… И, что оттуда дорога ведёт не только на Бактриану через Каменную башню, но и на Индию через Палимбофры»[13].

Путь, извлечённый Марином из дорожника Мая, начинался у переправы через Евфрат возле римского пограничного города Гиераполя и далее делился на две

части: от Гиераполя до Каменной башни и от Каменной башни до столицы страны серов, города Серы. И Марин, и Птолемей использовали дорожник Мая только как материал для измерений и составления карты. Первый участок пути, известный и по другим описаниям, вёл в Бактриану, а затем – в горную страну комедов (современный Каратегин, от Оби-Гарма до Дарауткургана). Оттуда дорога шла прямо к Каменной башне, к Каратегинскому ущелью, близ современного Дарауткургана в Алайской долине, где археологи обнаружили каменные фундаменты предкушанского и кушанского времени[14]. Другая ветвь маршрута вела к «стоянке торговцев» и в «область Касия», т. е. в Кашгар. В этом случае «стоянка торговцев» была расположена в районе Иркештама. О дальнейшем пути у Птолемея сведений содержится немного: «Серика ограничена на западе Скифией, лежащей по ту сторону горы Имай… на севере неизвестной землёй…, на востоке неизвестной землёй…; на юге остальной частью Индии… и затем областью синов…»[15]. Далее упомянуты племена, населявшие Серику и 15 её городов, включая столицу – город Сера.

Другими оригинальными сообщениями, относящимися к той эпохе и касающимися Восточного Туркестана, античная историографическая и географическая литература не располагает.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Прокопий из Кесарии.* Война с готами / Пер. с греч. С. Л. Кондратьева. – М., 1950. – С. 431.
[2] О китайской торговле с Западом в эпоху Тан см.: *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. – М., 1981. – 608 с.
[3] *Дестунис С.* Византийские историки. – СПб., 1860. – С. 493.
[4] *Tarn W.* The Greeks in Bactria and India. – Cambridge, 1951. – P. 44–45.
[5] Древние авторы о Средней Азии. – Ташкент, 1940. – С. 98.
[6] Античная география / Сост. М. С. Боднарский. – М., 1953. – С. 162.
[7] *Псевдоарриан.* Плавание вокруг Эгейского моря // Вестник древней истории. – 1940. – № 2. – С. 264–281.
[8] Античная география / Сост. М. С. Боднарский. – М., 1953. – С. 180.
[9] *Пьянков И. В.* Восточный Туркестан в свете античных источников // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. – М., 1986. – С. 8–9.
[10] О гуннах в Восточном Туркестане см.: *Кляшторный С. Г.* Гуннская держава на Востоке (III в. до н. э. – IV в. н. э.) // История древнего мира. – Т. 3: Упадок древних обществ / Под ред. И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой, И. С. Свеницкой. – М., 1982. – С. 166–177.
[11] Античная география / Сост. М. С. Боднарский. – М., 1953. – С. 299, 301.
[12] *Пьянков И. В.* Указ. соч. – С. 21.
[13] Античная география / Сост. М. С. Боднарский. – М., 1953. – С. 300.
[14] Историко-археологические очерки Тянь-Шаня и Памиро-Алая. – М., 1952. – С. 205–207.
[15] Античная география / Сост. М. С. Боднарский. – М., 1953. – С. 301.

Я. В. ВАСИЛЬКОВ
(Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН; Санкт-Петербург)

НОВОЕ О ГЕРАСИМЕ ЛЕБЕДЕВЕ – ПЕРВОМ РУССКОМ ИНДОЛОГЕ, МУЗЫКАНТЕ, КОМПОЗИТОРЕ И ВОЛЬНОМ КАМЕНЩИКЕ

22–23 февраля 2011 г. в Калькуттском университете (г. Колката, Индия) проходил Международный семинар «Герасим Лебедев и его наследие». Помимо гостей из России (из Петербурга, Ярославля и Москвы) в нём принимали участие многие индийские учёные, которые занимаются изучением жизни и творчества Г. С. Лебедева, а также профессор Хайят Мамуд [*ил. 5*] из Бангладеш, автор недавно вышедшей вторым изданием монографии о Г. С. Лебедеве на бенгальском (сейчас готовится её русский перевод). Память о Г. С. Лебедеве в Колкате является общим достоянием: одна из центральных улиц носит его имя [*ил. 6* и *7*], недалеко от места, где Г. С. Лебедев жил, установлена мемориальная стела.

Чем же заслужил россиянин, проживший в Калькутте десять лет, с 1787-го по 1797 г., добрую память у индийцев? Здесь надо упомянуть основные вехи его биографии, потому что в Санкт-Петербурге, откуда, по-видимому, он уехал в свои странствия и куда вернулся, Лебедева знают гораздо меньше, чем в Колкате (как теперь называют Калькутту).

Герасим Степанович Лебедев (1749—1817) – выходец из духовного сословия, в возрасте 15 лет «случайно», по его словам, выучившийся музыке. С 1777 (или с 1775) г. Лебедев странствовал по Европе, добывая средства к существованию концертной деятельностью. В 1782 г. в Париже его приводят к цесаревичу Павлу Петровичу, который в это время путешествовал по европейским странам под именем графа Северного. Цесаревич то ли повелевает, то ли благословляет начинание самого Лебедева совершить поездку в Индию. В 1785 г. Лебедев на корабле британской Ост-Индской компании из Лондона прибывает в Мадрас, откуда через два года перебирается в Калькутту. Там, продолжая концертную деятельность, он в то же время находит себе бенгальских наставников, у них получает некоторые знания о санскрите и хорошо осваивает бенгали, что позволяет ему открыть через несколько лет в Калькутте первый индийский театр европейского типа. Пьесы для театра Лебедев сам переводил с английского на бенгали, перекладывая при этом их сюжеты «на индийские нравы». Лебедева помнят в Индии именно как основателя первого индийского театра нового типа и как друга индийского народа, которому пришлось жестоко поплатиться за эту дружбу, поскольку затея Лебедева навлекла на него жестокие преследования со стороны колониальных властей. Едва ли не чудом удалось ему выбраться из Калькутты живым, с огромным трудом добраться до Лондона, а затем и до России. Он оставил две книги, в которых отразились результаты его индологических исследований: грамматику «индийских диалектов», т. е. бенгали и «базарного» хиндустани, вышедшую в 1801 г. в Лондоне на английском[1], и его главное сочинение – «Беспристрастное созерцание систем Восточной Индии Брамгенов…», которое он издал в собственной типографии в Петербурге в 1805 г.[2].

В XIX в. о Лебедеве в России помнили и некоторые документы о нём публиковали, но научную и театральную его деятельность воспринимали скорее как курьёз, а его самого – как чудака и искателя приключений. В советское время интерес к Лебедеву резко возрос на фоне подъёма дружеских связей с Индией, но акцент делался на уважительном отношении Лебедева к индийской культуре, его дружбе с индийцами и на резкой критике им колониализма. И совершенно вне рассмотрения осталось, по понятным причинам, то, как Лебедев трактовал индийскую «премудрость», т. е. религиозно-философскую концепцию индуизма, а она-то и представляла для него наибольший интерес.

В 2005 г. по инициативе и под руководством Н. В. Гурова группа петербургских индологов (Е. К. Бросалина, Я. В. Васильков, Е. Р. Крючкова) приступила к работе по проекту «Научное наследие первого русского индолога Г. С. Лебедева (1749—1817): комплексное исследование, подготовка текстов к изданию»[3]. За три года исследований удалось сделать немало, в частности, ввести в научный оборот целый ряд лебедевских архивных материалов, которые ранее даже не были правильно идентифицированы или оставались известны лишь по названиям. С результатами деятельности группы можно ознакомиться на сайте Института лингвистических исследований РАН, где помещены в формате PDF тексты основных работ Г. С. Лебедева и статьи о нём участников проекта[4].

Одним из главных достижений проекта стала реинтерпретация содержания двухтомной рукописи, которая ранее была известна как «Арифметические таблицы…»[5], и в силу столь специальной тематики почти не привлекала внимания индологов. В действительности таблицы, демонстрирующие индийские правила счёта в применении к денежной системе, составляют лишь вторую часть сочинения, имевшую целью облегчить россиянам деловые контакты с Индией. Но, будучи убеждён, что «оная Брамгенская Арифметика имеет основания свои на философской и Богословской системах, и служит Брамгенам к умозрительному их созерцанию Божества и ключом к таинствам природы», Лебедев счёл необходимым предварить «Арифметические таблицы» изложением того, что, как он полагал, скрывается за индийской «арифметикой», т. е. религиозного учения индуизма. Ему и посвящён первый том (с предисловием, обращённым к императору Александру I), озаглавленный «Систематические восточных индийцев начальные, умозрительные и существенные основания Арифметики…».

Сопоставив «Систематические… основания Арифметики» (далее – *СОА*), написанные специально для Александра I в 1816 г., с описанием религии индийцев в «Беспристрастном созерцании…» (далее – *БС*), изданном в 1805 г., мы видим, что Лебедев был постоянен в своих взглядах на систему индуизма, которые на фоне представлений современных ему индологов выделялись исключительным своеобразием. Описывая в БС и других своих сочинениях культуру «Восточной Индии», Лебедев последовательно исходит из того, что религия «Брамгенов» является по сути дела христианством. Он усматривает в известной триаде (*тримурти*) верховных индуистских богов (Брахма, Вишну, Шива) «неслиянную единосущную Троицу, называемую на их языке Тройко». Бога Брахму (Брормго) он рассматривает как

«Творца небу и земли и всех видимых и невидимых тварей» (формула «Символа веры»). Имя «второго Троицы лица» – Вишну – он заменяет именем его земного воплощения Кришны, к тому же в форме, намекающей на тождество этого персонажа с Христом (Криштьо, Криштньо или Криштна), называя также Кришну ниспосланным на Землю «воплощением Сына Божия». В качестве «третиего тройческого лица» у Лебедева, в силу известной последовательности индийской Тримурти, фигурирует «Шиб», или «Шив», то есть Шива. Лебедев называет его «преобразителем» и «обновителем», говорит, что ему приписывается «правление жизнию и смертию всех живущих на земле людей». Однако какое-либо соответствие между Шивой и Святым Духом христианства обнаружить весьма трудно, поэтому индийская «Троица», по Лебедеву (СОА), «совокупно с пресущественным неисповедимым духовным существом» образует четырёхипостасное единое Божество. В качестве этого «духовного существа», четвёртой ипостаси имеется в виду «Адги Атма… Душа Вселенной», то есть индуистское понятие *adhyātmā*, в одном из возможных значений – «Вышний дух», действительно нечто вроде Души Вселенной.

Богиню Дургу Лебедев отождествляет с «Божественной Премудростью», т. е. Софией, Премудростью Божией, но называет её при этом также «Матерью и Млекопитательницей» Кришны, то есть индийским эквивалентом Богородицы, что не имеет реальных оснований. Он также приписывает индийцам культ духовных существ, отождествляемых им с девятичленной иерархией ангелов, учение о которой было разработано, как известно, в сочинении «О небесной иерархии», приписывавшемся Св. Дионисию Ареопагиту. У индийцев, однако, подобной классификации нет. Значительные схождения (безусловно, кажущиеся) Лебедев обнаруживал также в индуистской и христианской обрядности (христианское крещение и индийская практика ритуальных омовений, причастие и индуистский *прасад*). До недавнего времени исследователи либо просто игнорировали специфическую интерпретацию Лебедевым индуизма как христианства, либо давали этому явлению малоубедительные объяснения[6].

В совместном с Н. В. Гуровым докладе, подготовленном к Международной конференции по наследию Г. С. Лебедева в Ярославле в декабре 2009 г.[*], мы выразили наше общее убеждение в том, что неортодоксальность лебедевского подхода к индуизму, в котором он усматривал «истинное, первоначальное христианство», может и должна объясняться связями Г. С. Лебедева с масонством. Очевидная установка Г. С. Лебедева выявить в индуизме его «христианскую» основу становится понятной лишь в контексте представлений, характерных для масонства эпохи Просвещения. Масоны возводили своё учение к некой богооткровенной перворелигии человечества, которую они нередко называли «истинным» или «первоначальным» христианством. Она «от начала мира у патриархов и от них преданная, в тайне священной хранилась в храмах халдейских, египетских, персидских, <…> во всех мистериях или посвящениях эллинских, <…> в пустыне и в Иерусалиме новою благодатию в откро-

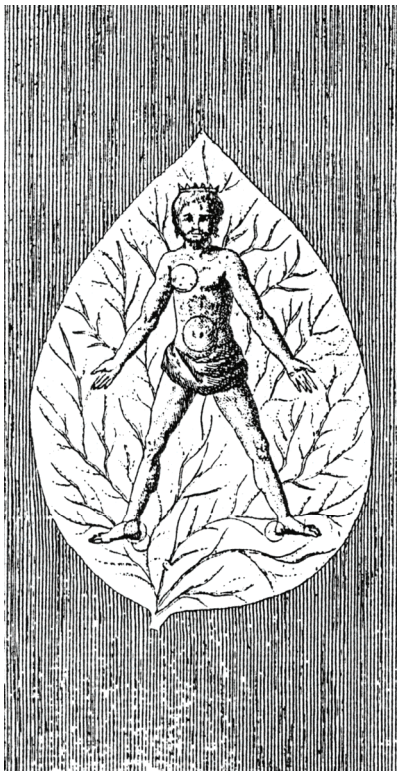
[*] В связи с внезапной кончиной Никиты Владимировича, представлять этот доклад мне пришлось, к сожалению, одному.

вении Спасителя преподавалась; и <…> она же <…> *у* **любомудрцев индейских**, китайских, арабских и у прочих науками славящихся народов пребывала»[7] (здесь и далее выделено мной. – *Я. В.*). В подобных перечнях носителей тайного знания индийцы фигурируют постоянно; так, в тексте из масонской «архивы» конца XVIII в. сказано, что истинная мудрость хранится «сонмом избранных мужей, коих <…> находим мы под именем мудрых прорицателей и Астрологов у халдеев, под именем философов у греков и римлян, **Браминов у Индиан**, Друидов и Бардов у Бриттян»[8]. Не случайно в 1788 г. в Университетской типографии знаменитого просветителя и главы масонства в России Н. И. Новикова печатается русский перевод самого поэтичного текста индуистской религиозной философии – «Бхагавадгиты», выполненный масоном А. А. Петровым (начало 1760-х — 1793)[9] с английского перевода Ч. Уилкинса всего лишь через три года после выхода его в Англии[10].

За этой-то «премудростью» Лебедев, как видно, и поехал в Индию. Индийскую религию он явно воспринимал через призму масонских идей. Например, строя своё описание системы индуизма, он рассматривал сначала представление о едином Боге в трёх или четырёх ипостасях, и сразу за этим – иерархию ангельских чинов (каковых у индийцев, повторю, не было). Это – стандарт, принятый в сочинениях популярных у масонов мистических писателей – Бёме и Сведенборга. Повышенный интерес масонства к ангельским чинам сказался в публикации тем же Н. И. Новиковым в 1784 г. перевода известного трактата Св. Дионисия Ареопагита (Псевдо-Дионисия) «О небесной иерархии». Со взглядами масонов связывают Лебедева и его попытки найти в «богословской системе» индуизма соответствие Св. Софии, Премудрости Божией. Софию-Премудрость отождествляли масоны с сутью своего тайного учения, именуя себя при этом «женихами Софии». Исключительный интерес к этому образу они унаследовали от восходящей к античности традиции европейского эзотерического гностицизма.

Показательно, что в СОА Лебедев превращает диалог Кришны с Арджуной из «Бхагавадгиты» в откровение, которое второе лицо индийской «Троицы» (по Лебедеву, Криштьо) возвещает только что сотворенному Богом-Отцом (Брормго = Брахма) Первочеловеку[11]. Подобная трансформация была бы совершенно необъяснима, если бы мы не знали, что, согласно взглядам современного Лебедеву масонства, христианское учение вкупе с обрядовым таинством были даны как откровение Адаму до его грехопадения[12]. В БС есть гравюра, изображающая, по-видимому, первосущество, или космического Первочеловека, возлежащего среди вод на древесном листе. Источником был, очевидно, образ Вишну-Кришны, плавающего после конца света в безграничных водах на листе дерева *ашваттха*. Но изображение человеческой фигуры практически совпадает с образом «возрождённого человека» (т. е. вернувшегося, по-видимому, в райское состояние) из масонской книги того времени. Особенно примечательны в обоих случаях проведённые циркулем круги с неким символическим значением на теле Первочеловека [*ил. 1* и *2*].

В сочинениях Лебедева можно обнаружить чисто масонскую терминологию и фразеологию (например: «любомудрие», «любомудрый», «любомудрцы», «ключ к таинствам природы» и т. п.). Но наиболее убедительно говорит о его масонских





Ил. 1 *Ил. 2*

Ил. 1 – рисунок в БС, изображающий космического Первочеловека, плывущего по водам на листе Мирового древа. *Ил. 2* – образ совершенного человека, вернувшегося к состоянию Адама до грехопадения, из рукописного масонского перевода немецкой мистической книги[13]. Окружности на теле человека, «возрождённого во Христе», указывают центры сосредоточения «трёх мировых начал»

взглядах то, что Лебедев полагал своё «открытие» индуизма содействующим осуществлению высшей цели вольных каменщиков – обновлению христианства и выявлению общего стержня всех религий. От своих открытий Лебедев ожидал великих благ для всего человечества. Из предисловия к БС, обращённого к императору Александру I, ясно что Лебедев искренне верил: эта открытая им великая индийская мудрость, это забытое «первоначальное христианство» способно «соделать в рассеянном по лицу земли человеческом роде союз, распространить во вселенной истинное понятие о Богопознании, правоверии и законе, подкрепить взаимную связь желаемого между народами дружелюбия и соединить способности к восстановлению всеобщего и всемирного блага».

Мог ли русский музыкант весьма скромного происхождения, по его же словам, лишь в 15 лет усвоивший российскую грамоту и не получивший серьёзного обра-

зования, сам возложить на себя миссию поисков в Индии «первоначального христианства»? У кого почерпнул он масонские идеи? И кто послал его в путешествие?

В последние годы жизни Н. В. Гуров (1935—2009) высказывал обоснованное предположение, что Лебедев, вероятнее всего, был *послан* в Индию наследником русского престола Павлом Петровичем и людьми из его ближайшего окружения[14]. Цесаревич Павел в момент встречи с ним Лебедева в 1782 г. находился под сильным влиянием масонских идей и, вероятно, состоял членом ложи[15]. В это время он совершал путешествие по Европе в сопровождении своих ближайших друзей, князя А. Б. Куракина (1752—1818) и морского офицера С. И. Плещеева (1752—1802), которые были убеждёнными и деятельными масонами[16]. Им обоим писал позднее Лебедев из Индии, так же как и другому свидетелю своей встречи с Павлом – духовнику цесаревича и его супруги, а перед тем на протяжении 12 лет священнику церкви при Русском посольстве в Лондоне Андрею Афанасьевичу Самборскому (1732—1815). В этот период А. А. Самборский участвовал в деятельности английских лож и состоял членом высшего масонского ордена – Королевской арки. Кто-то из этих людей, по-видимому, и привёл Лебедева к Павлу, который, по словам Лебедева, «соизволил объявить» ему «монаршую волю, чтоб ехал в Восточную Индию»[17]. Высказывались сомнения в истинности этих слов, содержащихся в обращении Лебедева к Александру I в 1816 г.: Лебедев, якобы, рассчитывал получить поддержку изданию своих трудов ложной ссылкой на то, что он начал свою деятельность по приказу покойного отца императора[18]. Но встреча с Павлом в Париже, путешествие в его свите до Монпельяра и Этюпа, а также роль Павла как инициатора поездки в Индию – всё это упоминается в письмах Лебедева участникам и свидетелям событий: Куракину, Плещееву и Самборскому[19]. Например, в недавно опубликованном и пока ещё не вошедшем в круг привлекаемых индологами и историками источников письме из Лондона Куракину от 11/27 июня 1801 г., Лебедев прямо пишет о встречах с Павлом и Куракиным, о совместном путешествии и о том, что предпринял все свои труды «ради услуг Государю и Государству»[20]. В этом письме, кстати, Лебедев сообщает Куракину, что во всех своих странствиях он «с обожением» хранил его портрет, подаренный во Франции. Чтобы понять, почему высокопоставленный вельможа, знаменитый «бриллиантовый князь» подарил свой портрет безродному музыканту, нужно учесть, что в масонских ложах сословные различия снимались, а у «братьев» существовал обычай дарить друг другу свои портреты, чем иногда объясняют бурный расцвет портретной живописи в России во второй половине XVIII в.

Другим адресатом, которому Лебедев писал из Индии и к кому лично обращался за помощью в Лондоне, был русский посол в Англии, граф С. Р. Воронцов (1744—1832), всю жизнь остававшийся активным масоном[21] и в пору своей многолетней службы в Лондоне участвовавший в деятельности английских лож.

Г. С. Лебедев впервые является на свет истории в 1777 г. как музыкант в капелле, сопровождавшей князя Андрея Кирилловича Разумовского (1752—1836) на его пути в Неаполь, где тот должен был занять должность русского посла. Однако политические события (австро-прусская война) задержали Разумовского в Вене. Большой лю-

битель музыки, он музицировал сам (играл на скрипке) и окружал себя музыкантами. Лебедев состоял у него на службе как музыкант (виолончелист), но в Вене их пути разошлись: Разумовский позволил Лебедеву отправиться с концертами по Европе, снабдив его при этом рекомендательными письмами к представителям русской и европейской знати. Разумовский в ту пору и позднее был активным масоном.

Необходимо упомянуть здесь и об одном очень известном русском историческом деятеле, который оказал Лебедеву неоценимую помощь, будучи связан с ним, скорее всего, именно по масонской линии. Когда Лебедев после 25-летнего отсутствия вернулся на родину, он обнаружил, что никто здесь о нём не помнит. Императора Павла уже не было в живых, а ведь Павел лучше всех в России знал о том, с какой миссией Лебедев был послан в Индию. Единственную надежду получить признание и хоть какую-нибудь награду за свои труды могла бы дать Лебедеву встреча с новым императором – Александром I Павловичем. Но как попасть к нему? Это, казалось бы, невозможно. И тут в судьбу Лебедева вмешивается Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов (1745—1813), в будущем – национальный герой России, победитель Наполеона. В то время, в 1801–1802 гг. Голенищев-Кутузов был военным губернатором Санкт-Петербурга. По-видимому, он воспользовался тем, что каждое утро должен был входить к царю с докладом, и во время одного из своих утренних посещений монарха представил ему Лебедева. После того, как император распорядился устроить Герасима Степановича на хорошую должность с большим жалованием, Голенищев-Кутузов продолжал помогать учёному: он дважды обращался к государственному секретарю Д. П. Трощинскому с просьбой отнестись к Лебедеву при его трудоустройстве со всей возможной благосклонностью. При этом надо иметь в виду, что Михаил Илларионович был одним из влиятельнейших русских масонов того времени[22].

Короче говоря, все представители российской знати и государственные деятели того времени, к которым Лебедев когда-либо обращался за помощью, были, практически без исключения, масонами[23]. А теперь будет интересно посмотреть, кто же были те люди, которые помогали и оказывали поддержку Лебедеву во время его пребывания в Индии, главным образом – в Калькутте?

Судя по всему, в начальный период своего пребывания в Индии Лебедев пользовался, как и в Европе, поддержкой масонского братства. Как он сам впоследствии описывал, едва привёзший его корабль Ост-Индской компании бросил якорь в гавани Мадраса (ныне Ченнай), Лебедев был приглашён в резиденцию мэра, который предложил ему контракт на два года на очень хороших условиях. Когда же по истечении срока контракта Лебедев переехал в Калькутту, здесь ему также был оказан, по его словам, самый сердечный приём. И хотя позднее, в предисловии к БС, Лебедев приписывал все эти благоприятные обстоятельства тому, что его всюду осенял «лучезарный свет» «высокомонаршей благости», скорее, надо всё-таки предположить, вслед за Н. В. Гуровым, что здесь не обошлось без масонских связей. По данным современных исследований, всякий иноземный путешественник, прибыв в Калькутту или другой крупный колониальный центр в Азии, прежде всего, направлялся в масонскую ложу, так как это был лучший способ завоевать расположение местной элиты[24].

Даже предварительное знакомство с калькуттскими газетами конца 1780-х – начала 1790-х гг. позволяет заключить, что «вольные каменщики» играли активную и весьма значительную роль в общественной и культурной жизни города[25], на редкость интенсивной и многообразной. Почти в каждом номере основных еженедельных газет можно было встретить оповещения о предстоящих концертах или театральных премьерах, а также критические отзывы о них. Одновременно с Лебедевым в Калькутте работали ещё несколько незаурядных музыкантов и композиторов из Европы. В их числе можно упомянуть, например, Уильяма Хэмильтона Бёрда, опубликовавшего в 1789 г. «Oriental Miscellanea» – первое собрание индийских мелодий в переложении для клавесина[26], а также немецкого органиста Карла Тринкса, музыканта, дирижёра и педагога, очевидно, немецкого происхождения, Ёмэ (Oehme), француза Моро (Moreau). Исполнялась чаще всего музыка прославленных и особенно популярных в Англии Генделя и Гайдна, итальянских композиторов (например, А. Корелли), но некоторые из калькуттских музыкантов сочиняли музыку сами. Все музыканты зарабатывали на жизнь уроками, играли в домах богачей и знати, на семейных торжествах, балах и т. п. Доходы от этого были невелики, и хорошему музыканту приходилось время от времени организовывать через своих знатных покровителей «подписной концерт», то есть концерт-бенефис, билеты на который распространялись по подписке и какая-то часть выручки доставалась музыканту. Кроме самого музыканта, для которого устраивался бенефис, в таком концерте обычно принимали участие его коллеги по профессии, а также ученики.

Несмотря на острую конкуренцию, Лебедеву удалось занять вполне достойное место в музыкальной жизни Калькутты. Уже в первые дни его пребывания в городе, 13 сентября 1787 г. «The Calcutta Gazette» оповестила читателей о прибытии «джентльмена, прославленного своими музыкальными способностями», и в последующие несколько лет газеты не скупились на похвалы ему[27]. В течение своего десятилетнего пребывания здесь он дал 10 концертов, большинство из которых, если не все, были «подписными». В одном из таких концертов выступали его ученики из знатных калькуттских семей («дамы и господа, которые оказали ему услугу своим содействием», как писала «Calcutta Chronicle» в августе 1788 г.). В марте 1790 г. Лебедев сам участвовал в «подписном» концерте в пользу У. Х. Бёрда, который оказался, судя по газетам, в отчаянном финансовом положении[28]. Газетная рецензия, всячески превознося мастерство дирижировавшего оркестром и солировавшего на скрипке и пианофорте господина Миллера, даёт очень скупую, но важную информацию об участии Лебедева: «Mr. Lebedeff marked the music most characteristically; and, in his concerto, showed great knowledge of the [cello's] fingerboard» («Исполнение музыки господином Лебедевым было отмечено исключительным своеобразием, а играя *свой кончерто,* он продемонстрировал великолепное знание грифа [виолончели]»). Возможно, здесь имеется в виду, что Лебедев играл *кончерто* Бёрда или иного композитора, который выбрал для исполнения; но весьма вероятно и то, что он мог играть *кончерто собственного сочинения*, и значит, Лебедев во время пребывания в Калькутте сам создавал произведения в этом популярном жанре европейской музыки того времени.

Кто же помог Лебедеву добиться признания в музыкальном мире Калькутты? Ведь без сильной поддержки это вряд ли было возможно. Из газетных материалов видно, что нередко музыканты или актёры добивались успеха благодаря поддержке именно со стороны масонских общин. Например, в апреле 1790 г. «The India Gazette», сообщая о предстоящем бенефисе актрисы Калькуттского театра госпожи Хьюз, писала: «Мы можем предсказать, что зал будет полон, по нескольким причинам… [В частности], можно предвидеть благосклонное покровительство Масонского Ордена по отношению к [госпоже Хьюз как] вдове одного из Братьев, и они, несомненно, окажут ей в этом случае поддержку, особенно если вспомнить, какое необычное великодушие они прежде проявили к джентльмену, все заслуги которого перед этим Поселением сводились к тому, что он являлся членом Братства».

В некоторых своих сочинениях Лебедев с благодарностью упоминает имена своих благодетелей и, как он называет их, «друзей»[29], сопровождая их непременно титулами и иными обозначениями социального статуса, например: «капитан Уильям Сидденхэм, в то время мэр города Мадраса», «полковник Александр Кид[д], в то время мэр Калькутты», «покойный достопочтенный судья Хайд», «достопочтенный советник Компании Джон Шоу, эсквайр»[30]. Из числа лиц, с которыми Лебедев был связан и к кому обращался за помощью в Калькутте, почти все были не только чиновниками правительства или Ост-Индской компании, но также основателями или видными членами Азиатского общества (таковы, в частности, вышеупомянутый судья Хайд; генерал-губернатор Джон Шор; главный судья Верховного суда Роберт Чэмберс; главный налоговый инспектор Фрэнсис Глэдвин, эсквайр; «Senior Merchant» на службе Ост-Индской компании и «first member of the Board of Revenue» Берриш Крисп, эсквайр; секретарь канцелярии губернатора Эдвард Хэй; полковник Джон Мёррей). Предположительно, многие из них могли быть членами Провинциальной Великой ложи Бенгалии, но если так, то Лебедев не имел права упоминать об этом в каких-либо печатных текстах или рукописных документах: при вступлении в ложу каждый вольный каменщик давал обет молчания о внутренних делах Братства.

Особый интерес представляет для нас «Memorandum» Лебедева, написанный им по-английски в Калькутте, в 1797 г.[31]. Этот текст, подробно описывающий постигшие автора бедствия, предназначен был для прочтения теми лицами, к которым Лебедев собирался обратиться за помощью, а может быть, обращён и в целом к общественности Британской Калькутты. Как мы уже знаем, люди, у которых Лебедев искал помощи, обычно были влиятельными масонами. Вероятно, и на сей раз он адресовал письмо прежде всего «братьям-масонам», и был настолько откровенен, что едва не нарушил обет молчания.

В параграфе, содержащем благодарность покровителям за помощь в прошлом, Лебедев сначала написал, что признателен «*…to Mr. Birch & Mrs. Makenzie and to many others it being not <…> delicate to name them here*». Кто такие *Mr. Birch & Mrs. Makenzie*? В текстах и бумагах Лебедева эти имена более не встречаются. Заслуживает внимания то, что имена даны здесь без всяких титулов и указаний статуса. И это не случайно. Адресаты «Меморандума» должны были и без дополнительных разъяс-

нений знать, что это за люди. Найти эти два имени удалось в книге, специально посвящённой ранней истории калькуттского масонства[32]. *Mr. Birch* – это, по-видимому, *Richard Comyns Birch*, который в 1780-х гг. был активным членом Провинциальной Великой ложи и пользовался всеобщим уважением как большой знаток масонских традиций, а в 1790-х, то есть как раз во время написания «Меморандума», был Провинциальным Великим мастером. Что касается фамилии *Mackenzie*, то её носитель, Джон Макензи, был заместителем Великого мастера (Deputy Grand Master) в 1786–1788 гг., то есть в то время, когда Лебедев приехал в Калькутту. «Миссис Макензи», скорее всего, относится к его супруге или вдове. Следовательно, называя эти два имени, Лебедев хотел тем самым намекнуть, что в прошлом его деятельность поддерживали высшие фигуры в масонской иерархии. Но в последний момент он осознал, что всякое прямое упоминание о его масонских покровителях будет «not delicate» – неделикатным, и в окончательной версии «Меморандума» оба эти имени оказались зачёркнуты.

На полях своего скорбного «Меморандума» Лебедев сделал приписку: он лишь потому обратился за помощью к отдалённо ему знакомому главному судье Верховного суда Р. Чэмберсу (который ему в помощи отказал), что к этому времени ни Уильяма Джонса, ни, как он пишет, «моего особливого [«very particular»] друга и покровителя» Джона Хайда (оба – судьи Верховного суда) не было в живых. Судья Хайд действительно покровительствовал Лебедеву; но из приписки видно, что, в представлении Лебедева, между ним и Уильямом Джонсом тоже существовали некоторые особые отношения. Они не могли быть отношениями дружбы: уж слишком велик был разрыв в социальном положении и общей культуре (к тому же, в опубликованных письмах и других материалах Джонса не удалось пока найти ни одного упоминания о Лебедеве). Это не могли быть также и отношения уважающих друг друга учёных-филологов: Джонс никогда бы не принял лебедевских «открытий» в области санскрита и его произношения, а Лебедев в своей «Грамматике» прямо атаковал позиции уже покойного к тому времени Джонса. Но всё же были какие-то отношения между ними и на первых порах, возможно, со стороны Джонса – покровительство. Заметим, что в мировоззрении Джонса и в его взглядах на историю мировой культуры было нечто, сближавшее его с Лебедевым. Например, вполне органичная для Лебедева идея о том, что древняя учёность некогда распространилась из Индии в Египет, Китай, Грецию и Италию, по-видимому, почерпнута из трудов У. Джонса[33].

Так не было ли мировоззрение Джонса тоже, хотя бы отчасти, масонским? Указание на возможность этого обнаруживается в довольно неожиданном месте: на старом английском кладбище в центре Калькутты (South Park Street Cemetery). Обелиск на могиле Джонса является здесь самым высоким, красивым, почитаемым и ухоженным [*ил. 3*]. На нём помещена поэтичная эпитафия, выражающая идеалы, близкие масонским[34]. Но наибольший интерес представляет единственный декоративный элемент на обелиске: рельеф, изображающий погребальную урну на фоне двух скрещенных лопат [*ил. 4*]. Из одного переиздания путеводителя по кладбищу в другое переходит странное объяснение мотива скрещенных лопат: это, якобы, дань ис-

кусству Джонса как археолога. Однако если даже Джонс и проявлял какой-то интерес к археологии (сведений о чём мне не встречалось), на фоне его огромных заслуг перед мировой лингвистикой и филологией это не имело никакого значения. Похоже, «археологическое» объяснение – это продуманная дезинформация, призванная отвлечь внимание непосвящённых от подлинной символики рельефа.

В книге, посвящённой обрядности ордена «Королевской Арки»[35], говорится, что вся символика этой традиции связана с историей строительства Второго Иерусалимского храма. Киркой разбивали груды слежавшегося мусора и камней на месте старого храма – и в ритуале звук удара кирки служит символом звука трубы, возвещающей день Страшного Суда. Лом использовали для перемещения крупных камней – в ритуале лом символизирует восстание мёртвых из могил и устремление их по вертикали ввысь, пред лицом Судии. И, наконец, лопатами окончательно расчищали площадку для нового строительства, выбрасывая прочь весь мусор. Поэтому знак лопаты играет исключительную роль в погребальной обрядности «Королевской Арки». Лопата, а тем более – две лежащие на земле, скрещенные лопаты в сочетании с погребальной урной, это – символ того, что «весь телесный мусор отброшен» и дух усопшего «готов вознестись к бессмертной и вечной жизни»[36]. Символика рельефа, таким образом, является масонской и, в то же время, перекликается с содержанием эпитафии на обелиске[37].

Как показывают современные исследования, деятельность Джонса, с одной стороны – открывавшая новые научные направления и содействовавшая высвобождению востоковедения из-под власти теологии, с другой стороны – и сама была в известной мере теологичной[38]. Джонс, как и Лебедев, видел своей главной задачей согласовать информацию впервые открывавшихся перед европейцами, поражавших своей древностью и философской глубиной индийских источников с библейской



Ил. 3



Ил. 4

Ил. 3 и 4. Обелиск на могиле Уильяма Джонса. Южное кладбище на Парк Стрит (South Park Street Cemetery), Колката. *Ил. 3*: общий вид. *Ил. 4:* рельеф с символическим изображением

картиной мировой истории. В нескольких своих президентских речах (Discourses) на заседаниях Азиатского общества, Джонс попытался, ни много ни мало, как проследить гипотетически происхождение и распространение по миру человеческих языков, мифов и религий. Как и Лебедев, Джонс полагал, что божественное Откровение в его самом чистом и неискаженном виде было дано Богом при сотворении мира Первочеловеку Адаму[39]. После потопа человечество – потомство трёх сыновей Ноя и, соответственно, некоего единого пранарода – распространялось из одного центра на территории древнего Ирана. При этом оно в массе своей утратило богооткровенную Перворелигию, обратившись к политеистическому мифотворчеству и идолопоклонству. За пределами библейско-христианского наследия только в таких текстах, как Веды и Упанишады, комментарии к ним Шанкары, стихи суфийских поэтов, сочинения индийских и греческих философов, можно уловить, полагал Джонс, отдалённое эхо допотопного, «адамического» прамонотеизма[40].

Картина религиозной истории человечества, начертанная Джонсом, в целом сходна, как мы видим, с такой же картиной в представлении Лебедева, совпадая при этом с основополагающими концепциями масонской доктрины. Разница лишь в акцентах, но она влечёт за собой очень серьёзные следствия. Джонс полагал, что наследие Перворелигии представлено только в некоторых текстах древности, современный же индуизм есть продукт деградации и ожидать от современных индийцев правильной интерпретации древних религиозных текстов не приходится. Лебедев же, напротив, считал современный индуизм вполне достоверным, лишь слегка затемнённым «некоторыми суевериями предков и пришельцов» (БС), выражением «первоначального христианства», а потому обращался за сведениями о санскрите и за разъяснением древних текстов к бенгальским учителям.

Именно эта линия поведения Г. С. Лебедева привела его, в конце концов, к разрыву с калькуттской британской элитой и последующей катастрофе. Когда же он оказался в беде, никто из его прежних покровителей и единомышленников-масонов не пришёл на помощь. Непосредственных причин к этому было несколько.

Во-первых, Лебедев своим поведением постоянно демонстрировал, что он всей душой принял масонскую идею равенства всех людей, верил в единство человечества и в происхождение всех великих религий из единого источника. Между тем, сознание британских масонов, «строителей Империи», изначально было отмечено двойственностью[41]. Признавая в теории равенство всех людей, они, в условиях колониального быта, на практике дискриминировали индийцев по расовому и религиозному признакам, порой бесчеловечно обращаясь с ними и с рабами, которых ввозили из Африки. Эмоциональный Лебедев не раз проявлял по этому поводу своё негодование. Надо также отметить, что к концу 1780-х гг., когда Лебедев прибыл в Калькутту, отношение британцев к индийцам значительно ухудшилось по сравнению с предшествующим периодом. В частности, если раньше дети от смешанных англо-индийских браков могли получать образование в Англии и принимались на службу в Ост-Индской компании, то указами 1786 и 1791 гг. всё это было запрещено. Более того, всякие личные контакты европейцев с индийцами вызывали с этих пор неодобрение властей[42]. Лебедев, друживший с индийцами, учившийся у них и осно-

вавший, совместно с представителями бенгальской интеллигенции первый индийский театр европейского типа, открыто пошёл против этой тенденции. Необычное поведение Лебедева вполне могло вызвать у британских властей подозрение, не является ли он русским агентом, ведущим подрывную деятельность. Прямых доказательств у властей не было, и они решили развязать травлю Лебедева, чтобы сделать его дальнейшее пребывание в Калькутте невозможным. Такое предположение, высказанное в ходе Международного семинара в Колкате (февраль 2011 г.) профессором Х. Мамудом [*ил. 5*], представляется мне весьма правдоподобным.

Во-вторых, Лебедев бросил вызов двум работавшим в Калькутте английским театрам, испросив у генерал-губернатора разрешение на постановку не только бенгальских, но и английских пьес. Он нанял несколько английских актрис и приступил к подготовке музыкального спектакля («оперы») «Дезертир» на английском языке. Несомненно, это послужило толчком, побудившим руководство английского театра (пайщиками которого были некоторые видные чиновники Ост-Индской компании[43]), затеять интригу против опасного конкурента.



Ил. 5. Профессор Хайят Мамуд (Дакка, Бангладеш) на Международном семинаре «Герасим Лебедев и его наследие» в Калькуттском университете Колката. 22 февраля 2011

Наконец, Лебедев вступил в конфликт с прославленным Азиатским обществом. Как он сам вспоминал впоследствии, уже в поставленной им пьесе на бенгальском языке – комедии «Притворство» малоизвестного драматурга Р. П. Джодрелла – нашлось нечто, вызвавшее неудовольствие «учащих гиндостанские языки и переводчиков» (письмо А. А. Самборскому от 8 мая 1797 г.). В месяцы, последовавшие за вторым представлением «Притворства», Лебедевым всё больше овладевало желание начать полемику с учёными Азиатского общества о том, как правильно должна звучать санскритская речь. От своих бенгальских наставников (Голокнатха Даса и других) он усвоил принятое в Бенгалии произношение санскрита, и с этой позиции готов был подвергнуть критике школу уже покойного к этому времени Уильяма Джонса, который перенял от своих наставников-северян[44] северное произношение санскритских слов (оно и стало впоследствии нормой для европейских индологов). Хотя письмо Лебедева президенту Азиатского общества, генерал-губернатору Джону Шору с предложением обсудить данный вопрос, по совету друзей, отправлено не было, вряд ли можно сомневаться в том, что точка зрения Лебедева стала хорошо известной в Калькутте. Он не скрывал, в частности, своего намерения поставить вскоре в своём театре санскритскую пьесу для того, чтобы британские сан-

скритологи могли поучиться правильному произношению. Впоследствии в книге, которую Лебедев опубликовал в Лондоне, он выступил с критикой Джонса и его школы[45].

В британской Калькутте того времени Азиатское общество было предметом всеобщей гордости, символом просвещения и высокой культуры, а Джонса почитали как местную знаменитость, выдающегося учёного и поэта. Поэтому всякая критика Азиатского общества или Уильяма Джонса должна была восприниматься как святотатство. Не удивительно, что Лебедев, выступив против покойного Джонса, немедленно потерял поддержку своих высокопоставленных покровителей, от которых при иных обстоятельствах он мог бы ожидать помощи. Большинство из них (Р. Чэмберс, Ф. Глэдвин, Э. Хэй, Дж. Шор, Дж. Мёррей) были, как уже говорилось, видными членами Азиатского общества.

Независимо от того, что Лебедев был, конечно, неправ в заочном споре с Джонсом, достойна уважения его лояльность и преданность по отношению к своим бенгальским наставникам, точку зрения которых он усвоил и отстаивал. Но Лебедев был, безусловно, прав, споря с британскими учёными по другому поводу. Большинство из них рассматривало индуизм как «язычество», образы индийских богов были для них «идолами» или, в лучшем случае, порождениями поэтической фантазии. Лебедев, безусловно, ошибался, когда, исходя из своего масонского мировоззрения, отождествлял индуизм с «первоначальным христианством». Однако, рассматривая индуизм в широком контексте масонских идей, Лебедев смог увидеть в образах индийских богов глубокий религиозно-философский символизм. По сути дела, противостоя господствовавшим в то время взглядам, Лебедев воспринимал индуизм как одну из великих мировых религий (в привычных нам терминах: одну из пост-аксиальных, сотериологических религий) – то есть именно так, как определяет индуизм и современное религиоведение.

В заключение нельзя не упомянуть о последней находке – обнаруженных в Российском архиве Военно-морского флота четырёх письмах Г. С. Лебедева к И. Ф. Крузенштерну (1770—1846)[46]. Будущий начальник первой русской кругосветной экспедиции, видный военно-морской деятель и адмирал, Крузенштерн в ту пору был молодым офицером, проходившим стажировку в качестве волонтёра на британском 30-пушечном фрегате «L'Oiseao». Оказавшись в Калькутте, он познакомился и подружился там с Лебедевым, который был уже разорён и подвергался всевозможным преследованиям.

Из писем выясняется, во-первых, что администрация Ост-Индской компании согласилась отпустить Лебедева из Калькутты именно в результате заступничества Крузенштерна: в первом же письме, от 29 ноября 1797 г., уже с борта корабля «Лорд Терлоу», стоявшего на рейде недалеко от Калькутты, Лебедев благодарит друга за «доброе расположение и ходатайство».

Во-вторых, из того же письма ясно, что уже в первый день на борту Лебедев встретил настолько враждебное отношение к себе со стороны капитана и офицеров корабля, что просил Крузенштерна в случае, если он не сойдёт с корабля живым, вытребовать у капитана его рукописи и передать их в петербургскую Акаде-

мию наук. Это даёт основание предположить, что генерал-губернатор Джон Шор, передавая капитану Томсону своё распоряжение взять Лебедева пассажиром до Лондона практически бесплатно, присовокупил к этому некоторое устное предупреждение о том, что пассажир – подозрительная личность, возможно – шпион, за которым следует присматривать.

Проясняется из писем и имевшая место 21 декабря 1797 г. ситуация, давшая повод офицерам корабля перейти от сдержанной враждебности к избиениям Лебедева и издевательству над ним. В одном письме Лебедев жалуется, что неприятности на судне мешают ему наблюдать «заливы моря и положение приятных мест», о которых он поэтому не может «сделать лучшее известие». Это означает, что Крузенштерн, который в это время уже задумал проект установления пути морской торговли напрямую между Россией и Индией, просил Лебедева отмечать по пути удобные гавани и другие достопримечательности маршрута. Этим был, вероятно, и вызван вопрос Лебедева к одному из офицеров: «На какой широте мы сейчас находимся?», после чего первый помощник, придя в ярость, в первый раз избил его. Для англичан вопрос Лебедева послужил, очевидно, доказательством его «шпионства», что объясняет и дважды произнесённую капитаном Томсоном фразу: «Ты заслуживаешь того, чтобы тебя повесили»[47].

Жизни Лебедева на «Лорде Терлоу» реально угрожала опасность, и спастись ему помогла только заранее задуманная уловка. Ещё в письме от 10 декабря 1797 г. он писал Крузенштерну, что на корабле находятся в качестве пассажиров три британских генерала и один полковник, и что их присутствие при необходимости, возможно, смягчит жестокость капитана и офицеров корабля. Такая необходимость возникла 11 февраля 1798 г., когда команда, прибыв накануне в Кейптаун, готовилась сойти на берег. Попросив у капитана разрешения покинуть корабль и получив отказ, Лебедев в присутствии трёх генералов, начальника гавани, кейптаунского врача и многих других лиц упал на колени и потребовал внятно объяснить





Ил. 6 и 7. Улица Герасима Лебедева в центре Колкаты

ему, в чём его обвиняют и за что подвергают столь жестокому обращению. Капитан не смог выдвинуть против Лебедева каких-либо конкретных обвинений, и потому был вынужден разрешить своему пленнику сойти на берег.

Таким образом, письма Г. С. Лебедева И. Ф. Крузенштерну существенно подкрепляют высказанное профессором Х. Мамудом предположение, согласно которому преследование русского музыканта и учёного было инициировано и организовано колониальными властями Калькутты. Нестандартное поведение Лебедева заставляло чиновников Ост-Индской компании подозревать в нём «русского шпиона», при том, что никаких конкретных доказательств этого они представить, разумеется, не могли. Будь у них хоть малейшее свидетельство в подтверждение «шпионства» Лебедева, его неминуемо ожидало бы то, чем угрожал ему капитан «Лорда Терлоу» – то есть казнь через повешение.

В настоящее время письма Г. С. Лебедева И. Ф. Крузенштерну готовятся к печати.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Lebedeff, Herasim.* A Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects, with Dialogs Affixed, Spoken in All the Eastern Countries… – London, 1801.

[2] *Лебедев, Герасим.* Беспристрастное созерцание систем Восточной Индии Брамгенов, священных обрядов их и народных обычаев, всеавгустейшему монарху посвящённое. – СПб.: Типография Герасима Лебедева, 1805. – [8], XII, 174 с. с ил.; 1 л. ил.

[3] Грант РГНФ № 05-03-03322а.

[4] Адрес в Интернет: http://iling.spb.ru/projects/lebedev.html.

[5] Архив востоковедов ИВР РАН. Ф. 90. Оп. 1226. Ед. хр. 1 и 2. См. также: Три тетради с дневниковыми записями Г. С. Лебедева, афишами, копиями писем и документов о пребывании в Индии в 1795–1797 гг. // РГАЛИ. Ф. 195 («Вяземские»; бывший Остафьевский архив). Оп. 1. Ед. хр. 6081.

[6] В лебедевской интерпретации видели попытку объяснить незнакомые верования путём сопоставления с тем, что известно и привычно. Недавно высказано также предположение, что Лебедев стремился таким способом защитить описываемую им индийскую культуру от конфессиональных предубеждений (см.: *Вигасин А. А.* Изучение Индии в России (очерки и материалы). – М., 2008. – С. 45).

[7] *Елагин И. П.* Учение древнего любомудрия и богомудрия (отрывки) // *Новиков В. И.* Масонство и русская культура. – М.: Искусство, 1998. – С. 232.

[8] *Сахаров В. И.* Иероглифы вольных каменщиков: Масонство и русская культура XVIII – начала XIX века. – М.: Жираф, 2000. – С. 177.

[9] См. о нём: *Бакунина Т. А.* Знаменитые русские масоны. Вольные каменщики. – М., 1991. – С. 132; *Серков А. И.* Русское масонство. 1731–2000: Энциклопедический словарь. – М.: РОССПЭН, 2001. – С. 638–639.

[10] Багуат-Гета, или Беседы Кришны с Арджуном с примечаниями, переведённые с подлинника писанного на древнем браминском языке, называемом санскритта на английской, а с сего на российской язык, [А. А. Петровым. Отрывок из шестой книги «Махабхараты»]. – М.: «В Университетской типографии у Н. Новикова», 1788. – 213 с. – «Сия книга издана с дозволения Собрания директоров Ост-Индской компании…».

[11] *Васильков Я. В.* Частичный пересказ «Бхагавадгиты» в «математической» рукописи Герасима Лебедева: предварительное сообщение // Индоевропейское языкознание и классическая филология – X: Материалы чтений, посвящённых памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского. 19–21 июня 2006 г. – СПб.: Наука, 2006. – С. 30–37.

[12] *Лучинский Г.* Франкмасонство в России // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. 72. – СПб., 1902. – С. 512; *Гагарин Г.* Забавы уединения моего в селе Богословском. – М.: Аграф, 2002. – С. 133.
[13] 500 лет гнозиса в Европе / 500 years of Gnosis in Europe. Exhibition of Printed Books and Manuscripts from the Gnostic Tradition: Moscow & St Petersburg. – Amsterdam: 'In de Pelikaan', 1993. – С. 206.
[14] *Гуров Н. В.* Почему Герасим Лебедев поехал в Индию? (Ещё раз об истоках отечественной индологии) // Востоковедение и африканистика в диалоге цивилизаций. XXV Международная конференция «Источниковедение и историография стран Азии и Африки». 22–24 апреля 2009 г.: Тезисы докладов. – СПб., 2009. – С. 159–160; *Он же*. Новое о Герасиме Лебедеве: Почему Герасим Лебедев поехал в Индию? // Герасим Лебедев и его время. Международная научная конференция 15–16 декабря 2009 г.: Доклады и сообщения. – Ярославль: "Еще не поздно!". – С. 124–126.
[15] Прямые свидетельства о членстве Павла Петровича в масонском Братстве до сих пор не выявлены. Косвенные данные см. в работах: *Семевский В. И.* Декабристы-масоны // Минувшие годы. – СПб., 1908. – Февраль. – № 2. – С. 11; *Соколовская Т. О.* Два портрета Императора Павла с масонскими эмблемами // Русская старина. – СПб., 1908. – Т. X. – С. 83–95.
[16] Князь А. Б. Куракин, в частности, был Великим мастером ложи «Святой Александр» в Санкт-Петербурге (*Бакунина Т. А.* Указ. соч.). С. И. Плещеев состоял в ряде иностранных лож, увлекался учением Сен-Мартена, а позднее был посвящён в орден розенкрейцеров и играл заметную роль в кружке Н. И. Новикова.
[17] СОА; ср.: Русско-индийские отношения в XVIII в.: Сборник документов. – М.: Наука, 1965. – С. 510.
[18] *Kemp P. M.* Bharat – Rus. An Introduction to Indo-Russian Contacts and Travels from Mediaeval Times to the October Revolution. – Delhi: ISCUS, 1958. – P. 169.
[19] В последней статье Н. В. Гурова («Новое о Герасиме Лебедеве: Почему Герасим Лебедев поехал в Индию?») сообщается, что в письмах, адресованных Павлу I (по-видимому, из Лондона), Лебедев напоминал императору, что отправился в Индию по его воле («по повелению Твоему»). К сожалению, источник этой информации в статье не указан.
[20] *Дружинин П. А.* Неизвестные письма русских писателей князю Александру Борисовичу Куракину (1752—1818). – М.: Трутень, 2002. – С. 190–191.
[21] См.: *Cross A. G.* «By the Banks of the Thames»: Russians in Eighteenth Century Britain. – Newtonville, 1980. – P. 315; *Серков А. И.* Указ. соч. – С. 201, 959 и др.
[22] *Серков А. И.* Указ. соч. – С. 248, 991. О масонстве М. И. Голенищева-Кутузова писала его родственница Е. И. Рерих: *Рерих Е. И.* Письма. 1929–1938. – Т. II. – Новосибирск, 1992. – С. 266; *Она же.* Письма. 1932–1955. – Новосибирск, 1993. – С. 58. См. также: *Клизовский А. И.* Правда о масонстве. Ответ на книгу В. Ф. Иванова «Православный Мир и Масонство». – 2-е изд. – Рига: Виеда, 1990. – С. 23; *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Надземное. – Т. I. – 1938. – § 25.
[23] Пока нет прямых данных об отношении к масонству двух русских морских офицеров, с которыми Лебедев встречался в Индии и Южной Африке – И. Ф. Крузенштерна и Ю. Ф. Лисянского, будущих кругосветных мореплавателей. Но вероятность их принадлежности к Братству довольно велика.
[24] *Karpiel, Frank.* Freemasonry, Colonialism and Indigenous Elites // Interactions: Regional Studies, Global Processes, and Historical Analysis. February 28 through March 3, 2001. Library of Congress, Washington D. C. / Ramapo College; American Historical Association; Compiled by Debbie Ann Doyle, 2001. Адрес в Интернет: http://historycooperative.org/proceedings/interactions/karpiel.html.
[25] Например, в каждом номере еженедельной газеты «Calcutta Chronicle and General Advertiser» публиковалось стандартное напоминание Великого магистра местной ложи «Усердие и постоянство» («Industry and Perseverance») о том, что в субботу вечером состоится очередное собрание

братьев в Масонском зале собраний. Регулярно публиковались в газетах новости о наиболее важных событиях в жизни масонских общин Бомбея и Мадраса. В январе 1778 г., в день Св. Иоанна «The Calcutta Gazette» описывала совместное шествие всех калькуттских лож к Новой церкви, священник которой, преподобный мистер Джонсон, сам «вольный каменщик», прочитал «историческую проповедь», в которой возводил происхождение масонского Братства к Древнему Египту (*Seton-Karr N. S.* Selections from Calcutta Gazettes. – [Vol. I]. – Calcutta: Military Orphan Press, 1864. – С. 243). В апреле 1790 г. «The India Gazette» писала о совместном обращении масонов Калькутты к правительству с просьбой предоставить участок земли для строительства нового Дома масонских собраний (Masons' hall), в котором одновременно могла бы функционировать фондовая биржа, а в качестве компенсации за землю правительству предоставлялась бы возможность устраивать в нём балы. Власти провинции приняли предложение масонов (The India Gazette. – 1790. – April 5. – Vol. X. – № 490). До этого масонские заседания и банкеты проходили часто в «Гармонической таверне» (Harmonic Tavern), называвшейся также, по имени одного из её владельцев, «таверной месье Ле Галлэ (Le Gallais)», – месте, где проходили в то время все собрания городской общественности. В этой же таверне состоялись и несколько «подписных» концертов Лебедева.

[26] У. Х. Бёрда в наши дни считают одним из пионеров особой науки – этномузыкологии (*Bor T.* The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music c. 1780 – c. 1890 // Yearbook for Traditional Music. – 1988. – Vol. 20. – P. 56). Г. С. Лебедев, автор «Индийской серенады», использовавший в своём театре индийскую музыку, исполнявшуюся на традиционных и европейских инструментах, также мог бы, наверное, считаться предтечей этномузыкологии.

[27] *Chakrabartī A. K.* Bhāratpremik Liyebedeph. – Kalikātā, 1989. – P. 11–16.

[28] Годом позже Лебедев участвовал в подписном концерте в пользу другого музыканта, месье Моро: *Māmūd, Hāyāt.* Gerāsim Stepānavhich Liyebedeph. – Dhākā: Nabajuga Prakāśinī, 2010. – P. 346.

[29] Я беру это слово в кавычки, поскольку те покровители Лебедева, которых он называл своими друзьями, не оказали ему помощи, когда он попал в беду, и потому не были в действительности достойны этого звания.

[30] *Lebedeff, Herasim.* Ibid. – P. II, III.

[31] Русско-индийские отношения в XVIII в.: Сборник документов. – М.: Наука, 1965. – С. 431–438.

[32] *Firminger, Walter K.* The Early History of Freemasonry in Bengal and the Panjab. – Calcutta, 1906.

[33] См., например, «Беседу десятую о происхождении и семьях народов», прочитанную в Азиатском обществе У. Джонсом, его президентом, 23 февраля 1792 г.: Asiatic Researches, or Transactions of the Society instituted in Bengal… – Vol. III. – Printed verbatim from the Calcutta Edition. – London, 1801. – P. 479–492.

[34] «Здесь покоится бренная часть человека, / который страшился Бога, но не смерти, / и сохранял независимость, / но не искал богатств. / Кто не мнил ниже себя никого, кроме подлых и неправедных /, и выше себя – никого, кроме мудрых и добродетельных». Далее сказано, что главным делом всей жизни У. Джонса было самоусовершенствование (improvement of Mind).

[35] *Бакунина Т. А.* Указ. соч.

[36] Perfect Ceremonies of the Supreme Order of the Holy Royal Arch. – London, 1907. – P. 45.

[37] См. примеч. 34.

[38] *App, Urs.* William Jones's Ancient Theology // Sino-Platonic Papers. – 2009. – July. – № 191. – P. 77 Адрес в Интернет: http://sino-platonic.org/complete/spp191_william_jones_orientalism.pdf.

[39] Ibid. – P 75.

[40] Ibid. – P 76.

[41] *Harland-Jacobs J. L.* Builders of Empire: Freemasons and British Imperialism. 1717–1927. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007. – P. 97.

[42] *Dalrimple W.* White Mughals: Love and Betrayal in Eighteenth-Century India. – New York: Viking, 2002. – P. 39–40.
[43] *Ямпольский М. И.* Первый русский музыкант в Индии (Из истории русско-индийских связей) // Музыка народов Азии и Африки. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 253.
[44] Это были Говардхана Каул, кашмирский брахман, и пандит Рамалочана, преподававший санскрит в университете Надии, из касты врачей (*вайдья*), по варне вайшья, – тоже, по-видимому, выходец с Севера (*Cannon G. H.* The life and mind of Oriental Jones: Sir William Jones, the father of modern linguistics. – Cambridge – New York – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1990. – P. 227, 229, 230, 256, 263, 264, 267, 273–285). До знакомства с ними сам Джонс произносил санскритские слова по-бенгальски.
[45] *Lebedeff, Herasim.* Ibid. – P. XVI–XX.
[46] Ранее, в 1967 г., эти письма уже были обнаружены в архиве ВМФ ленинградским индологом-историком В. В. Перцмахером. Небольшая заметка об этой находке появилась 26 ноября того же года в газете «Правда». Однако публикации писем за этим не последовало, и о них надолго забыли.
[47] Русско-индийские отношения в XVIII в.: Сборник документов. – М.: Наука, 1965. – С. 468–469.

В. Л. УСПЕНСКИЙ
(СПбГУ)

ЭКСПЕДИЦИЯ БАРОНА П. Л. ШИЛЛИНГА ФОН КАНШТАДТА В СИБИРЬ В 1830–1832 ГОДЫ И ЕЁ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ТИБЕТОЛОГИИ И МОНГОЛОВЕДЕНИЯ

Барон Павел Львович Шиллинг фон Канштадт (Paul Ludwig Schilling von Canstatt; 1786—1837) был человеком разносторонних дарований. Он происходил из старинного швабского аристократического рода. Его отец Людвиг Йозеф Фердинанд Шиллинг (1753—1797) поступил на русскую военную службу, дослужился до чина полковника и был награждён Георгиевским крестом. В 1785 г. он женился в Ревеле (ныне Таллин) на Катарине Шарлотте фон Шиллинг (р. 1767), чьи предки переселились в Россию ещё во времена Петра I. Там же в Ревеле на следующий год у них родился сын Пауль Людвиг (Павел Львович). Затем семья переехала в Казань, куда Ф. Шиллинг был переведён по службе. После смерти мужа, мать Павла вторично вышла замуж за дипломата барона К. Я. фон Бюлера (von Bühler; 1749—1811), который в 1802 г. был назначен русским посланником в Мюнхене. Живя с отчимом в Мюнхене, молодой Павел впервые продемонстрировал свои технические способности. После завершения эпохи наполеоновских войн, барон Шиллинг служил в Министерстве иностранных дел по Азиатскому департаменту[1]. На его доме в Санкт-Петербурге (наб. р. Мойки, д. 1) ещё в дореволюционное время была установлена мемориальная доска с надписью следующего содержания:

> «*Здесь жил и умер русский изобретатель электро-магнитного телеграфа барон Павел Львович Шиллинг фон Канштадт. Родился 5 апреля 1786 г. Умер 25 июля 1837 г.».*

В ознаменование 150-летия этого изобретения в СССР была выпущена почтовая марка с портретом барона Шиллинга.

Однако деятельность барона Шиллинга не исчерпывалась техническим изобретательством и дипломатической и военной карьерой. Огромный интерес к Востоку сделал его выдающимся «ориенталистом-практиком». Свои таланты изобретателя он активно применял для нужд востоковедения. Это в первую очередь касалось книгопечатания на восточных шрифтах. Как писал о нём академик В. П. Васильев, «…для Востока Россия имела великого библиомана в лице покойного барона Шиллинга, и Академия Наук обязана всеми своими главными богатствами, конечно, его усилиям. Он не щадил ни средств, ни трудов к приобретению не только книг, но и других предметов, характеризующих жизнь Востока»[2].

Особый интерес у П. Л. Шиллинга вызывал Тибет. Поскольку в России среди живущих в ней монгольских народов получил распространение именно тибетский буддизм (ламаизм), то изучение связанных с ним вопросов входило в круг прямых служебных обязанностей барона Шиллинга.

Барон Шиллинг сыграл большую роль в судьбе выдающегося русского китаеведа о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина). Решением Синода о. Иакинф был лишён сана архимандрита в связи с обвинением в развале дел Российской Духовной миссии в Китае и в 1823 г. был отправлен на покаяние в Валаамский монастырь. Там его возможности для научной работы были ограничены, что, однако, не помешало ему написать несколько книг. Стараниями, прежде всего, барона Шиллинга, о. Иакинф вернулся в Санкт-Петербург уже в конце 1826 г. На жительство он был поселён в Александро-Невскую лавру, где должен был «заниматься единственно казёнными по Иностранной Коллегии делами».

Благодаря усилиям барона Шиллинга в петербургских журналах к этому времени уже были опубликованы несколько статей о. Иакинфа, а на издание его книги «Описания Тибета» было получено цензурное разрешение. Вскоре после выхода в свет «Описания Тибета», о. Иакинф преподнёс экземпляр книги с дарственной надписью А. С. Пушкину, с которым его также познакомил барон Шиллинг.

В 1830–1832 гг. барон Шиллинг был командирован правительством в Восточную Сибирь. Целью командировки являлось, прежде всего, изучение перспектив русско-китайской торговли и «ближайшее рассмотрение нужд по части вероисповедания ламаистов». В состав своей экспедиции П. Л. Шиллинг включил и о. Иакинфа. А. С. Пушкин также хотел быть участником этой экспедиции и обратился с соответствующей просьбой к графу А. Х. Бенкендорфу[3], однако получил отказ.

Поскольку барон Шиллинг проявлял особый интерес к буддизму, в особенности к его литературе и искусству, то в Кяхте он организовал подобие центра по каталогизации и переписке буддийской литературы, которую находил у бурят. Особое внимание было обращено на составление каталогов различных изданий «Ганджура», имевшихся в бурятских дацанах. Барон собрал большую библиотеку книг на тибетском языке, лично поручил ламам составить каталоги буддийского канона; по его заказу был сделан великолепный альбом с тремястами изображениями буддийских божеств. В 1831 г. через Кяхту возвращалась в Россию 10-я Духовная

миссия, в составе которой был основоположник российского монголоведения О. М. Ковалевский. В своём неопубликованном дневнике он очень ярко охарактеризовал как личность барона Шиллинга, так и значение его деятельности в Сибири для развития востоковедной науки и культуры местного населения. Приведём несколько отрывков из дневника Ковалевского.

«5го [августа] встреча с ламами, тайшами, миссионером Юйилем[4].

Барон Шиллинг угощал обеденным столом всех возвращающихся из Пекина. Вечером удостоил и меня своим посещением. Увидев у меня довольно значительное собрание китайских чохов[5], сам вызвался определить оные хронологически. Удивил меня искусством своим в приискивании описания монет в китайской нумизматике»[6].

«6го. Барон Шиллинг с давнего времени занимается неутомимо [собиранием] книг, касающихся Средней Азии и сделал удивительные успехи. Нынешняя его библиотека тибетских и монгольских сочинений принадлежит к редким учёным сокровищам. Барон, как любитель восточной словесности, сообщает литераторам собранные материалы для обработки. Его библиотека всегда и для всех открыта. Его пребывание в здешнем крае, по моему мнению, очень сильное имело влияние на бурят. Явились знатоки тибетского и санскритского даже языка, живописцы, резчики; начали ламы более вникать в основание своей веры, заниматься чтением книг; оказались многие сочинения, о которых существовании было величайшее сомнение; словом сказать, открылись способности к нужде наших бурят, почитаемых доныне самыми необразованными; правительство же, получив достоверные о них сведения, употребит средства к дальнейшему их просвещению»[7].

«7го обедал я у барона Шиллинга. Потом рассматривал доски вырезаемых бурятскими ламами богословского словаря, который в Китае издан на пяти языках, санскрите, тибетском, китайском, маньчжурском, монгольском, но барон велел вырезать только слова на 3х языках, самонужнейших для наших бурятских лам, а именно: на санскрите, тибетском и монгольском. Вырезка отличается чистотою и исправностью»[8].

Далее Ковалевский пишет о бурятском иконописце, который на его глазах нарисовал изображение Будды. Можно предположить, что именно этот талантливый иконописец исполнил великолепный альбом «300 бурханов» из собрания барона Шиллинга.

«8го вторник. У барона Шиллинга занимался я определением значения некоторых слов индийских и тибетских, употребляемых в богословских монгольских книг[ах]. Они внесены мною в словарь. Барон Шиллинг открыл мне, что бурятский Хамбу-лама получил от Далай Ламы диплом на звание хубилгана и намтар. Напротив, один лама здешний хвастал также хубилганством, но по замечанию барона, диплом его оказался подложным, ибо печать не приложена, а нарисована. Связи Хамбу-ламы с Тибетом только письменно открылись чрез монгольских лам: некоторые в [нерзаборчиво] письма находятся в руках барона. За Байкалом ныне 11 экземпл[яров] Ганджура, из коих 4 печатные, прочие же в рукописях. Печатный Данджур только один приобретён в Нерчинском крае. Барон велел составить каталоги Ганджура и Дан-

джура, из них можно видеть огромное количество книг различного содержания, и даже Амаракоша – словарь, заключающийся в Данджуре. С каталогами сими удобно приискивать различные сочинения, о коих существовании даже мы не знали»[9].

Эти каталоги были привезены им в Петербург. Барон поместил их в роскошные переплёты в европейском стиле с боковыми названиями на французском языке. Каталог нартанского издания Ганджура был напечатан в Петербурге уже после смерти барона академиком Я. Шмидтом в 1845 г. Это стало первым в Европе изданием каталога Ганджура. Эти каталоги ныне хранятся в ИВР РАН. К сожалению, в процессе переезда коллекций с одного места на другое они оказались не единым собранием, а принадлежат к разным частям собраний института.

В конце марта 1832 г. барон Шиллинг возвратился из длительной поездки в Субулинский дацан, расположенный на реке Онон далеко на восток от Кяхты. Приехал он во главе целого каравана. Верблюды были нагружены тщательно упакованными тюками с книгами – томами Ганджура. Ламы подарили эту святыню барону в благодарность за технические консультации.

У входа в буддийский храм принято сооружать специальные приспособления для молитв (по-монгольски *хурдэ*). Внутри полого металлического барабана помещались тексты молитв. Считалось, что верующий человек, повернувший барабан, прочитывал все в нём помещённые молитвы. Субулинские же ламы решили перещеголять всех своих единоверцев. Они дали обет разместить во вращающихся молитвенных барабанах у входа в храм сто миллионов мантр «Ом мани падме хум».

Но при всём старании на одной печатной доске тамошние ламы не смогли поместить нужное заклинание более двухсот пятидесяти раз. Поэтому, чтобы получить повторение заклинаний сто миллионов раз, им предстояло сделать четыреста тысяч оттисков. Обследовав место сооружения, барон предложил им совершенно иную конструкцию барабанов, которая давала большой выигрыш пространства, и вызвался изготовить нужные им тексты не с деревянных досок, а с литографского камня. Счастливые ламы не остались в долгу. На следующий день к барону Шиллингу явилась депутация лам в сопровождении хори-бурятских родовых старшин. И не с пустыми руками, а с единственным имевшимся в монастыре экземпляром Ганджура, который они преподнесли ему в дар[10]. Так впервые комплект буддийского канона на тибетском языке попал в Европу.

О роли экспедиции барона Шиллинга для жизни бурят О. М. Ковалевский написал так: «…Пребывание барона в здешней стране составляет эпоху в образованности бурят; он открыл и развернул природные их дарования и дал им новое направление. Обласканный степной житель русским учёным вельможею с охотою принимается за собственное образование»[11].

Барон Шиллинг поддерживал постоянные связи с европейскими учеными. Он подарил некоторое количество книг на тибетском и монгольском языках французской Академии (l'Institut)[12].

Именно его коллекции тибетских книг, которые приобретались Азиатским музеем в 1835-м и 1848 гг., стали основой богатейшего собрания тибетских печатных изданий Азиатского музея Императорской Академии наук[13].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Walravens, Hartmut.* Schilling von Canstadt, Paul Freiherr // Neue Deutsche Biographie. – 2005. – № 22. – S. 768–769. Адрес в Интернет: http://www.deutsche-biographie.de/sfz112130.html.
[2] *Васильев В. П.* Записка о восточных книгах в С.-Петербургском университете // Русский Вестник. – 1857. – Т. 11. – № 7. – С. 322–323.
[3] См. его письмо А. Х. Бенкендорфу от 7 января 1830 г.: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. – Изд. 4-е. – Л., 1979. – Т. 10. – С. 207–208, 629.
[4] Английский миссионер Robert Yuille, который занимался проповедью христианства среди бурят и переводами христианской литературы на монгольский язык.
[5] Связок монет.
[6] *[Ковалевский О. М.]* Dziennik zatrudnień. 1830–1831 // Национальный архив Республики Татарстан (далее – *НАРТ*). Ф. 10. Оп. 5. Ед. хр. 843а. Л. 112b–113a.
[7] *[Ковалевский О. М.]* Указ. соч. – Л. 113a.
[8] *[Ковалевский О. М.]* Указ. соч. – Л. 116b. Ксилографические доски этого словаря были привезены в Петербург и ныне находятся в ИВР РАН. Сам словарь был издан уже после смерти барона Шиллинга: Buddhistische Triglotte d. h. Sanskrit-Tibetisch-Mongolisches Wörterverzeichnisse gedruckt mit den aus dem Nachlass des Barons Schilling von Canstadt stammenden Holztafeln und mit einem kurzen Vorwort versehen von A. Schiefner. – St. Petersburg, 1859.
[9] *[Ковалевский О. М.]* Указ. соч. – Л. 117a–117b.
[10] В художественной форме эта история изложена в книге: *Кривцов В. Н.* Отец Иакинф. – Л., 1984. – С. 550–552. Этот экземпляр был напечатан в Дэрге в Восточном Тибете (ныне – провинция Сычуань КНР). Об этом экземпляре так писал академик В. П. Васильев: «Недостаток Ганьчжура в университетской библиотеке пополняется двумя экземплярами его, хранящимися в Азиатском департаменте и Академии Наук. Последний напечатан в Амдо, восточной части Тибета и, конечно, много уступает по наружности первому, но зато он должен выигрывать в правильности текста» (*Васильев В. П.* Указ. соч. – С. 316).
[11] *[Ковалевский О. М.]* Указ. соч. – Л. 117a.
[12] Их каталоги см.: *Bacot, J.* La collection tibétaine Schilling von Canstadt à la Bibliothèque de l'Institut // Journal asiatique. – 1924. – № 205. – P. 321–348 ; *Ligeti, L.* La collection mongole Schilling von Canstadt à la Bibliothèque de l'Institut // Tóung Pao. – 1930. – № 27. – P. 119–178.
[13] О собрании восточных рукописей, полученных от барона Шиллинга, и об архивных материалах, его касающихся, хранящихся в ИВР РАН, см.: *Воробьева-Десятовская М. И., Савицкий Л. С.* Тибетоведение // Азиатский музей – Ленинградское отделение Института востоковедения СССР. – М., 1972. – С. 149–176; *Чугуевский Л. Я.* Шиллинг Павел Львович: [Обозрение фонда № 56 Архива востоковедов СПбФ ИВ РАН] // Письменные памятники. – 2006. – № 1 (4). – С. 249–262.

О. Н. ПОЛЯНСКАЯ
(Бурятский государственный университет; Улан-Удэ)

БУДДИЙСКИЕ ХРАМЫ И ИХ РОЛЬ В ЖИЗНИ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА ПО МАТЕРИАЛАМ О. М. КОВАЛЕВСКОГО

Осип (Юзеф) Михайлович Ковалевский (1800/1801—1878) – известный польский и российский учёный-востоковед (монголовед), в 1828–1833 гг. он совершил экспедицию в Восточную Сибирь с целью изучения монгольского языка.

Ему удалось дважды побывать в Монголии и съездить в 1830 г. в Китай с Российской Духовной миссией. По возвращении О. М. Ковалевский возглавил первую в Европе кафедру монгольского языка, которая была открыта 25 июля 1833 г. в Казанском университете. О. М. Ковалевский является также автором фундаментальных трудов по филологии, истории и религии монгольских народов.

Европейцы всегда проявляли огромный интерес к Востоку. Сведения о восточных народах носили описательный характер и не всегда отличались достоверностью. О. М. Ковалевский писал М. Н. Мусину-Пушкину: «...Вспомните только буддизм и разнообразные о нём мнения европейцев. <...> Почитают его ровесником и соперником брахманизма, полагая, что оба произошли от одной древнейшей религии индийцев. Некоторые думали, что буддизм состоит в грубейшем суеверии, наносит жесточайший вред человечеству, проповедует многобожие или идолопоклонничество с пагубными правилами <...>. Таким образом, описывают его внешнюю сторону, не затрагивая сущности»[1].

С особым вниманием О. М. Ковалевский изучал религиозное мировоззрение монголов, одним из первых обратился к рассмотрению догматов буддизма. Уже в 1835 г. вышла в свет его работа «Буддийская космология». Она была посвящена анализу воззрений буддистов. Опираясь на тибетские и монгольские источники, О. М. Ковалевский попытался изложить в деталях представление буддистов о космосе, сотворении мира, земли, солнца, о звёздах, воде и воздухе. «Буддийская космология» стала первой книгой в России по истории буддизма, которая не утратила своего значения по сей день[2]. О. М. Ковалевский первым в Европе попытался изучить мировоззренческую основу буддизма, вскрыть причины его быстрого распространения в странах Азии. Знание монгольского и тибетского языков позволило ему сделать ряд серьёзных выводов, получивших высокую оценку у современников. В 1857 г. известный тюрколог И. Н. Березин подчёркивал, что именно О. М. Ковалевский своими работами заложил основы буддологии в России, что, к сожалению, замалчивается европейскими ориенталистами[3].

Одним из основных вопросов, на которые О. М. Ковалевский пытался дать ответ, являлся вопрос о быстром распространении буддизма среди монголоязычных народов. Политика буддийских лам была направлена на утверждение своей веры среди бурят в максимально короткий срок, для чего выбирались различные стратегии – от мирного сосуществования с шаманской верой до сожжения изображений шаманских *онгонов* (духов хранителей, которым подчинены стихии), места которых ««заняли ламские *бурханы*»«. Несмотря ни на что, среди некоторых бурятских родов и тунгусов шаманство оставалось господствующей верой. «...У хоринских бурятов и тунгусов остались ещё по сие время и шаманы, и жертвоприношения со всеми обрядами им свойственными», – писал О. М. Ковалевский в одном из своих писем в Казань[4]. Простолюдины ещё следовали шаманской вере, основанной на поклонении и приношении жертв онгонам. «Во всяком несчастье чернь обращается к ним с молитвами и жертвами», – отмечал О. М. Ковалевский. Поклонение онгонам значительно укоренилось в сознании монголов и впоследствии перешло в буддизм, что и способствовало быстрому его распространению среди монгольских

племён. В честь онгонов набожные монголы сооружали каменные *обо* на высоких горах. Тибетские надписи вокруг обо свидетельствуют о распространении среди монголов буддизма[5]. В Кудунских бурятских кумирнях монголовед наблюдал «обыкновенное» буддийское богослужение. А рядом с кумирнями «на холме <…> Обо, в середине коего помещается деревянная статуя рыцаря в железном шлеме и кольчуге, сидящего на коне. При нём лук, колчан с стрелами 3-х родов, сабля и пистолеты. В ограде разбросаны дощечки с надписями таинственной Шигэмуниан-ской молитвы»[6].

Этот фрагмент из религиозной жизни бурят ещё раз подтверждает факт сосуществования шаманства и буддизма, причём последний вобрал в себя элементы ритуалов из первого: обо – это шаманский жертвенник для поклонения онгонам, однако, как уже отмечалось, ламы часто стали прибегать к помощи онгонов – духов местностей, сопровождая ритуал буддийскими молитвами.

Так новая религия, которая начала своё распространение в Монголии ещё в XVI в.[7], постепенно внедрялась в жизнь монгольского народа, принося с собой новые традиции, знания, ценности. Буддизм, принимая некоторые ритуалы шаманства, приспосабливаясь к местным условиям, усиливал своё влияние на бурятское население, что, в свою очередь, ему помогло выстоять перед проповедниками христианской религии. Соседство шаманства и буддизма у забайкальских бурят зафиксировано в обычаях, ритуалах, религиозных постройках, что О. М. Ковалевский наблюдал и записывал в своих дневниках.

Центрами культуры, просвещения становились буддийские монастыри – дацаны. «В Урге, при кумирнях печатается много книг тибетских и монгольских не токмо богословского содержания, но и медицинского и повествовательного», – записывал учёный в дневник. Архитектура дацанов по-новому украшала монгольский пейзаж. Это было новшеством в строительном деле монголов. Дацаны строились по тибетскому и китайскому образцам мастерами, выписанными из этих же стран. «...На каменном фундаменте из кирпича построены кумирни по правилам Тибетской архитектуры мастеровыми из Долоннора <...>, обнесённые каменной стеной, оштукатуренной, в виде четырёхугольника»[8].

Больше всего О. М. Ковалевский восхищался храмами, построенными в китайском стиле. «В томной степи мы нашли прекрасный памятник китайского зодчества, достойный внимания путешественника». «Капица с красивою архитектурою, опрятностью и размещением внутренних принадлежностей, превосходящая все прочие до сего времени нами виденные в Монголии», – такие слова можно неоднократно прочесть в его дневниковых записях[9].

Как следует из описания О. М. Ковалевского, буддийские монастыри в Монголии представляли собой стационарные посёлки. Их центральную часть занимал храмовый комплекс, а за его пределами размещались усадьбы лам с различными строениями, жилыми и хозяйственными постройками.

Развитие сети дацанов, усложнение храмовой обрядности создали необходимость снабжения духовенства и верующих предметами культа – инвентарём, изображениями богов и особенно богословской литературой. Как правило, это дорого-

стоящие вещи, их необходимое количество невозможно было постоянно завозить из Тибета и Китая. В дацанах появляется иконопись, культовое зодчество, специализированная обработка металла и дерева, шитьё, вышивка, аппликация; ксилографическое книгопечатание, заимствованное из Китая. На деревянных досках вырезаются тексты в зеркальном отображении, с этих досок на специально обработанной бумаге делают оттиски.

О. М. Ковалевский отмечал, что буддизм проповедует, прежде всего, покорность и смирение, что «учение Будды отвергало кровавые жертвоприношения и различия между классами народа. Защищая равенство людей, [буддизм] успел приманить значительное число последователей и поборников новой веры»[10].

Главная роль в распространении буддизма принадлежала монахам – ламам. Чтобы получить духовный сан, молодому монголу надо было пройти несколько ступеней обучения. О. М. Ковалевский делает вывод, что получение степени священства сопряжено с огромными трудностями, «и после как странно видеть грубых и необразованных жрецов Шигэмуния, числом удивительно распространившихся в Монголии»[11]. Рассуждая далее, О. М. Ковалевский замечает, что «фанатизм духовенства почти неприметен». А присваиваемые степени «надобно считать степенями учёности, а не священства»[12].

Подробно останавливаясь на роли буддийского духовенства в жизни монгольского и бурятского народов, О. М. Ковалевский отмечал огромное его влияние на сознание народа, однако не всегда однозначное. Учёный обратил внимание и на плохое знание ламами буддийской веры, и на не всегда нравственное поведение. И всё же, несмотря на все недостатки, предлагаемая буддизмом система грехов и добрых дел, по его мнению, имела сильное влияние на нравственность человека[13].

Вся повседневная жизнь монголов зависела от лам. «Ламы присвоили себе право ежегодно писать календарь с означением белых и чёрных дней», давая тем самым направление всем важным занятиям прихожан. Обряды похорон зависели от предварительного распоряжения лам, которые по своему календарю определяли время и способ их совершения. И «весьма счастливо исцеляли больных». Таким образом, «религия, астрономия и медицина», – указывал О. М. Ковалевский, – «тесно с собою связанные и соединённые со знанием гэлуна[14], могут считаться главными источниками влияния лам на простолюдинов»[15].

Оценивая влияние буддизма на жизнь монгольских народов, О. М. Ковалевский характеризует его как «благотворное». Буддистское учение способствовало взращиванию стремления достигнуть совершенства и любви к ближнему, представляло примеры самопожертвования, кротости, терпения и сострадания к «одушевлённым творениям».

«Народы, преклонив колена перед Буддою, начали жить гораздо покойнее, вражда умолкла, и набеги потеряли прежний свой характер лютости». Таким образом, буддизм явился консолидирующей силой монгольских племён. Особенно О. М. Ковалевский подчёркивал значительные достижения буддистов в области создания и распространения письменности, словарей, грамматик и сочинений по географии. «Введение религии, имеющей обильную литературу, в стране, не зна-

ющей письма, было поводом к изобретению азбуки или применению иноземной к местному языку», – писал О. М. Ковалевский в комментариях ко второму тому «Монгольской хрестоматии».

Если в Монголии, как отмечал О. М. Ковалевский, буддийские храмы были выстроены в двух стилевых направлениях – строго тибетском и китайском, то бурятские дацаны не были храмами какого-либо определённого образца. Отдельные элементы тибетских, китайских и русских конструкций сочетались в разных вариантах. Их «тибетский» и «китайский» облик создавался декоративной имитацией особенностей конструкции.

О. М. Ковалевский восхищался богатством и красотой бурятских буддийских храмов. Осмотрев Джагустайские, Атагайские, Цонгольские, Селенгинские кумирни, «я ограничился только описанием виденных мною обрядов, утвари и украшений», – писал он М. Н. Мусину-Пушкину в 1829 г. Объяснять происходящее в буддийских храмах он не решался, ему ещё предстояло познать сущность буддийской религии. В период своей командировки в Забайкалье О. М. Ковалевский собрал богатую коллекцию «китайских, монгольских, маньчжурских, ламаистских костюмов и других редкостей» для кабинета редких вещей университета[16], что, несомненно, способствовало созданию достоверного образа монгольских народов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] НАРТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 4198. Л. 1 об. – 2.

[2] *Ковалевский О. М.* Буддийская космология. – Казань: Университетская типография, 1837. – 167 с. Сначала была напечатана по частям: Учёные записки Казанского университета. – Казань, 1835. – Кн. 2 и 4. – 1837. – Кн. 1.

[3] Журнал Министерства народного просвещения. – СПб., 1857. – Ч. 45. – Отд. VI. – С. 6.

[4] *Ковалевский О. М.* Письмо М. Н. Мусину-Пушкину. – Иркутск. – 4 августа 1829 г. – № 54 // НАРТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 2237. Л. 198–199 об.

[5] Буддизм, действительно, стал проникать в Монголию из Тибета в начале XIII в., хотя есть свидетельства того, что протомонгольские народы познакомились с ним через согдийскую культуру, контактировавшую с Индией, ещё во II в. до н. э. В момент становления Монгольской империи по инициативе Чингис-хана было создано на основе уйгурского алфавита и первое собственно монгольское письмо, называемое ныне старомонгольским. В 1269 г. основатель династии Юань хан Хубилай, чтобы обеспечить культурное единство народов державы и транслитерацию санскритских текстов, приказал приехавшему из Тибета главе школы сакья Пагба-ламе разработать новый алфавит – монгольское квадратное письмо для четырёх главных языков державы – китайского, уйгурского, монгольского и тибетского. С усилением позиций тибетского буддизма в Монголии в XVII в. появилось большое число обученных в тибетской традиции монахов, которые не только владели тибетским языком, но стали использовать тибетский алфавит для записи своих произведений на монгольском языке.

[6] Казанский Вестник. – 1830. – Ч. XXVIII. – Кн. II.

[7] Исследователи выделяют, по крайней мере, две разновременные волны проникновения буддизма в Монголию: 1) XIII в., когда буддизм восприняла только правящая верхушка общества; с отделением Китая от Монгольской империи в середине XIV в. влияние буддизма в Монголии ослабло; 2) XVI в., когда тибетский буддизм получил широкое распространение, после встречи в 1578 г.

Алтан-хана с главой школы гелуг Сонцамом Джамцо, которому был дарован титул далай-ламы и оказана помощь в объединении Тибета.
[8] *Ковалевский О. М.* Дневник // Россия – Монголия – Китай: Дневники монголоведа О. М. Ковалевского. 1830–1831 гг. / Подготовка к изданию, предисловие, глоссарий, комментарий и указатели Р. М. Валеев и И. В. Кульганек; Ответственный редактор А. Д. Цендина. – Казань: Изд-во «Таглимат» Института экономики, управления и права, 2006. – С. 32–34.
[9] *Ковалевский О. М.* Указ. соч. – С. 45–49.
[10] Казанский Вестник. – 1830. – Ч. XXVIII. – Кн. 1. – С. 68–70.
[11] *Ковалевский О. М.* Указ. соч. – С. 65.
[12] *Там же.*
[13] Казанский Вестник. – 1830. – Ч. XXVIII. – Кн. 1. – С. 73–75.
[14] *Гэлун* – третья монашеская степень в ламаизме; лама, принявший 253 обета.
[15] Казанский Вестник. – 1830. – Ч. XXVIII. – Кн. 1. – С. 85–87, 89.
[16] Список приобретений О. М. Ковалевского за Байкалом, составленный им самим // НАРТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 4251. Л. 6–14.

П. И. КРЫЛОВ
(СПбГМИСР)

СТРАНЫ ВОСТОКА ГЛАЗАМИ ПАССАЖИРОВ ПАРОХОДОВ ДОБРОВОЛЬНОГО ФЛОТА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

«Рейсы пароходов Добровольного флота на Дальний Восток представляют много интересного для русского человека. Я разумею под “русским” человека, как принято называть, простого, такого, например, как любой из новобранцев, которые составляют большую часть (1500) временного населения нашего плавающего города и собраны со всех концов России – из глухих деревень и лесных дебрей. Оставаясь в русской среде, слыша русскую речь, он вдруг попадает в невиданные страны, перед ним развёртываются картины чуждой жизни, явления чуждой, блещущей яркими красками природы, безбрежная ширь морей и океанов. Очень любопытно следить, как изменяется и расширяется их кругозор». Так начинает свои путевые заметки, опубликованные в 1900 г. в газете «Саратовский дневник», инженер-механик флота **Борис Михайлович Лобач-Жученко** (1875—1938)[1].

Действительно, с этой точки зрения кампания по освоению Дальнего Востока, как военному, так и гражданскому, в конце XIX – начале XX в. представляет собой уникальный феномен. Видимо, никогда – ни до, ни после – столь многим тысячам наших соотечественников, в основном простых крестьян и солдат-новобранцев, не доводилось своими глазами увидеть (пусть и мельком) заморские восточные страны.

Вопрос о необходимости более интенсивного заселения и военного укрепления российских «Восточносибирских окраин» на протяжении XIX в. вставал неоднократно, но до конца века этот процесс шёл медленно. И только в 1890-е гг. он получил дополнительный стимул в связи решениями о строительстве Транссибирской магистрали и Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). В 1895 г. был утверждён Особый комитет по делам Дальнего Востока, основной задачей которого бы-

ла организация переселенческого движения, а Российскому Добровольному флоту дано поручение организовать доставку переселенцев из Одессы во Владивосток за казённый счёт. Основное число переселенцев набиралось среди безземельных и малоземельных крестьян Малороссии[2]. Кроме того, растущие нужды военного укрепления дальневосточного побережья и Тихоокеанского флота обусловили отправку на Дальний Восток большого числа солдат, военных моряков, а также морских и сухопутных офицеров. Этот процесс был прерван только начавшейся Русско-японской войной.

Хотя некоторые переселенцы добирались до Дальнего Востока сухопутным путём, их основная часть (а также военные) доставлялись туда судами Добровольного флота. Пароходы отправлялись из Одессы и через Босфор, Константинополь, Порт-Саид, Суэцкий канал, Аден, Коломбо (или Бомбей), Сингапур и Формозу достигали Нагасаки, Порт-Артура и Владивостока.

Даже хорошо образованных и подготовленных людей при непосредственной встрече с этими местами ожидали многочисленные сюрпризы. Так, одним из совершивших в 1899 г. путешествие из Одессы во Владивосток был **Николай Александрович Иваницкий** (1847—1899) – ботаник, этнограф и фольклорист из Вологды, командированный в Уссурийский край. Он отплыл из Одессы 15 марта 1899 г. на пароходе «Тамбов», и по завершении перехода писал: «…Я прибыл во Владивосток 8 мая, на 49-й день плавания, совершенно невредимо и благополучно; и вот уже скоро три недели как я живу здесь. Во время пути я видел много интересного и ещё раз убедился в том, какое бледное и неточное понятие дают о предметах и людях даже самые лучшие описания, фотографии и картины. Кажется, до пресыщения начитался я о Константинополе, Босфоре, Дарданеллах, Аравии, Индии, Китае, между тем видел многое, о чём не упоминал никто, и не соглашался в оценке многого с другими путешественниками. Особенно смущали меня явные преувеличения как хорошего, так и дурного. Босфор и Стамбул вовсе не подействовали на меня так, что я, как Владимировы послы, не знал, на небе я или на земле. София[3] показалась мне мизерной и грязной. Но зато Суэц, его окрестности и горы Синайского полуострова оставили во мне неизгладимое впечатление, а ночная поездка по Сингапуру показалась главой из волшебной сказки. Индийский океан – пустыня, где мы целые дни не видели ни судна, ни живого существа в волнах, кроме жалких летучих рыбок, но зато звёздные ночи на этом же океане – один восторг. Шквалов мы не испытали и тайфуна не видели, но зато сутки [блуждали] перед Владивостоком в тумане, и адский концерт, производившийся сиреною нашего парохода, сиреною маяка, сиреною парохода, стоявшего в порте, и рёв одного английского, тоже блуждавшего, как и мы, в тумане, – никогда мною не забудутся…»[4].

Судя по отзывам тех лет, условия в зависимости от судна и рейса были очень разными. В своих путевых заметках Б. М. Лобач-Жученко писал: «Добровольцам на “Москве” не худо: весь день они на палубе; пища здоровая, а ночуют в закрытом помещении, где каждому отдельная койка».

Но были и другие впечатления. В упомянутом письме Н. А. Иваницкий отмечал: «…Переселенцы, которых я привёз (850 чел.), расходятся уже по местам, но вот

28-го должен придти “Владимир”, а за ним “Одесса”, “Екатеринославль” и “Москва”, все битком набитые переселенцами; разместить их негде, так что берут под постой солдатскую казарму. <…> 28-го пришёл “Владимир” с 1128 переселенцами. <…> Командир <…> жаловался, что мест у него на пароходе для переселенцев только 600 с чем-то, а поместили 1200 человек, и среди них развились корь, дизентерия и дифтерит <…>. Предполагалось отправить в нынешнем году только 5000 переселенцев, а их отправляют 8500, не сообразуясь с тем, что помещать их решительно негде»[5]. Это письмо Н. А. Иваницкого было последним, вскоре он заразился тифом и умер в Уссурийске.

В совсем иных условиях путешествовали «каютные» пассажиры I и II классов. Вот что сообщал Б. М. Лобач-Жученко с борта «Москвы» из Одессы своей матери, писательнице Марии Александровне Вилинской (1833—1907) (известной под псевдонимом *Марко Вовчок* и, кстати, хорошо знакомой с Н. А. Иваницким) в село Александровское на Северном Кавказе, где она в то время жила со своим вторым мужем, Михаилом Демьяновичем Лобач-Жученко[6]: «…Пароход огромный и роскошный, каюта наша величиной с вашу спальню, в ней стоят три кровати с проволочными матрацами, на кроватях пароходное бельё, подушки, шёлковые занавески, шкаф с зеркальной дверью, стол, умывальник, диван красного дерева. Каюткомпания раза в два больше вашего дома, вся красного резного дерева, кругом диваны коричневого сафьяна. Ещё выше музыкальный салон и курилка. Кормят хорошо, обед в пять блюд, в 12 ч. завтрак, утром кофе, вечером чай»[7]. Состав «каютных» пассажиров был пёстрым: морские и сухопутные офицеры, чиновники, инженеры, врачи, священники, учителя.

Несколько слов о Борисе Михайловиче Лобач-Жученко, чьи путевые записи предлагаются вниманию читателя.

В 1899 г., закончив Механический факультет Технологического института в Санкт-Петербурге, он был направлен инженером-механиком флота в Тихоокеанскую эскадру. В декабре 1899 г. Борис Михайлович с женой Елизаветой Николаевной (урождённой Вальковой) и двумя маленькими детьми – Лизой, родившейся в 1898 г., и Борисом, родившимся совсем незадолго до отъезда, 5 (17) ноября 1899 г., – сел в Одессе на пароход Добровольного флота «Москва». Оттуда через полтора месяца молодая семья прибыла в японский порт Нагасаки.

Краткое описание этого путешествия приводит в своих воспоминаниях сын Бориса Михайловича Борис Борисович Лобач-Жученко, основываясь, по большей части, на письмах из семейного архива[8]. Имеются упоминания об этом путешествии и в других изданиях, посвящённых Марко Вовчок[9].

Написанные на борту «Москвы» очерки Б. М. Лобач-Жученко посылал в Александровское. Марко Вовчок их редактировала и отправляла в Саратов старшему сыну (от первого брака) Богдану Афанасьевичу Марковичу, активно сотрудничавшему с газетой «Саратовский дневник». Вот что пишет по этому поводу Б. Б. Лобач-Жученко: «Редактирование <…> порой переходило в соавторство: она добавляла интересный материал из его писем, а также из газет. Пригодился и её опыт в цензурных делах. “А я обманула – по крайней мере, надеюсь, что обманула – бдитель-

ность цензора и вставила о китайцах (как их таскают в Сингапуре на суде) в другом месте. Авось, не заметит. Кроме того, письмо очень коротко (последнее) и я прибавила, что рассказывают о Японии. Если не понравится – прости, больше не буду. И когда пишешь – перечитывай, обращай больше внимания на слог"»[10].

В Нагасаки семья прожила полгода, поскольку главная база Тихоокеанского флота – Порт-Артур – ещё не была готова к приёму семей офицеров, но уже летом 1900 г. они переехали в этот город. Борис Михайлович получил назначение на крейсер «Владимир Мономах» и регулярно писал родителям о своей службе из портов Кореи, Китая и Японии.

Письма с Дальнего Востока в Александровское шли медленно. 27 мая 1900 г. Мария Александровна писала сыну: «Мой дорогой, родной Боря, вчера получила от тебя ещё письмо. Оно шло чуть не полтора месяца. Никогда я к этому не привыкну. <…>

Доходят ли к тебе через Штаб "Нива", "Жизнь", "Журнал для всех", "Северный курьер", "Саратовский дневник"? Неужели я их так тщательно заклеиваю в бандероли pour le roi de Prusse[11], как говорят французы? "Ниву" посылает тебе редакция прямо из Петербурга <…>. У нас тут очень хорошо <…>. Целые кусты сирени перед окнами, кругом всего дома белые акации, с одной стороны их целая роща. Когда цвела сирень, хорошо было, теперь цветёт акация, и по всему дому и двору её аромат. А я всё думаю, как ты там, в бесплодном Порт-Артуре, и не дохнёшь хорошим воздухом <…>. Напиши о Порт-Артуре. Этим дрянным местом все теперь интересуются. В каждом номере газеты что-нибудь о нём. Читала, что готов проект собора, который там поставят. Он будет в виде корабля и далеко виден с моря. Пиши, кто там живёт, что за население, какие у него интересы. Я читала, что там довольно русских, есть даже и переселенцы»[12].

Борис Михайлович откликнулся на эту просьбу и написал о Порт-Артуре брошюру с подробным описанием города[13]. По-видимому, эта его работа сохраняет историческую ценность до сих пор. Во всяком случае, на одном из сайтов в Интернет, посвящённом Русско-японской войне 1904–1905 гг., описание предвоенного Порт-Артура полностью основывается на приводимых в брошюре Б. М. Лобач-Жученко сведениях. В Порт-Артуре в 1901 г. в семье родился третий ребёнок, дочка Мария. Последние шесть месяцев Борис Михайлович плавал на крейсере «Забияка», которым командовал капитан 2-го ранга Иван Николаевич Лебедев, однокашник Михаила Демьяновича Лобач-Жученко по Морскому училищу, в 1905 г. геройски погибший в Цусимском сражении[14].

Весной 1903 г. срок дальневосточной службы Б. М. Лобач-Жученко закончился, и он начал хлопотать о переводе в европейскую часть России. Вскоре он получил четырёхмесячный отпуск и назначение на Балтику. Несколько задержала его в Порт-Артуре продажа дома, построенного ещё в 1901 г., поэтому вся семья вернулась в Петербург только в июле, совершив путь до Владивостока на пароходе, а дальше – на поезде, по открытому к тому времени Великому Сибирскому пути[15].

Впоследствии Б. М. Лобач-Жученко написал множество статей и несколько книг, в основном, конечно, технических. Некоторые из них были очень популярны. Так, его «Школа пароходного механика и машиниста» (в моём экземпляре издания 1934 г. в

ней 800 страниц, не считая приложений со схемами) выдержала 11 изданий. Но были среди работ Бориса Михайловича и научно-популярные статьи и книги, например «От челнока до океанского теплохода». На авантитуле первого издания – посвящение: «Моему отцу, М. Д. Лобач-Жученко, – первому, заронившему в меня любовь к морю». А вот сигнальный экземпляр второго издания 1928 г. Борис Михайлович получил, находясь в лагере на Соловках[16]…

В заключение надо сказать ещё об одном человеке, чьё имя встречается в путевых очерках Б. М. Лобач-Жученко, – **Петре Юльевиче Шмидте** (1872—1949).

П. Ю. Шмидт родился в Петербурге 22 декабря 1872 г. Здесь же он окончил гимназию Карла Ивановича Мая, а в 1895 г. – Естественное отделение Физико-математического факультета Университета[17]. В конце 1899 г. он был направлен Императорским Русским Географическим обществом на Дальний Восток в качестве начальника Корейско-сахалинской экспедиции[18]. С этого времени Пётр Юльевич всерьёз занялся изучением Тихого океана.

В 1904 г. он защитил диссертацию «Рыбы восточных морей России», 1908-й и 1909 гг. провёл на Камчатке, куда также был направлен Географическим обществом в качестве начальника зоологического отдела Камчатской экспедиции. Впоследствии, вплоть до последнего года жизни, принимал участие во многих экспедициях на Дальний Восток.

С 1914-го по 1931 г. Пётр Юльевич заведовал отделением ихтиологии Зоологического музея Академии наук (ныне Зоологический институт РАН), с 1930 г. до дня смерти состоял учёным секретарём Тихоокеанского комитета Академии наук. В 1934 г. П. Ю. Шмидту была присвоена степень доктора биологических наук. Пётр Юльевич был прекрасным лектором. Он читал лекции в Университете, на Высших женских (Бестужевских) курсах, в Ленинградском сельскохозяйственном институте и в других учреждениях.

В 1926 г. П. Ю. Шмидт вместе с рядом известных советских учёных принял участие в работе III Тихоокеанского конгресса в Токио. После окончания конгресса и экскурсий по Японии П. Ю. Шмидт отправился на острова Риу-Киу (Лиу-Киу), где за пять недель собрал огромную коллекцию для музеев Академии наук[19].

В 1938 г. вместе с рядом сотрудников Зоологического института, имевших немецкие фамилии, П. Ю. Шмидт был арестован и приговорён к десяти годам заключения с конфискацией имущества. Сразу же была направлена кассационная жалоба в Верховный суд СССР, и, о чудо! – 23 ноября 1939 г. Военная коллегия Верховного суда определила, что ни одно из обвинений П. Ю. Шмидта (шпионаж в пользу Японии и др.) не доказано, и приговор был отменён. 13 декабря 1939 г. он был освобождён из-под стражи[20].

Прекрасно владея пером, П. Ю. Шмидт стал автором ряда интереснейших научно-популярных книг на общебиологические темы: «Основы жизни», «Занимательная зоология», «Загадка пола», «Анабиоз» и других. Все они выдержали по несколько изданий. О своих путешествиях Пётр Юльевич написал серию общегеографических очерков: «Страна утреннего спокойствия – Корея и её обитатели»,

«Остров изгнания – Сахалин», «Япония. Культурно-географический очерк», «На островах Риу-Киу» и другие.

Вернувшись из своей последней океанографической экспедиции на Охотское море, приехав из Москвы в Ленинград, П. Ю. Шмидт скоропостижно скончался в стенах Зоологического института АН СССР в Ленинграде 25 ноября 1949 г. Авторами некрологов стали его коллеги, известные учёные, профессора А. Н. Световидов и П. В. Ушаков, а также академик Л. С. Берг[21].

* * *

Я очень благодарен своему деду, **Борису Борисовичу Лобач-Жученко** (1899—1995), чьи устные рассказы, книги и статьи с юности пробудили во мне интерес и к истории семьи, и к истории вообще. К моменту отправления из Одессы деду не было и двух месяцев, и, возможно, он был самым молодым пассажиром на борту «Москвы». Он шутил: «Если бы по прибытии в Нагасаки я умел говорить, то мог бы хвастаться, что половину жизни провёл в море». Я также искренно признателен Юлии Александровне Дунаевой (Библиотека Академии наук РАН), сделавшей фотокопии статей в «Саратовском дневнике», и Никите Владимировичу Благово (Музей истории школы К. И. Мая), обратившему моё внимание на книгу Маргариты Леонидовны Шмидт с подробным жизнеописанием П. Ю. Шмидта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. в настоящем изд. после данной статьи. – *Примеч. ред.*

[2] Подробнее см., например: *Смолянников С.* Зелёный клин украинской России: Забытые страницы покорения Дальнего Востока // Кіевскій телеграфъ. – 2004. – № 227. Адрес в Интернет: http://telegrafua.com/archive/227/2929.

[3] Собор Святой Софии – бывший патриарший православный собор, всемирно известный памятник византийского зодчества, символ «золотого века» Византии. Во времена Византийской империи собор находился в центре Константинополя рядом с императорским дворцом. В настоящее время находится в историческом центре Стамбула. После захвата города османами Софийский собор был обращён в мечеть, а в 1935 г. приобрёл статус музея. В 1985 г. Софийский собор в числе других памятников исторического центра Стамбула был включён в число объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

[4] *Новиков Н. В.* Н. А. Иваницкий и его фольклорное собрание // Песни, сказки, пословицы, поговорки, загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губернии. – Вологда: Вологодское книжное издательство, 1960. – XXVIII, 232 с.: ил., 1 л. портр.
Адрес в Интернет: http://www.booksite.ru/fulltext/iva/nit/sky/tale/1.htm.

[5] *Новиков Н. В.* Указ. соч.

[6] Борис Михайлович всегда считал Марию Александровну и Михаила Демьяновича своими родителями. На самом деле он был внуком Марии Александровны, сыном её ребёнка от первого брака Богдана Афанасьевича Марковича. В силу сложных семейных обстоятельств Михаил Демьянович и Мария Александровна усыновили маленького Борю. Подробнее об этом см.: *Лобач-Жученко Б. Б.* На перекрёстках судьбы // Радуга. – Киев, 1990. – № 11. – С. 109.

[7] Цит. по: *Лобач-Жученко Б. Б.* Марко Вовчок на Кавказе: по следам семейного архива. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – С. 139.

[8] *Лобач-Жученко Б. Б.* Указ. соч. – С. 139–140; *Лобач-Жученко Б. Б.* О Марко Вовчок: Воспоминания, поиски, находки. – Киев: Днипро, 1987. – С. 362; *Лобач-Жученко Б. Б.* На перекрёстках судьбы // Радуга. – Киев, 1990. – № 11. – С. 109–126.
[9] См., например: *Брандис Е. П.* Марко Вовчок. – М.: Молодая гвардия, 1968. – С. 311.
[10] *Лобач-Жученко Б. Б.* Марко Вовчок на Кавказе: по следам семейного архива. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – С. 142.
[11] Для прусского короля (фр.).
[12] *Лобач-Жученко Б. Б.* Указ. соч. – С. 141–142.
[13] *Лобач-Жученко Б. М.* Порт-Артур. – СПб.: Типография С. А. Чиколини, 1904. – 31 с.: ил.
[14] *Лобач-Жученко Б. Б.* О Марко Вовчок: Воспоминания, поиски, находки. – Киев: Днипро, 1987. – С. 205, 365.
[15] *Лобач-Жученко Б. Б.* Марко Вовчок на Кавказе: по следам семейного архива. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – С. 149.
[16] О пребывании Б. М. Лобач-Жученко в Соловецком лагере особого назначения упоминает находившийся там в те же годы академик Д. С. Лихачёв. См.: *Лихачёв Д. С.* Воспоминания. – СПб.: Logos, 1995. – С. 216.
[17] *Шмидт М. Л.* Шмидты: Биогенеалогические очерки. – СПб., 2008. – С. 8–55.
[18] Известия Императорского Русского Географического общества. – СПб., 1901. – Т. 36. – С. 463–501. – 1903. – Т. 38. – С. 503–532.
[19] *Шмидт М. Л.* Указ. соч. – С. 37–40.
[20] *Шмидт М. Л.* Указ. соч. – С. 44–50.
[21] *Световидов А. Н.* Памяти Петра Юльевича Шмидта // Известия ТИНРО. – Владивосток, 1950. – Т. 35. – С. 209–210; *Ушаков П. В.* Памяти Петра Юльевича Шмидта // Природа. – М., 1950. – № 10. – С. 83–84; *Берг Л. С.* Памяти П. Ю. Шмидта // Известия Всесоюзного географического общества. – 1950. – Вып. 5. – С. 561.

Б. М. ЛОБАЧ-ЖУЧЕНКО

ДОБРОВОЛЕЦ «МОСКВА»*

I
Сочельник в Босфоре

Рейсы пароходов Добровольного флота на Дальний Восток представляют много интересного для русского человека. Я разумею под «русским» человека, как принято называть, простого, такого, например, как любой из новобранцев, которые составляют большую часть (1500) временного населения нашего плавающего города и собраны со всех концов России – из глухих деревень и лесных дебрей. Оставаясь в русской среде, слыша русскую речь, он вдруг попадает в невиданные страны, перед ним развёртываются картины чуждой жизни, явления чуждой, бле-

* Публикация П. И. Крылова, Санкт-Петербург. Путевые очерки печатаются по текстам, опубликованным в газете «Саратовский дневник» (№ 49, 51, 54, 77, 80 и 121) за 1900 г. Орфография и пунктуация по возможности приведены к современным нормам. Никаких стилистических исправлений не делалось. Текст печатается с небольшими сокращениями. Все очерки в газете были опубликованы под инициалами «*Б. Л.*». – *Примеч. ред.*

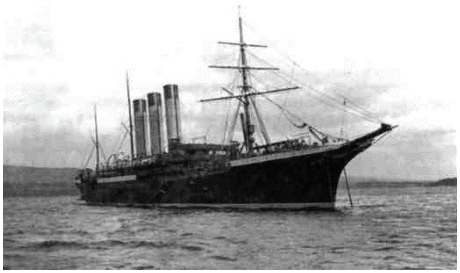
щущей яркими красками природы, безбрежная ширь морей и океанов. Очень любопытно следить, как изменяется и расширяется их кругозор.

Каютные пассажиры (52 чел.), большей частью офицеры – морские и сухопутные – и чиновники. Многие едут с семьями. Между прочим, едет в Корею по поручению географического общества учёный зоолог, Шмидт[1], и миссия с архимандритом-миссионером во главе.

Судном управляет капитан 2-го ранга Крюгер. У него четыре помощника, четыре механика и 120 человек команды. На судне постоянный врач, хорошая аптека, два фельдшера и лазарет на 30 кроватей.

Пароход несёт 300.000 пудов груза (без новобранцев грузоподъёмность 630.100) и берёт для своих котлов 96.000 [пудов] угля на 10 дней[2]. «Москва» – самый большой из русских пароходов. Длина его 72 сажени при ширине 8 саж.[3]; две машины тройного расширения по 8000 сил каждая приводят в движение два винта – пар доставляется 30 водотрубными котлами Бельвиля. Скорость судна под всеми котлами – 22 узла, т. е. 38 ½ вёрст[4], но обычно идут под 10 котлами со скоростью 13 узлов[5]. На вид «Москва» очень красива: на длинном стройном корпусе возвышаются три гигантских трубы и три высокие мачты[6].

В Одессе после страшного шторма и холода, сковавшего льдом порт, наступила оттепель и сплошной туман, вследствие чего мы вместо 20-го вышли в море только 23-го декабря.



Пароход-крейсер «Москва» (III)

Туман несколько рассеялся, но, глядя на ледяную зыбь кругом, можно было подумать, что мы вступаем в Ледовитый океан. Весь день шли малым ходом.

На следующее утро небо мало-помалу прояснилось и так потеплело, что стало похоже на весну. Пассажиры высыпали на палубу. Кругом открытое море, зелёное на поверхности и чёрное в глубине. Недаром его зовут Чёрным.

Но вот на горизонте засинели высокие берега Турции. Мало-помалу они растут, поднимаются выше и выше, и мы входим в Босфор.

С обеих сторон ярко зеленеют горы. В ущелье раскинулась деревенька. Из кипарисной рощицы возвышается минарет мечети. На берегу грозная крепость с дальнобойными орудиями, а на горе увитые плющом развалины старинной крепости. По дороге вдоль берега разгуливают турки в красных фесках. Мы в Каваки.

Здесь мы становимся на якорь, и помощник капитана отправляется на берег за пропуском через пролив.

В надежде, что и мы побываем на берегу, в Константинополе, наряжаемся в штатское платье и нетерпеливо ожидаем возвращения помощника с пропуском.

Но возвратившийся помощник нас огорчает: оказывается, что в пропуске отказано, и нам предстоит оставаться на месте, а затем ночью пройти Константинополь не останавливаясь. Отказано будто бы по причине сильного морского волнения, но

офицеры полагают, что поклонники пророка испугались нашей «Москвы», на которой 1500 человек войска.

Между тем подъезжают лодки, и скоро пароход ими окружён. Лодки завалены фруктами, и новобранцы тотчас же завязывают деятельные сношения с торговцами: в лодку проворно и ловко спускаются деньги в ведре, которое затем поднимают с покупкою.

Лодки всё прибывают со всевозможным товаром. Говор и шум возрастают.

Вдруг подъезжает таможенная шлюпка, и блюститель порядка требует с торговцев «бакшиш», не то прогонит от парохода. Начинаются оживлённые переговоры, упрёки, угрозы, просьбы; торговец хочет отделаться натурой, но таможенный натурой получать не желает. Наконец дело слаживается: блюститель порядка получает полтинник, а торговцы – разрешение подняться на пароход.

В мгновение ока устраивается настоящий базар: всевозможные ткани, ковры, трубки, виды Константинополя и проч., проч. Особенно бойко идёт торговля фесками, и каждый спешит нарядиться в обновку.

Торговля идёт на русские деньги, и торговцы говорят по-русски.

Всё продано, что возможно было продать, и базар, наконец, кончается.

Солнце закатывается за европейский берег, и на небе вырезывается золотой серпик месяца.

«Рождество Твое, Христе Боже наш!» – разносится в тихом мягком воздухе.

Священник служит вечерню на открытой палубе, а вокруг море, зелёные горы, тёплое веяние ласкового ветерка. Как не похоже на снежные сугробы, на морозную искромётную рождественскую ночь на Родине!

Константинополь мы прошли ночью, и понятие о нём пришлось составлять только по купленным у Каваки видам.

Утром 25 декабря мы уже шли Мраморным морем.

На горизонте виднеются берега; воздух ещё мягче и теплее.

После обедни новобранцы рассыпались по палубе (кроме средней, предназначенной для каютных пассажиров, им отведена вся на носу и корме); поднялся говор, смех, пение, слышится музыка. Настроение большинства, очевидно, праздничное. Чем дальше, оживление растёт. Выступает несколько музыкантов, начинается пляс. Музыкальные инструменты незатейливые и не особенно ласкают слух, но музыканты – решительные и усердные люди. Кроме музыки инструментальной, нет недостатка и в вокальной. Вокальные плясовые отлично ладят с плясовыми инструментальными, пляска и танцы – тоже: вот пляшут русскую, рядом танцуют польку, а подальше несколько белорусов, взявшись за руки, кружатся хороводом под звуки какой-то дудочки.

В стороне от поющих и танцующих несколько групп поглощены карточной игрой. Кое-где, в углу, у борта, несколько любителей «книжки» погружены в чтение.

Праздничное оживление длится до самого позднего вечера, но, разумеется, не выходит из должных границ: всё, как говорится, «мирно и благородно».

Добровольцам на «Москве» не худо: весь день они на палубе; пища здоровая, а ночуют в закрытом помещении, где каждому отдельная койка.

Быть может не лишнее, кстати, сообщить и о режиме каютных пассажиров, плывущих на Дальний Восток, потому что не раз приходилось слышать толки о неудобствах и стеснительности плавания на пароходах Добровольного флота. Режим следующий: утром мы пьём кофе или чай с молоком и маслом и прекрасным хлебом, в 11 часов завтрак из двух блюд, десерт и чёрный кофе, в 5 ½ обед из пяти блюд, десерт и чёрный кофе. Между завтраком и обедом даётся чай; вечером – тоже чай.

Что касается кают, то они не только просторны, но даже роскошны.

Кают-компания занимает вдвое большее пространство, чем любая обширная зала I класса на благоустроенном вокзале, расположена в надстройке над палубой, в средней части парохода, и разделяется на столовую и салон. Стены красиво отделаны филёнчатой обшивкой красного дерева с резными пилястрами и карнизом. Окна прямоугольные, как на волжских пароходах. Потолок, матово-белый с позолотой, поддерживают колонны красного дерева. В столовой помещается шесть обеденных столов. В салоне широкие диваны, обтянутые коричневой кожей, столы и проч. И кроме трапа вниз ещё трап вверх в музыкальный салон. Тут пианино и шахматные столики. Прогулочная палуба – спардек – простирается над всей средней частью парохода.

Пока я описываю нашу «Москву», она всё подвигается вперёд, берега Азии и Европы, чуть синевшие на горизонте, снова начинают сближаться. В три часа дня мы входим в Дарданелльский пролив.

Тут мы останавливаемся и вручаем туркам выданный нам в Каваки пропуск через пролив.

Мы с любопытством озираем Геллеспонт древних и вспоминаем, что во время оно воинственные персы устремлялись через него в Грецию, а позднее предприимчивые аргонавты гнались за золотым руном[7].

На азиатском брегу возвышается крепость Чанаки, а на европейском – Дарданеллы[8]. Проходим мимо турецкой эскадры, стоящей на якоре, или, вернее, снующей в проливе. Все броненосцы старинного типа, снабжены, говорят, плохой артиллерией, да и та будто бы наполовину раскрадена. Наши моряки с улыбкой смотрят на безобидные махины. Но береговые укрепления исправны.

Пройдя Дарданеллы, мы вступаем в Эгейское море. Мне вспоминается морская песенка, петая на Родине: «Эгейское море шумит»…[9]. Оно шумит и покрыто бесчисленными островами греческого архипелага.

25 и 26 декабря мы шли группою Ионических островов и, пройдя между Хиосом и Родосом, в 3 часа дня снова вступили в открытое море.

II
Порт-Саид – Суэцкий канал – Новый год в Красном море

27 декабря. Тепло и ясно (на воздухе 18°R[10]). Всё более и более чувствуется приближение Африки.

Пассажиры, облачившиеся в белые костюмы, высыпали на палубу. Южная ночь быстро наступает после яркого солнечного дня. Слышится: «Да когда же покажется!», «Да пора бы» и тому подобные выражения нетерпеливого ожидания.

Наконец виден светоч: это Дамиэцкий маяк. За ним едва заметно мигает другой – это уже Порт-Саид[11]. Ещё немного, и показывается ряд огней. Мы отдаём якорь саженях в 20 от берега.

Невзирая на поздний час (11 ночи), все магазины по случаю прибытия парохода открыты, набережная освещена, у трапа толпится множество арабских шлюпок. Масса чёрных, черноватых и смуглых людей хлынула на палубу.

Мы съезжаем на берег и, чуть успели на него ступить, окружены суетливой, оживлённой толпой, блестят чёрные глаза, сверкают зубы, кто зазывает в лавочку, кто в кафе, предлагают табак, суют спички – шум, гам как на базаре.

Только в Суэце можно услыхать французскую речь, в других портах господствуют английский и немецкий языки. Да и здесь, как мне сказали, туземцы говорят по-французски только с русскими – с прочими иностранцами преимущественно по-английски.

На берегу мало интересного. Прошлись по главной улице, приостанавливаясь около магазинов, посидели в кафе, где играл плохонький оркестр, и вернулись на «Москву».

Тут уже шла погрузка угля. Шаланды с углём подведены к бортам, полуголые арабы, чёрные, да ещё вдобавок осыпанные чёрной угольной пылью, проворные, как обезьяны, испуская дикие крики, с невероятной быстротой таскают на спине корзины с углём. Не дремали и на «Москве»: предстояло до 3 часов дня погрузить 72.000 пудов, и работа кипела.

При дневном свете городок красив: белые дома с широкими верандами, яркозелёные деревья в городском садике, а главное – синее море, оно хоть что скрасит.

Городок невелик – всего несколько улиц, расположен на плоской отмели у входа в Суэцкий канал. Бросается в глаза маяк, недавно открытый памятник Лессепсу[12] и красивое здание в мавританском стиле, всё точно сотканное из колонн и стрельчатых арок. Дома в два-три этажа с крытыми балконами. На главной улице в нижних этажах помещаются магазины и лавки, где можно приобрести фотографические виды Египта, городка, канала, веера из страусовых перьев, изделия из серебра, тропические шлемы, белые костюмы, башлыки и проч. <…>

В городке проложен узкоколейный путь конно-железной дороги. Мы садимся в вагон, минуем европейский квартал и въезжаем в арабский. Улицы в ширину сажени полторы, так что балконы сходятся. На улицах большей частью туземцы. Лица у них смуглые, почти тёмные, на головах чалмы или фески, одежда состоит из длинной рубахи до пят и куртки. Женская уличная одежда представляет какую-то чёрную хламиду, образующую на голове подобие монашеского клобука. Хламида ниспадает до земли, совершенно скрывая фигуру; лицо завешивается чёрной чадрой. Девушки ходят без покрывал.

Выехав за город, мы очутились в арабской деревушке на берегу моря, и нас тотчас же окружила толпа арапчат, настойчиво требовавших «бахчишь». Чрезвычайно беззастенчивые, развязные юнцы. Мы едва от них отделались, установили фотографический аппарат, сняли несколько видов и возвратились на пароход.

В четыре часа снялись с якоря, и пошли каналом.

Суэцким каналом идут только пароходы, а парусники предпочитают огибать мыс Доброй Надежды. За проход по каналу взимается довольно высокая сумма, сообразно водоизмещению. (За каждый проход «Москвы» взимают 10.000 рублей). Пароход должен иметь на носу сильный электрический фонарь для освещения пути. Длина канала 160 вёрст, ширина сажень 25–30, глубина 4 сажени. Такая ширина даёт возможность встречным пароходам разминаться только в определённых пунктах, причём один останавливается и пропускает встречный.

При входе, за дамбами, образующими канал, видно море, бесчисленные песчаные отмели, островки, покрытые птицами; на горизонте белеют высокие треугольные паруса рыбачьих лодок, позолоченные лучами заходящего солнца.

Ввечеру все эти отмели, островки, паруса и море исчезли. «Москва» плывёт по каналу, точно по узенькой речонке. Полная луна сияет на чудном южном небе и освещает берега, которые блестят как серебряные. Недалеко по берегу движется караван, арапчата с криками бегут за пароходом. Вдруг вдали показывается огненный глаз. Мы останавливаем машину, швартуемся к берегу, и пароход проходит борт о борт с нами, как вагон конки при разъезде.

Утром 29 декабря мы прошли канал и на короткое время остановились на рейде у Суэца. Суэц, небольшой городок, так же как и Порт-Саид, обязан своим существованием каналу и проходящим по каналу пароходам. Он соединён железною дорогою с Александрией и Каиром.

На берег нас не пустили, но к нам подъехало несколько лодок с фруктами и кое-каким товаром – по большей части губки, кораллы, раковины. Апельсины, разумеется, получше петербургских, и всего рубль сотня.

Сдав лоцмана и бумаги, мы снялись и вступили в Красное море около 5 часов дня, прошли мимо библейского Синая, а 30 декабря были уже в Красном море.

Море в данное время прелестного голубого цвета. Оно краснеет только летом, когда налетают тучи египетской саранчи, которая сплошь покрывает его воды и придаёт им кровавый оттенок[13].

31 декабря мы перешли тропик Рака. На воздухе 25°R, в каютах на 1–2° меньше. Если бы не лёгкий встречный ветерок, было бы уже невыносимо жарко. Температура воды – 21°R, и мы начали купаться. Горячие и холодные ванны к услугам пассажиров с 7 часов утра до 11 вечера, без всякой приплаты.

Новый 1900-й год встретили под 18° северной широты в лёгких летних костюмах на воздухе – на спардеке, где капитан угощал шампанским и мороженым.

1 января, после богослужения, была устроена для новобранцев ёлка. Каждый получил по портрету Государя и участвовал в беспроигрышной лотерее, и получил апельсин, или пачку папирос, или кулёчек сластей. В числе выигрышей были рубахи, башлыки, даже скрипка.

А накануне Нового года у нас был даже спектакль. Наши машинисты разыграли малороссийский водевиль «По ревизии», и разыграли очень недурно. На спардеке была устроена сцена, занавес заменялся флагом, костюмы и декорации очень подходящие – одним словом, спектакль понравился. «Исполнители имели выдающийся успех. Зрители шумно аплодировали», – как пишут в рецензиях.

III
Аден – Похороны в Индийском океане

2 января в 5 часов дня мы подошли к Адену. Аден находится на выходе из Баб-эль-Мандебского пролива на северном берегу Аденского залива и принадлежит англичанам, которые владеют, благодаря этому, и входом в Красное море[14].

Город расположен на крутой горе, и европейская его часть невелика – постройки администрации порта, казармы английских солдат, угольные склады. Почва представляет твёрдую бесплодную скалу, на которой не растёт ни деревца, ни кустика, ни травинки. Жара невозможная. Дождь бывает раз в несколько лет. Когда англичане заняли город, искусство опреснять воду посредством машин ещё не было известно, и они возвели колоссальные каменные сооружения – цистерны для собирания воды с гор. Горная вода, протекая по голому камню, получается почти чистая. В нескольких верстах от города находятся туземный городок и еврейский посёлок[15].

Мы съехали на берег, когда на небе уже сияла полная луна, и нас сейчас же облепили назойливые туземцы. Не без труда от них отвязываемся, нанимаем два экипажа и отправляемся смотреть знаменитые цистерны. Прекрасные одноконные экипажи ловко управляются туземцами, и мы быстро катимся по шоссированной дороге, вьющейся уступами по горе. Внизу море, освещённое лунным светом, над головой нависают каменные громады. Через глубокую, сажень в 10, выемку, вырубленную в скале, въезжаем в котловину, со всех сторон окружённую высокими, неприступными скалами. В южной её части находится туземный Аден, а в северной – цистерны.

Вид туземного Адена переносит в библейские времена: низкие каменные постройки без труб, вместо окон и дверей – отверстия, через которые можно наблюдать, как туземец сидит на голом каменном полу у первобытной светильни – плошки с бараньим салом. В лавках, пекарнях, кузницах, харчевнях фасадные стены отсутствуют, и взору проезжающего представляются картины местной торговой и ремесленной обстановки. Население, доходящее до 30.000, состоит из негров, магометан и евреев.

Цистерны расположены на дне узкого ущелья, вырублены в скале и покрыты цементом; со всех окружных гор к ним проходят цементированные водостоки. Теперь, как я уже сказал, эти сооружения утратили прежнее значение и представляют только памятник английской предприимчивости и энергии.

На обратном пути мы имели неблагоразумие остановиться у местного кафе – выпить лимонаду. Не успели оглянуться – сбежалась целая толпа, и приступили мальчишки, требуя «бакчишь». Насилу пробираемся к экипажам и садимся. Передний экипаж трогается, но следующий за ним, в котором сижу и я, тронуться не может: толпа заступает дорогу, препирается с кучером, ему наносят несколько ударов, он кричит что-то, по-видимому, объясняет, трогает и хочет повернуть назад, в туземный город. Мы протестуем; кучер как будто слушается и хочет взять по дороге к порту, но в толпе снова раздаются крики: мальчишки пугают лошадь, негр снова останавливается, затем снова хочет повернуть в туземный город. Кроме меня в экипаже были две дамы и дети, а со мной, кроме палки, никакого оружия. Да и как сражаться с целой толпой? Высаживаю дам и детей из экипажа и веду их пешком, стараясь иметь вид, что мне море по колено. Не оглядываюсь, но слышу, что

шум и крик не утихают. Вдруг показывается экипаж – это наши уехавшие вперёд спутники. Не видя нас, они догадались вернуться и поспели как раз вовремя.

Увидав прибывшее подкрепление, толпа поотступила, и мы выбираемся на дорогу. Другая беда: негры-кучера едут нога за ногу, беспрестанно останавливаются и всё норовят повернуть назад.

На наше счастье встречается какой-то англичанин, к которому мы обращаемся с рассказом о постигшей нас неприятности. Англичанин подзывает негра (которого толпа задерживала) и прежде всяких разговоров ударяет его одновременно кулаком в зубы и коленом в живот. Негр смирно стоит и что-то объясняет. Англичанин грозит ему кулаком и велит садиться на место, а нас успокаивает, что больше неприятностей не будет и виноватый негр довезёт хорошо. Говоря это, англичанин очень походит на опытного доктора, который дал приём надежного лекарства и наперёд может предсказать его спасительное действие.

Мы действительно доехали благополучно, мы ещё должны были благодарить судьбу, что дёшево отделались: одной пассажирке, отправившейся взглянуть на туземные диковинки, расшибли камнем нос.

В 3 часа утра мы вышли из Адена и 3 января вечером прошли мимо острова Сокотора. Между Сокоторой и мысом Гвардафуй разбилась в начале восьмидесятых «Москва»[16]. Миновав это печальное по воспоминаниям место, вступили в Индийский океан. Отсюда до Коломбо восемь дней хода открытым морем.

В данное время в Индийском океане не бывает сильных ветров, и этот переход приятен во всех отношениях. Голубое море, лёгкий освежающий ветерок. Стаи летучих рыб прекрасного синевато-серебряного цвета резвятся вокруг парохода: то, распустив широкие крылья, быстро проносятся, то уходят в морскую глубь, то снова появляются. Но горизонт пустынен, за весь переход мы видели, и то издали, один пароход.

Закатывается солнце, и быстро спускается на море тропическая ночь. Небо блещет новыми созвездиями. Ищешь Большую Медведицу, но она, за исключением последней звезды, потонула под горизонтом; у самого края горизонта мерцает Полярная звезда. Мимо судна проносится такая масса медуз и морских звёзд, что волны светятся молочно-голубым светом. Часам к двум ночи на юге видны четыре ярких звезды – Южный крест.

В Индийском океане довелось видеть морские похороны. Жуткое это зрелище. У нас умер от солнечного удара новобранец. На корме устроили палатку, где провели вскрытие, затем труп зашили в холст, оставив лицо открытым, и привязали тяжёлые колосники. После панихиды покойника положили на доску, доску медленно спустили до поверхности воды, быстро выдернули, быстро подняли, вода всплеснулась и приняла чужеземца в свою глубь.

IV
На Цейлоне

Мы подходим к столице Цейлона, Коломбо, рано утром. На горизонте вырисовывается невысокая полоса земли, среди куп зелени белеют постройки. Мы впива-

емся глазами в невиданный доселе пейзаж – роскошные пальмовые рощи на берегу синего океана. Минуем маяк и входим в гавань.

В гавани множество пароходов и парусных судов всех наций и, между прочим, русский доброволец «Орёл». Проходя мимо добровольца, мы машем ему платками и шляпами, доброволец отвечает нам тем же, и вот мы в гавани, где моментально окружены местными, очень оригинальными лодками – катамаранами. Это длинная, узкая (менее аршина[17] ширины) лодка с корытообразным долблёным дном и высокими бортами. Две кривые жерди соединяют её с широким бревном, выделанным в виде челнока, плывущего параллельно с нею саженях в двух расстояния и служащего противовесом, так что вместо плоскодонной долблёной шлюпки получается судёнышко, которое может идти под парусом даже в свежую погоду. Туземные мальчишки в возрасте от пяти до двенадцати лет, без всяких признаков костюма, исключая пояса, красуются на брёвнах, гребут руками и бойко подплывают к нам, издавая гортанные крики: «À la mer! à la mer!»[18].

Тут в обычае бросать в море монеты, за которыми они стремительно ныряют и ловят их ртом, – и как бы ни далеко была закинута монета, она их рта не минует.

Понабрав возможное количество монет, каждый мальчуган становится на бревне и с этого пьедестала, невыразимо гримасничая, резким гортанным голосом поёт «тарарабумбию».

На палубу нахлынули торговцы, комиссионеры гостиниц, прачки-мужчины. Мы знакомимся с новой для нас малайской расой. Представители её – сингалезцы – составляют коренное население острова.

Каких только диковинок не разложили перед нами торговцы: всевозможные шкатулки с резьбою из чёрного дерева, из дерева камфарного и коричного, изделия из игл дикобраза, прекрасно вырезанные из кости и чёрного дерева слоны, сосуды из скорлупы кокосового ореха, местные шёлковые материи, модели местных лодок, местные драгоценные камни – опалы, смарагды, лунные камни. За всё заламываются невозможные цены, которые потом понижаются и уменьшаются раз в десять. С покупкой камней надо быть поосторожней, так как вместо драгоценного можно купить простое стёклышко. Всё остальное очень красиво, оригинально и недорого. Мы, впрочем, не особо увлекались покупками и тотчас после завтрака поспешили на берег.

Переправившись на катамаране, мы взяли просторный четырёхместный экипаж и отправились осматривать музей и ботанический сад.

Коломбо, собственно, состоит из двух улиц с настоящими городскими домами и магазинами и из массы домов-особняков, расположенных в чудеснейших садах и парках, которые перемежаются прудами, каналами, озёрами, что придаёт городу необыкновенно живописный вид. Миновав главную улицу, экипаж наш покатился между сплошными садами. Стройные пальмы, увенчанные на огромной высоте роскошными кронами, переплетались над нашими головами в виде зелёного свода. Из-под пышных листьев виднелись ещё зелёные кокосовые орехи, гроздья бананов. Рядом с пальмами росли лавровые деревья, камелии, магнолии, олеандры, бамбуки.

По дороге многолюдно. Снуют туда и сюда коричневые сингалезцы. Они обнажены до пояса, в коротких юбках, в затейливой, совсем не мужской причёске –

длинные чёрные волосы собраны на затылке под полукруглой гребёнкой. Костюм сингалезок тот же, только дополняется каким-то плотным лифчиком и серебряными украшениями, кольцами и серьгами.

Проходят парсы в вышитых серебром шапочках на бритых головах под зонтиками из пальмовых листьев, проезжают двухколёсные, крытые пальмовыми листьями высокие фуры, запряжённые маленькими горбатыми быками зебу. Из толпы выделяются индусы-сипаи своим огромным ростом, белыми тюрбанами и широкими бородами. Встретились два монаха-буддиста в жёлтых одеяниях, с бритыми головами; в руках у них чашки для сбора милостыни. <…>

Проехав вёрст пять, мы остановились у ворот музея.

Музей помещается в двухэтажном здании. Картины в нём отсутствуют, зато собрана вся фауна Индии и Цейлона. Множество превосходных чучел: слонов, тапиров, дикобразов, тигров, акулы, кита с детёнышем, отличная коллекция змей, черепах, тропических птиц и бабочек.

Нижний этаж занят антропологическими коллекциями, памятниками местной старины и образцами местных производств.

Из музея мы проехали в ботанический сад и вблизи посмотрели на коричные и камфорные деревья, которыми любовались издали, на кокосовые, финиковые и саговые пальмы. Ваниль здесь вьётся, как у нас обыкновенная ползучка. Интересен бамбук-куст из 40–50 трубчатых стволов громадной величины, с ветвями и листьями, напоминающими нашу вербу. При ударе о бамбуковый ствол слышится лёгкий звон, а при дуновении ветерка, когда стволы начинают тереться и ударяться друг о друга, куст издаёт такие странные, внятные звуки, что невольно оглянешься, не забрался ли в него какой-нибудь Орфей.

К сожалению, мы не могли побывать в знаменитом Кенди[19], лежащем среди острова Цейлон. Кенди называют земным раем. Он славится чудной тропической растительностью и чайными плантациями. До Кенди четыре часа езды по железной дороге, поезда отходят только утром и вечером. На утренний поезд мы опоздали, а наша «Москва» стояла в Коломбо только сутки.

Можно посоветовать любителю остановок не ездить на быстроходных [пароходах] Добровольного флота, [таких] как «Москва», «Петербург», «Херсон», «Саратов», а выбирать грузовые – «Киев», «Тамбов» и пр. Грузовые приходят во Владивосток на полторы-две недели позднее, но зато в каждом порту стоят по два-три дня.

Вернувшись из ботанического сада, мы застали на палубе фокусника и заклинателя змей. Сначала он показал нам своих не особенно привлекательных, хотя интересных пресмыкающихся, а затем чрезвычайно ловко проделал различные фокусы. Между прочим, из зерна вырастил растеньице: покрыл зерно платком, начал бормотать какие-то заклинания, затем платок снял, и на месте зерна оказался кустик четверти полторы [аршина] вышиной. Наши моряки, побывавшие в гостях на «Орле», привезли неутешительные слухи о чуме в Нагасаки. Они распространили тревогу и уныние (чуть не половина пассажиров «Москвы» едет именно в

Нагасаки). Начались предположения: куда же высадит их теперь пароход, зайдёт ли он в Гонконг и проч., проч.

Так как производилась погрузка угля, то все иллюминаторы в каютах были закрыты, и жара, духота ужасная. В каюте термометр показывал 26°R, и спать там не было никакой возможности. Приходилось дремать наверху, на скамейках и лонгшезах, невзирая на угольную пыль, щедро летевшую на лицо и платье.

На следующее утро мы снялись, отсалютовали флагом «Орлу» и пошли вдоль юго-западного побережья Цейлона, покрытого роскошнейшей тропической растительностью. Вдали возвышался Адамов пик, довольно высокая гора. На её-то склонах и расположен «земной рай» – знаменитое Кенди[20]. Мало-помалу берега скрылись, и мы снова пошли открытым морем. Погода была чудесная: ни малейшей качки. Ласковые волны тихо плескались.

Переход ничем не отличался от перехода из Адена до Коломбо: то же синее море и летучие рыбы днём, та же светящаяся вода и ярко-звёздное небо ночью.

Жизнь на пароходе шла своим чередом. Нежный пол понемножку пикировался, понемножку сплетничал и понемножку занимался флиртом. Большинство грубого пола с утра до ночи винтило. Кое-кто читал или музицировал.

Затеялся было у нас рукописный юмористический журнал, но в первом же номере так прозрачно и резко выставлены были всевозможные недостатки и грешки пассажиров, что «вся публика» возмутилась и по русскому обычаю принялась разыскивать сочинителя, но вскоре убедилась, что в сочинительстве все грешны: каждый вносил свою лепту, стараясь уязвить ближнего: Иван «сочинял» на Петра, Пётр – на Ивана и т. д. В общем, отношения так обострились, что выпуск второго номера стал невозможен.

13 января показались гористые очертания Малаккского полуострова, а 14-го мы уже шли проливом в виду берегов.

V

Сингапур – Как арестуют и судят сингапурские английские власти чересчур любознательных туристов

16 января поутру мы прошли узким проливом между двумя гористыми островами и стали у Сингапурской пристани, верстах в трёх от города. Коренные городские жители – китайцы, в пригородах селятся малайцы, а царствует тут культурный Джон Буль[21].

Первое представившееся нам зрелище – китайские чернорабочие, грузившие уголь, – было не из привлекательных и не особенно гармонировало с роскошью окружающей природы: на плоских лицах с широко расставленными глазами не выражалось ничего, похожего на жизнерадостность; полуобнажённые жёлтые тела, по которым буквально струились потоки пота, гнулись под тяжестью коромысел с тяжёлыми бадьями, корзинами, наполненными углём. Двое чернорабочих «кули» берут коромысло с бадьёй на плечи и несут бегом от трюма угольного парохода на берег, в склад, так что перед вами мелькает беспрерывно быстро движущаяся вереница жёлтых тел и колыхающихся чёрных корзин.

Нам предстояло пробыть тут около недели, так как на следующий день наступал праздник китайского Нового года, который продолжается три дня. В эти три дня не производится работ, и все лавки закрыты.

Город расположен на склоне горы и разделяется на китайский и европейский. Пристань находится за городом, неподалёку от береговых угольных складов. За складом местность болотистая и в прилив заливается морем. Слева видна высокая гора, прямо перед нами – малайская деревня с жилищами на сваях, а направо дорога в город. Тотчас же за болотом начинаются городские строения.

Спешим на берег, где стоят одноконные четырёхместные каретки-повозочки дженерикш.

Дженерикши – это… люди-рысаки.

Повозка дженерикши представляет прекрасную двухколёсную рессорную колясочку с поднимающимся верхом, с оглоблями из чёрного дерева и никелированной оковкой, в которой двое могут свободно поместиться. Усадив седоков, дженерикша берётся за оглобли и мчится рысью.

Выносливость дженерикш поистине изумительна. Они могут бежать рысью, не останавливаясь, два-три часа. Петербургские или московские «ваньки» понятия не имеют о подобной быстроте.

Сначала дженерикши были только в Японии, а в Китае довольствовались носилками-паланкинами, но теперь проникли и в Сингапур. Их здесь несколько тысяч, и за 20 копеек вас везут вёрст пять.

С непривычки подобный способ передвижения кажется чудным и диким, но потом, говорят, к нему привыкают быстро, и он нравится.

Однако мы, непривычные, не решились кататься на человеке, а взяли обыкновенный экипаж и направились в ботанический сад.

Перебравшись по дамбе через болото, мы снова выехали на берег моря, миновали долину между двумя холмами и повернули в китайский квартал.

Дома здесь невысоки, в один-два этажа, в окнах полное отсутствие [стёкол], нижний этаж почти везде занят лавкой, причём фасадная стена отсутствует, позволяя видеть с улицы всю внутреннюю обстановку жилища и занятия обитателей.

Улица была запружена дженерикшами, на которых во все стороны мчались европейцы и туземцы, туда и сюда сновали пешеходы, у каждого почти дома толпилась кучка беседующих. Тут же, на улице, ели, пили, торговали, шили, стирали, брили головы, играли в кости. Избранники судьбы в блестящем шелку белого или нежно-голубого цвета следовали, очевидно, по своим делам; тут же полуобнажённые грязные кули спешили, очевидно, по чужим. Одежда бедных китайцев-кули, дженерикш – не сложна: они довольствуются куском дрянненькой материи, которым обвёртывают бёдра; люди более состоятельные щеголяют в «невыразимых», а ещё более состоятельные – к «невыразимым» прибавляют кофту на бумажную фуфайку, а то и на голое тело. Волосы у всех спереди подбриты, а на затылке заплетены в косы, украшенные в виде русского деревенского косника[22] длинным чёрным или красным шнурком. При этой прическе у многих на голове европейская мягкая фетровая шляпа, что придаёт им несколько комический вид. Нам объяснили, что

волосы бреют напереди, чтобы при работе не попадали на глаза, а сверху и на затылке оставляют в предохранение от солнечного жара. Кто позажиточнее, у того на ногах белые чулки и широконосые туфли на толстых деревянных подошвах, а бедняки босы.

Мало привлекательны китаянки в своих чёрных кофтах и шароварах, мелко заплетённых косичках и туфлях-шлёпанцах. Богатые, невзирая на свои шелки и парчи, привлекательны ещё меньше, потому что ноги у них окончательно изуродованы, и они пренекрасиво на них ковыляют. Говорят, что у знати ноги до того уже малы, что ходить они не могут – их водят под руки. Кроме того, китаянки белятся и румянятся.

Миновав китайский город, мы покатили по прекрасной аллее и, проехав версты две, остановились у ворот ботанического сада.

После Коломбо роскошь здешней растительности уже не заставляла нас ахать – разница в широтах незначительна: широта Коломбо – 8°, а Сингапура – 1°15′, но здешний сад расположен на неровной местности и гораздо живописнее. Это скорее парк, чем сад, занимающий пространство десятин в пятьдесят[23]. По аллее из раскидистых саговых пальм мы прошли к холму, где находится небольшой зверинец с представителями фауны Зондских островов и Малакки[24]. Тут видели круглолицую обезьяну-лари с громадными глазами и жёлтыми бровями, бинтуронга, похожего на лисицу с великолепными усами на острой мордочке и пушистым хвостом, казуара, малайского медведя, броненосца, ленивца и множество обезьян-макак[25].

Нестерпимые отвесные лучи экваториального солнца принудили нас укрыться под навес, образующий нечто вроде оранжереи. Тут в горшках и кадках собрано несколько тысяч видов местных растений. За оранжереей – уголок тропического леса десятины в четыре, где рядом с пальмами стоят огромные лиственные деревья сажен в 30–35 вышиной, между ними вьются лианы в здоровую человеческую руку толщиной и ютятся тенистые заросли бамбука.

Обратно мы ехали европейским городом мимо прекрасных белых каменных домов с палисадниками роскошных пальм, по отличной набережной мимо зелёных лужаек, где англичане забавляются игрою в крокет.

Вернувшись на пароход, застали на палубе продавцов разного товара. Торговля шла не бойко, потому что все воздерживались от покупок, рассчитывая, что всё можно лучше и дешевле приобрести в Нагасаки. В Сингапуре предлагаются товары по большей части японской фабрикации. Из местных изделий заслуживает внимания только плетёная бамбуковая мебель да дешёвые обезьяны и попугаи – за два рубля можете приобрести отличный экземпляр.

На следующий день по случаю праздника прекратилась погрузка угля. Ввечеру мы отправились на главную китайскую улицу смотреть, как встречают китайцы Новый год.

Картина была своеобразная и занимательная.

Вереницы дженерикш с криками мчались по всем направлениям, им вторил говор, шум и гам толпы и трескотня хлопушек, которые каждый китаец бросает десятками, отгоняя злого духа. Каждый дом, каждая лавка разукрашены, везде воздвигнуты домашние алтари со статуэтками Будды или Конфуция, убраны цветами,

тоненькими свечками, священными текстами на красивых таблицах. Все в праздничных одеждах, повсюду горят громадные фонари из рыбьего пузыря, причём эффектно выделяются красные вывески с чёрными китайскими иероглифами.

Мы часа три пробыли на празднике и не видали ни одного косого взгляда, ни одного неприветливого лица. В лавках и домах, куда мы заходили, нас встречали очень радушно.

В Сингапуре нам пришлось простоять около недели, и эта стоянка осталась бы одной из самых приятных в наших воспоминаниях, если бы конец её не омрачился приключением, порядочно досадившим зоологу Шмидту, его товарищу и мне.

Против пристани, у которой мы ошвартовались, лежит в расстоянии 300–400 сажен гористый зелёный островок, на котором виднеется несколько построек для портовых надобностей. Островок с одной стороны оканчивается малайской свайной деревней, а с другой – песчаной отмелью, которая обнажается во время отлива. Раз, когда несколько пассажиров отправились покататься под парусами, они захватили и нас троих, то есть зоологов и меня, и перевезли на этот островок, где учёные собирались поколлекционировать на отмели. Так как от места нашей высадки пройти берегом к отмели было невозможно, то мы стали подниматься по видневшейся дороге, намереваясь пересечь островок и таким образом добраться куда надо. У построек, расположенных на полугоре, мы остановились, попросили напиться и снова двинулись дальше. Выбравшись выше, мы на вершине горы заметили какие-то укрепления, которые до сих пор были скрыты среди густых деревьев, и увидали нескольких сипаев (английских солдат-индусов). Подходим к сипаям, узнаём, что дальше по этой дороге идти воспрещается, поворачиваем в другую, натыкаемся на какую-то ограду и возвращаемся назад к малайской деревне, вблизи которой высадились. Когда мы уже прошли половину дороги, нас догоняют двое английских солдат, без шапок и курток, требуют, чтобы мы шли за ними, и приводят обратно к той самой ограде, на которую мы уже натыкались, не обратив внимания на надпись на ней, гласящую, что со всякими рисующими или фотографирующими вблизи укреплений, в расстоянии менее 2800 м, поступят по закону…

Мы в недоумении, и нас, недоумевающих, солдаты препровождают в казарму. Тут мы соображаем, что нас, видимо, приняли за шпионов и арестовали. Казарма, точнее, небольшой деревянный барак с отверстиями вместо дверей и окон, вмещала шесть кроватей, и на одну из них нам было предложено садиться. Унтер-офицер, переговорив по телефону с городом, объявил, что нас повезут туда.

Часа через два нас отвели на берег, к малайской деревне, где пришлось ожидать ещё около часа. Наконец подошёл паровой катер под портовым флагом, взял нас и высадил у пристани.

Мы надеялись на пристани встретить нашего консула, но консула не было, нас окружили городовые-малайцы и повели в полицию.

До сих пор с нами обращались довольно учтиво, но тут стали нас равнять, выставляя перед полицмейстером. Полицмейстер, не слушая наших объяснений, приказал нас обыскать, записать фамилии, выдать квитанции на отобранные у нас вещи и деньги и вести в камеру, в каких обыкновенно содержатся за мелкие преступ-

ления китайцы и малайцы. Камера представляла зловонную каменную клетку в пять шагов длины и ширины. Половину её, от стены до стены, занимали деревянные наклонные нары, а дверью служила железная вращающаяся решётка.

Часа через два нас вызвали к консулу, который приветствовал нас выговором, однако обещал похлопотать, чтобы взять нас на поруки. От консула мы узнали, что обвиняемся в подозрительном посещении английского форта, и суд над нами будет послезавтра, ибо завтра воскресенье, которое благочестивые англичане проводят в самосозерцании и чтении Библии, и что если ему удастся взять нас на поруки, мы до суда не должны покидать Сингапур.

Часам к 8 вечера нас наконец освободили, и мы с большим удовольствием возвратились на пароход.

Но тут нас ожидало неприятное известие: отход намечен на завтра, и нам, значит, приходится оставаться в Сингапуре до следующего парохода Добровольного флота. Мы очень приуныли. К счастью, командир согласился нас обождать и с вечера только перейти от пристани на рейд.

На следующее утро консульский катер повёз нас на суд. Не без грусти покинули мы пароход: кто знает, может, ещё присудят к тюремному заключению. С нами поехали некоторые пассажиры, в их числе члены суда в Порт-Артуре.

Громадная грязная зала суда находилась во втором этаже. Впереди на полукруглом возвышении помещались судья и письмоводитель, у возвышения – скамья для свидетелей и публики. За этой единственной скамьёй – пустое пространство, где должны *стоять* подсудимые, и люк с лестницей вниз. Бывшую в зале китайскую публику без церемоний выгнали энергичными толчками, и начался суд над нами, который не буду подробно описывать. Англичане были так милостивы, что не признали нас виновными в шпионстве, но за прогулку по их пределам взяли по 200 рублей с человека.

* * *

24 января в полдень мы вышли из Сингапура. Погода стояла прекрасная, море спокойное, и с каким удовольствием мы отдыхали от мучения по ночам, когда в каютах мы задыхались от неподвижного жаркого воздуха, а на спардеке носилась угольная пыль и возились с погрузкой. Теперь раструбы, вставленные в иллюминаторы вогнутой стороной против движения судна, гнали в каюты непрерывные струи чудесного живительного воздуха, который действовал удивительно освежающим образом. Я значительно поуспокоился, моё негодование против сингапурского Джона Буля поулеглось, и я мог гораздо спокойнее вспоминать сингапурский суд и сингапурские судебные порядки, при которых подсудимые высшего ранга – «благородные» – во всё продолжение суда не садятся, а должны стоять перед судилищем, а бедных «нереспектабельных» китайцев связывают косами по паре и по трое и толчками (весьма энергичными) спускают по узенькой лесенке вниз, в какое-то подполье, затем, когда наступает их очередь, выдёргивают наверх. Бедные китайцы!

– Китайцы глупы, – сказал мне один находчивый человек, – русский на их месте был бы умнее: сейчас же… обрезал бы косы…

Весь следующий день мы спокойно шли вдоль далёких берегов и развлекались, наблюдая китайские джонки – плоскодонные лодки с широкими, одинаково приподнятыми носом и кормой, под рогожными парусами – и флегматичные фигуры китайцев в синих халатах.

Джонок была масса – насколько мог окинуть глаз, они двигались во всех направлениях, то в одиночку, то по две, по три вместе, кружились, сталкивались, скользили рядом, перекрещивались, что, вместе с синими фигурами, похожими на автоматы, представляло своеобразное зрелище.

26-го вступили в Формозский пролив и прошли мимо живописной Формозы[26], где во время японско-китайской войны была провозглашена республика, и выкинут республиканский, т. е. свой собственный, флаг. Республика, как известно, просуществовала недолго и была подавлена японцами, которые сейчас владеют Формозой.

Едва мы успели оставить за собою Формозу, как началась довольно сильная килевая качка. Сначала никому не верилось, чтобы такую громаду, как «Москва», могло сильно качать, но ух, как её качало! Представьте, что вы сидите на спардеке; перед вами палуба, длинная, как аллея, на которой вместо деревьев возвышаются массивные стойки. Вдруг эта аллея вместе с вами поднимается отвесной стеной… Не успели вы встрепенуться, а скат уже превратился в крутой подъём, и на вершине этого подъёма – нос судна. Ещё момент, и нос опять нырнул, а палуба вздымается. При опущении кормы у вас является ощущение, точно вы потеряли вес и сейчас полетите, а при подъёме ваши ноги точно наливаются свинцом, и вы не в состоянии сдвинуться с места. Море шумит, разносится глухой грозный гул. Винт то выскакивает и со страшной силой, как разъярённый, бьёт по воде, то погружается и шлёт на поверхность клубы белых пузырей. Кругом необозримые гряды бушующих волн. Время от времени пенистый гребень закатывается с носа и щедро обдаёт палубу брызгами.

Зыбь продолжалась два дня. По отзыву опытных плавателей, она была не особенно сильной – такие ли бывают.

После зыби поднялся противный ветер, который замедлял наше плавание, а погружённый в Сингапуре уголь оказался плохого качества, и его перерасходовали, а потому пришлось ещё до Нагасаки пополнить запас топлива. Решено было остановиться у китайского Амоя[27].

28 января мы перешли тропик, и погода так резко изменилась, что все сбросили белые костюмы и схватились за тёплые пальто.

Рано поутру, когда все ещё покоились сном, послышались звонки машины, грохот якорной цепи, и мы встали у Амоя, лежащего между высокими скалистыми островами, милях в 60 к северу от Гонконга.

Наконец-то мы в настоящем Китае!

Вскоре, по обыкновению, «Москву» окружили всевозможные продавцы. Этот порт редко посещается судами, и здесь можно купить не шаблонные, а действительно оригинальные и любопытные вещи.

Продавцы навезли, между прочим, массу разных изделий из местного камня, напоминающего яшму: группы людей, животных, модели пушек, шкатулки. Кроме

резьбы из камня чрезвычайно искусная резьба из косточек различных плодов – вырезана, например, из такой косточки лодка с гребцами или группа обезьян. Можете приобрести тут и идолов вышиной в аршин-полтора, вырезанных из каких-то пней с узловатыми корнями, и палочки китайской туши, и китайских кукол-марионет из воску, и проч., проч.

И на всё дешевизна: отберёшь предметов 12, покажешь рукой, что хочешь купить, и берёшь все за рубль-полтора.

Европейский город, который мы не преминули посетить, расположен на отдельном острове, на громадных скалах. Иные дома стоят на отдельных утёсах, особняком. Везде много зелени, из всех расщелин растут громадные лавровые и лимонные деревья. Природа хороша, жизнерадостная, но китайцам-кули живётся от этого не легче.

Простояв у Амоя два дня и пополнив запас угля, мы пошли в Нагасаки.

Нагасаки и вообще Япония и японцы всех интересовали, и рассказы о них побывавших в Японии собирали порядочный кружок слушателей.

Сведения были, правда, не всесторонни, но кое-что мы узнали – например, что японцы питают невероятное пристрастие к купанию в горячей воде – чуть не в кипятке, в котором каждый православный христианин непременно бы сварился; что у них совершенно отсутствует чувство стыдливости, и они купаются, обыкновенно, целым семейством и на виду у всех: вы идёте мимо и видите родителей и детей, старых, юных, малых, девиц, юношей, супругов, вдовиц и невест, которые преспокойно парятся и плескаются в ванне. А в японских курортах – и того непринуждённее, все как родственники…

Немало слыхали мы и о пресловутых японских браках на срок – на два месяца, на шесть, восемь, на год, если угодно. Почтенный родитель сам является к чужеземцам, за условленную плату предлагает свою дочь в жёны и заключает договор. Если родитель долговечен, то он может заключать такой договор несметное число раз и приобретает, таким образом, богатство, а с богатством, конечно, и почести. Японки, говорят, ничего не имеют против такого обычая своих родителей, отличаются прекрасным характером и чувствительностью: провожая по окончании срока своих бывших мужьёв, они расстаются с ними чрезвычайно ласково и даже проливают слёзы…

Впрочем, может статься и то, что в этих россказнях не всё математически точно: ведь сидел же Дюма-отец в бытность свою в России под сенью великолепной клюквы (splendide klukwa) и описал деревенских мальчишек, спрятавших от холода руки в рукава, как безрукое племя, называемое «malsiski»…[28]

Утром 3 февраля мы вошли в прославленную нагасакскую бухту. Её так хорошо описал Гончаров в своём «Фрегате “Паллада”»[29], что трудно что-нибудь прибавить – разве то, что теперь бухта покрыта вместо японских джонок японскими пароходами, что японские домики превратились в более роскошные жилища, и торговая жизнь кипит теперь не в пример сильнее. Но высокие зелёные горы всё те же.

Палуба «Москвы» вскоре сплошь была завалена товарами, и нигде ещё мы не видали такого богатства: шкатулки, веера, материи замечательно изящны. Фото-

графия портретная и ландшафтная превосходна и приятно изумляет быстротой исполнения: здесь вам сделают дюжину кабинетных карточек в два дня, и сделают образцово.

Нагасаки – первый город, в котором заметно русское влияние. Здесь вы чувствуете себя как в каком-нибудь Ревеле – все продавцы говорят по-русски, вывески на лавках русские, в каждом квартале слышна русская речь.

В Нагасаки я не без грусти простился с «Москвою» и её любезными офицерами. После полуторамесячного плавания мне предстоял путь на Дальний Восток.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] **Пётр Юльевич Шмидт** (1872—1949). См. о нём в статье П. И. Крылова в наст. изд.
[2] *Пуд* – старорусская единица измерения массы, равная 16,3804815 кг.
[3] *Сажень* – старорусская единица измерения длины. С 11 октября 1835 г., согласно указанию Николая I «О системе российских мер и весов», длина сажени была приравнена к длине 7 английских футов, составив 2,1336 м.
[4] *Верста* – старорусская единица измерения расстояния, равная пятистам саженям, или 1066,781 м.
[5] *Узел* – единица измерения скорости, равная одной морской миле в час. По международному определению, один узел равен 1,852 км/ч.
[6] *«Москва» (III)* – двухвинтовый товаро-пассажирский быстроходный пароход-крейсер. Корпус стальной трёхпалубный с двойным дном. Механизмы фирмы «Clydebank Engineering & Shipbuilding Co». Имел три мачты и три дымовые трубы. Немного увеличенный «Херсон» с поперечным расположением котлов. 28 февраля 1897 г. заказан за 242.400 фунтов стерлингов для регулярных рейсов на Дальний Восток по десятилетней программе усиления Добровольного флота. 24 марта 1897 г. присвоено наименование. 15 октября 1898 г. прибыл в Петербург из Англии.
См. в Интернет на сайте «Ретрофлот»:
http://www.retroflot.com/dobrovoljnyj_flot/parohodkrejser_moskva_tretjya.html.
[7] *Геллеспонт* (лат. Hellespontus) – древнегреческое название Дарданелл.
[8] *Чанаки* (совр. Чанаккале) – турецкий город на берегу пролива.
[9] Вероятно, имеется в виду известная песня «Раскинулось море широко» (музыка А. Гурилёва), в современном тексте которой есть строка «И Красное море шумит». Автором литературного первоисточника песни был известный в 60-е годы XIX в. поэт Н. Ф. Щербина (1821—1869), опубликовавший стихотворение «Моряк» в украинском литературном альманахе «Молодик» (СПб., 1844). Начиналось оно так: «Не слышно на палубах песен: Эгейские волны шумят». С открытием в 1869 г. Суэцкого канала Красное море стало главным путём из Европы в Азию. Именно им следовала из Петербурга на Дальний Восток эскадра адмирала З. П. Рождественского, поход которой закончился в Цусимском проливе трагедией. Тогда-то, возможно, и появились строки: «Не слышно на палубе песен, И Красное море шумит...» (Родина: Российский исторический журнал. – М., 1995. – № 3–4). См. также в Интернет: http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=raskinul. Б. М. Лобач-Жученко, в студенческие годы тесно связанный с представителями украинской литературной общественности в Петербурге, вполне мог запомнить именно первоначальный – «эгейский» вариант.
[10] Здесь и далее температура указывается в градусах Реомюра. 100 градусов Цельсия = 80 градусов Реомюра, т. е. 1 градус Цельсия = 0,8 градуса Реомюра. Соответственно, 1°R = 1,25°C.
[11] *Порт-Саид* – город на северо-востоке Египта. Порт на Средиземном море у северного окончания Суэцкого канала. Административный центр губернаторства Порт-Саид.

[12] Закладка Суэцкого канала состоялась 25 апреля 1859 г. Его строительство связано с именем Фердинанда де Лессепса, французского вице-консула в Александрии в 1832–1833 гг. и консула в Каире в 1833–1837 гг. Задумав это грандиозное предприятие, Лессепс 30 ноября 1854 г. получил из рук Сайда – правителя-хедива Египта фирман (указ), предоставивший ему концессию на строительство Суэцкого канала. По условиям договора, «Всеобщей компании морского Суэцкого канала», которую возглавил Лесспес, Египет предоставлял право строительства и эксплуатации канала сроком на 99 лет.
[13] Существуют разные гипотезы о происхождении названия Красного моря. Наиболее распространённая версия сводится к тому, что в мифических сказаниях многих народов мира стороны света связаны с определёнными цветовыми оттенками. Например, красный цвет символизирует юг, белый – восток, чёрный (у ряда народов Азии) – север. Поэтому слово «красный», по-видимому, указывает на его южное месторасположение, а вовсе не на цвет морской воды.
[14] С 1839-го по 1967 г. Аден был административным центром британского протектората Аден. В настоящее время Аден – крупнейший морской порт Йемена.
[15] Еврейский «аденский погром» 1947 г. привел к тому, что практически вся еврейская община Адена покинула страну, переехав в Израиль.
[16] Имеется в виду пароход «Москва», приобретённый в 1878 г. в числе первых трёх океанских пароходов Добровольного флота («Россия», «Москва» и «Петербург») у «Гамбургско-американского акционерного общества». Пароход разбился о скалы в 1882 г. На смену этой «Москве» в 1884 г. был закуплен новый пароход, получивший то же название, а в 1898 г. в Англии – ещё один, «Москва» (III). На ней и путешествовал Б. М. Лобач-Жученко.
[17] *Аршин* – старорусская единица измерения длины, равная $^1/_3$ сажени, или 0,7112 м.
[18] «На море, на море!» (фр.)
[19] *Кенди (Канди)* – город в центральной части Шри-Ланки, столица Центральной провинции. Известен также как Сенкадагалапура (Senkadagalapura). Основан в XIV в., одна из древних столиц острова. Один из священных буддийских городов, где находится Храм Зуба Будды (Шри-Далада-Малигава). В 1988 г. город включён в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.
[20] Автор ошибается. Адамов пик (2243 м) находится к юго-западу от Канди (Кенди) на достаточно большом расстоянии от него.
[21] *Джон Буль (Булл, Булль)* – прозвище типичного англичанина. Иногда образ используется для отображения всей Великобритании.
[22] *Косник* – лента, тесьма и т. п., вплетаемые в косу.
[23] *Десятина* – единица площади в России до 1918 г., равная 1,0925 га.
[24] *Зондские острова* – Малайский архипелаг в Юго-Восточной Азии между полуостровом Малакка и Новой Гвинеей и между Индийским и Тихим океанами. В его состав входят несколько очень крупных островов и тысячи мелких. В настоящее время большинство из них принадлежат Индонезии, северная часть острова Калимантан – Малайзии, небольшую часть составляет государство Бруней. Часть острова Тимор с 2002 г. стала независимым государством Восточный Тимор.
[25] *Круглолицая обезьяна-лари с громадными глазами и жёлтыми бровями…* – видимо, имеется в виду большой толстый лори (медленный лори, или куканг, *Nycticebus coucang*). Большой толстый лори обитает в лесах от Восточной Индии до Вьетнама, на Малаккском полуострове, в Западной Индонезии и на Филиппинах. *Бинтуронг* (*Arctictis binturong*) – хищное млекопитающее семейства виверровых; обитает в густых тропических лесах от Индии до индонезийских островов Суматра, Ява, Калимантан и филиппинского острова Палаван. *Казуары* (*Casuarius spp.*) – представители рода крупных нелетающих птиц; обитают в тропических лесах Новой Гвинеи и северо-востока Австралии. *Малайский медведь,* или *бируанг* (*Helarctos malayanus*) – самый мелкий представитель семейства медведей, распространён от северо-востока Индии (Ассам) и, возможно, южной части

Китая (Сычуань) через Мьянму, Таиланд, полуострова Индокитай и Малакка до Индонезии (Суматра, Калимантан). *Броненосцы*, или *армадиллы* (*Dasypodidae*) – представители семейства млекопитающих отряда неполнозубых. Это единственные современные млекопитающие, чьё тело сверху покрыто панцирем, образованным кожным окостенением. Броненосцы населяют степи, пустыни, саванны и опушки лесов Центральной и Южной Америки. *Ленивцы* (*Bradypodidae*) – представители семейства млекопитающих отряда неполнозубых; как и броненосцы, ленивцы водятся в Центральной и Южной Америке, так что и те, и другие в сингапурский зоопарк, видимо, были привезены из стран Нового Света (если, конечно, автор не путает броненосца с индийским ящером *Manis crassicaudata*, обитающим в лесах Индии и Шри-Ланки). *Макаки* (*Macaca*) – род обезьян из семейства мартышковых, состоящий из 21 вида. Ареал макак простирается от Афганистана до Юго-Восточной Азии, а также до Японии.

[26] *Формоза,* от португальского *Ilha Formosa* («Прекрасный остров») – название Тайваня, острова в Тихом океане, лежащего в 150 км от восточных берегов материковой части Китая, от которой он отделён Тайваньским (Формозским) проливом.

[27] *Амой* – историческое название города Сямынь (Китай). В состав города входит остров Сямынь (Амой), остров Гуланъюй и материковый район на северном берегу реки Цзю-лунцзин. Ныне город является главным портом китайской провинции Фуцзянь.

[28] Приписывание Александру Дюма-отцу описаний «развесистой клюквы» и безрукого племени «мальчишки» – распространённое заблуждение, свойственное части интеллигенции, критически относившейся к французским описаниям российской жизни (иногда, действительно, лубочным и безграмотным). Исследования творчества А. Дюма показали, что ни в книгах, описывающих путешествие Дюма по России, ни в его романе из русской жизни «Memoires d'un maitre d'armes» («Учитель фехтования»), никаких грубых искажений в изображении русской природы, русских нравов и обычаев не встречается.

[29] В 1852 г. на «Палладе», которой командовал капитан И. С. Унковский, российская дипломатическая миссия во главе с вице-адмиралом Евфимием Владимировичем Путятиным отправилась в Японию. «Паллада» вышла из Кронштадта и прошла через Атлантический, Индийский и Тихий океаны к берегам Страны Восходящего Солнца. В рейсе участвовал известный русский писатель **Иван Александрович Гончаров** (1812—1891), который во время путешествия вёл путевые заметки. Они воплотились в роман «Фрегат “Паллада”», впервые увидевший свет в 1858 г.

Ю. Ю. БУДНИКОВА
(СПбГМИСР)

СЕМЬЯ РЕРИХОВ: ИСТОКИ ОСВОЕНИЯ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ ВОСТОКА

Семья Рерихов – лидеры не только в среде русской интеллигенции, но и вообще среди представителей западной культуры по масштабам освоения духовного наследия Востока и адаптации его к восприятию отечественного и западного читателя и зрителя.

Эпоха Серебряного века, в которой начал свой творческий путь Н. К. Рерих, несомненно, оказала влияние на формирование личности и взглядов художника, а также его жены Е. И. Рерих и старшего сына, востоковеда Ю. Н. Рериха. Плеяда выдающихся мыслителей – В. С. Соловьёв, Е. Н. Трубецкой, В. В. Розанов, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев и другие – вносила в русскую культуру глу-

бинную философскую мысль, насыщала её напряжёнными исканиями смысла жизни и нравственных идеалов. Особый интерес русская интеллигенция проявляла к культуре Востока. В поисках ценностей, имеющих общечеловеческое значение, Н. К. Рерих, помимо русской философии, также изучал философию Востока, труды выдающихся мыслителей Индии.

Ещё в 1895 г. Н. К. Рерих писал в дневнике: «Мне весьма любопытно, было ли на русское искусство два влияния: византийское и западное или ещё было и непосредственно восточное. Кое-где нахожу смутные указания на это»[1]. На эту связь ещё ранее уже указывали многие деятели русской культуры, вспомнить хотя бы славянофилов, особенно подчёркивавших восточный характер Российской империи, – И. В. Киреевского, С. Т. Аксакова, К. Н. Леонтьева.

Студентом Н. К. Рерих познакомился с известным критиком и искусствоведом В. В. Стасовым. Это знакомство определило многие будущие устремления и поиски художника. В труде «Происхождение русских былин» (1868) и последующих статьях и книгах критик развивал идею о «преемственности русской культуры и вообще европейской от азиатской». В беседах со Стасовым определялась для Рериха его научная задача – духовные связи России с Востоком, которую он надеялся когда-нибудь разрешить на нехоженых тропах Азии. Художник начал изучать широко распространённые среди народов Востока и Запада легенды и сказания о таинственной стране, расположенной где-то в неприступных горах то ли Индии, то ли Тибета. В Древней Руси с XII в. путешествовали на Восток в поисках «земного рая». Даже находились свидетели, видевшие страну ослепительного света, споривше го с солнечным, о чём говорится в Послании новгородского епископа Василия тверскому епископу Фёдору. В XIV в. было распространено Сказание Зосимы о хождении к Брахманам, в котором рассказывается о том, как Зосима нашёл на Востоке землю, где живут «в человецех тех старцы, подобии Сыну Божию». Позднее, в XVII в., старообрядцы-раскольники назвали эту землю «Беловодьем» и не раз отправлялись на её поиски. Индийцы считали священную гору Меру центром мира и источником счастья, тибетцы и монголы страну бессмертия и высшей справедливости называли Шамбала. Н. К. Рерих был поражён сходством народных преданий с предположениями В. В. Стасова.

В научных кругах России во второй половине XIX в. параллельно с освоением национального прошлого шёл процесс исследования культуры стран Азии, чему немало способствовали экспедиции известных учёных и путешественников. Огромный интерес вызвали в русском обществе книги Г. И. Потанина и Н. М. Пржевальского. Во время экспедиций в страны Центральной Азии Г. И. Потанин особенно внимательно изучал предания и легенды этих стран, положив их в основу своей книги «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе» (1899). Н. К. Рерих знал работы этих выдающихся русских путешественников. Позднее, оглядываясь на пройденный путь, он писал: «К сердцу Азии потянуло уже давно, можно сказать, от самых ранних лет. Имена Пржевальского и Потанина уже давно стали несказанными магнитами. Весь эпос монгольский, уже не говоря о сокровищах Индии, всегда привлекал. Русь в древнейшие времена уже внимательно слушала сказания мудрых восточных гостей.

Сношения с Востоком были гораздо глубже, нежели западники старались это представить. Уже не говоря о восточной сущности Византии и о всех сокровищах восточно-русских, даже в изобразительных искусствах Европы с давних времён можно находить прямые влияния азиатские. Сердце Азии является как бы и сердцем мира, ибо откуда же шли все учения и вся мыслительная мудрость? Поищем внимательно и найдём ко многому истоки всё-таки в Азии. Даже североамериканские индейцы разве не являются азийскими аборигенами?

В семье нашей сама судьба складывала особые сношения с Азией. Постоянно появлялись друзья, которые или служили в Азии или вообще изучали её. Профессора Восточного факультета бывали у нас. Из Сибири приезжали Томские профессора и все толковали об Азийских глубинах и усиленно звали не терять времени и так или иначе приобщаться к Азийским просторам. Каждая памятка из Азии была чем-то особенно душевным от ранних лет и на всю жизнь» (очерк «Азия», 1937 г.)[2].

С начала 1900-х гг. Н. К. Рерих изучал труды основоположников русской индологической школы И. П. Минаева, С. Ф. Ольденбурга, Ф. И. Щербатского; читал книгу английского учёного Макса Мюллера «Шесть систем индийской философии», опубликованную в русском переводе в 1901 г., переписывался с индологом В. В. Голубевым, планируя совместное путешествие на Восток. В 1909 г. наряду с академиками В. В. Радловым, С. Ф. Ольденбургом, востоковедами Ф. И. Щербатским, В. Л. Котвичем, А. Д. Рудневым, князем Э. Э. Ухтомским художник вошёл в Комитет по строительству Буддийского храма в Петербурге («Дацан Гунзэчойнэй»), а в 1910 г. выполнил эскизы витражей для храма. От настоятеля дацана Агвана Доржиева Н. К. Рерих слышал о самом сокровенном и высоком для буддийского мира понятии – Шамбале, Небесной стране.

В 1910 г. Н. К. Рерих написал поэму о Чингисхане. Образы великого вождя монголов и созданной им грандиозной империи в дальнейшем не раз возникали на его полотнах.

Изучением духовного наследия Востока Н. К. Рерих занимался совместно с женой, на многие книги именно она обратила внимание мужа. Уже в 1900-е – 1910-е гг. Елена Ивановна Рерих проявляла интерес к восточной религиозной философии. В одном из писем ученикам она писала: «…Могу сказать про себя, что моими первыми земными учителями были книги Рамакришны, Вивекананды, Бхагават-Гита, книги по буддизму, Ламрин Цзон-ка-па и т. д.» (7 января 1937 г.)[3].

Радостным событием стал выход в свет в 1910 г. сборника стихов Рабиндраната Тагора «Гитанджали» («Жертвенные песни»). «Как радуга засияла от этих напевов... “Гитанджали” явилось целым откровением», – признавался художник (очерк «Толстой и Тагор», 1937 г.)[4]. Стилистика и тематика тагоровских стихов эхом будет отзываться во многих рериховских стихотворениях. Тогда же Николай и Елена Рерихи начали читать «Бхагавадгиту». (Обе книги были опубликованы в начале 1910-х гг. под редакцией Юргиса Балтрушайтиса).

Знакомство с философской мыслью Востока нашло своё отражение в творчестве Н. К. Рериха. Если в ранних картинах художника определяющими сюжетами являлась древняя языческая Русь, красочные образы народного эпоса, то уже с се-

редины 1905 г. многие его картины и очерки были посвящены Индии («Лакшми», «Индийский путь», «Кришна», «Сны Индии» и др.). Древние культуры России и Индии, их общий источник интересовали Н. К. Рериха как художника и как учёного. В его исторической концепции важнейшее значение имеет соотношение временных категорий прошлого, настоящего и будущего. Он измерял прошлое и настоящее будущим: «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего»[5].

Мы можем фиксировать 1904 г. как момент первого обращения художника в собственном творчестве к теме Индии, и шире, Востока. В этом году он написал сказку «Девассари Абунту». В 1905 г. он планировал сделать на её основе «индусскую постановку» и создал два эскиза к ней – *«Девассари Абунту»* и *«Девассари Абунту с птицами»*. С этого времени «индийские» тексты писались Рерихом регулярно: в 1908 г. появилась сказка «Лаухми (Лакшми) – победительница», а на следующий год – одноимённое стихотворение, включенное позднее в сборник «Цветы Мóрии», в 1910 г. – «Граница царства» и «Города пустынные», в 1913 г. – статья «Индийский путь». В 1915 г. Н. К. Рерих написал эскиз, а в 1916 г. – саму картину *«Граница царства»*, фактически – первую из своих гималайских картин. 1916 г. датируется и стихотворение «Молитва Гайатри», вслед за чем художник написал пьесу «Заповедь Гайатри», а в 1918 г. – в эпоху кровавой розни и социальных столкновений, символическую драму «Милосердие» с тем же главным героем – Гайатри – имя которого восходит к названию самой известной молитвы в индуизме, Гаятри-мантры: «Мы медитируем на лучезарную славу божественного Света; да вдохновит он наш разум»[6].

В 1916 г. Н. К. Рерих обратился также к индийскому сюжету, связанному с Ману. В списке картин в известной книге С. Р. Эрнста упомянуты рисунок *«Развалины»* (эскиз к картине *«Мудрость Ману»*) и сама картина *«Мудрость Ману»* (1916). «Мудрость Ману» была замечена (и отмечена) современниками: «О новом восхождении духа мастера говорит большой эскиз декоративного панно “Мудрость Ману” 1916 г. – оно как бы указывает путь к великим тайнам и силам Индии...»[7]. Наряду с серией других картин она была создана в летние месяцы 1916 г. и, как и полотно *«Лаухми-победительница»*, представляла эскиз росписи для Теософского общества. Среди достоинств этого произведения, представленного на выставке «Мира искусства» в 1917 г. и выполненного «в духе индийских миниатюр», была отмечена достигнутая художником гармония зелёного и фиолетового цветов. Как известно, Теософское общество было создано в Петербурге в 1908 г. как Российская секция Международного Теософского общества (со штаб-квартирой в индийском Адьяре). Отделения общества были в Москве, Калуге и других городах. Оно вызвало большой интерес в среде петербургской интеллигенции. Легко представить, что между Рерихом и теософами завязались творческие связи[8].

В альбоме-монографии «Творческий путь Н. К. Рериха» (2001) известный исследователь Л. В. Короткина пишет: «Проблема синтеза культур и религий нашла воплощение в последнем монументально-декоративном произведении Рериха, созданном в Петербурге, – эскизе панно “Мудрость Ману” (1916). Ману – легендарный родоначальник людей и законодатель, как повествуют индийские предания. Законы Ману представляют собою стихотворное изложение браманистского уче-

ния (около V в. до н. э.). Согласно этическому кодексу Ману, “стремление достигнуть духовной заслуги считается признаком благости”, и, напротив, “стремление к богатству, алчность, жестокость – признаки темноты и безбожия”. Рерих отразил в картине древнейшую индийскую легенду о Ману и Великом Потопе, имеющем также библейскую, вавилонскую и греческую версии… Картина предназначалась для дома Теософского общества в Петербурге. Мысль о том, что все религии – пути к познанию Бога, проходит через все сочинения теософов… Выбрав в качестве сюжета картины индийский вариант легенды о Потопе, Рерих провёл аналогию между древнейшими религиями мира»[9].

В 1916 г. Н. К. Рерих с семьёй уехал в Финляндию, в Сердоболь (Сортавала). Состояние Николая Константиновича было крайне тяжелым, в один из периодов обострения болезни он написал завещание. 1917 г. стал для него определяющим. Его интерес к культуре Востока возрастал, сильное влияние на него оказывали идеи религиозного реформатора, индийского подвижника второй половины XIX в. Шри Рамакришны. «Очень серьёзное, а главное, близкое человечеству учение», – так комментировал книгу «Провозвестие Рамакришны» Николай Рерих в письме к Александру Бенуа[10].

С 1907 г. стали писаться белые стихи, составившие позднее сборник «Цветы Мории», содержащий три цикла: «Знаки», «Вестник» («Благословенному»), «Мальчику» – и поэму «Наставление ловцу, входящему в лес».

Книга стихов «Цветы Мории» вышла в свет в 1921 г. Основная их часть была написана в 1916–1918 гг. Эти поэтические произведения стали своеобразной исповедью «перед лицом вечности», но в то же время и фиксацией нового, приобретённого внутреннего опыта. Часть стихов относится к 1920 г., когда Рерихи жили уже в Лондоне, где впервые встретились с махараджей Чарнойей – Учителем Мóрией, ставшим их духовным наставником и руководителем. В Америке, куда Рерихи поехали по поручению Учителя для реализации больших культурных проектов, в 1921 г. была написана завершающая цикл поэма «Наставление ловцу, входящему в лес». Книга была издана в берлинском издательстве, в предисловии говорилось: «…Части этих сюит ещё не были изданы, а части вошли в издания уже ставшие библиографической редкостью. Эти поэтические сюиты Л. Н. Андреев назвал “Северное сияние”, а А. М. Горький назвал “Письмена”, считая Рериха величайшим интуитивистом современности.

Рабиндранат Тагор видит в творчестве Рериха особое духовное сродство с Индией.

Кроме особой литературной ценности, сюиты являются ключом к толкованию многих, получивших международное значение, живописных задач нашего мастера. И мы знаем, что эта поэзия тайны, мужества и любви будет настольной книгой каждого русского и напомнит о долге утоления русского голода»[11].

В семье Рерихов воспитался профессиональный востоковед, учёный-энциклопедист с мировым именем – Юрий Николаевич Рерих. Он получал востоковедческое образование, изучая древние и новые восточные языки и историю исследований Центральной Азии в Лондонском, Гарвардском, Парижском университетах, но интересно отметить то, что ещё в России, гимназистом, он брал частные уроки по исто-

рии древних цивилизаций у петербургского профессора, египтолога Б. А. Тураева, а затем занимался монгольским языком и литературой с монголоведом А. Д. Рудневым. Таким образом, он успел принять эстафету традиций отечественного востоковедения. В 1922 г. в Париже для журнала «La Vie des Peuples» («Жизнь Народов») Ю. Н. Рерих подготовил научное эссе «Великий ориенталист Борис Тураев»[12].

В Лондоне, студентом-первокурсником он прочёл доклад «Истоки русского искусства». Своё выступление Юрий Николаевич начал с постановки научной проблемы: «Истоки русского искусства обыкновенно принято искать в искусстве Византии и в культуре стальной Скандинавии. Сейчас мне хотелось бы доказать, что Византия и варяги были только путями, по которым проходили культурные влияния. Источники этих влияний нужно искать глубже. Поддерживать исследования в этой области является нашей национальной задачей. Ибо знание глубин народной сокровищницы искусства есть долг всякого русского человека»[13]. Молодой учёный связывал зарождение русского искусства с Востоком, с историческими культурами, разбросанными в древнейших очагах Центральной Азии: «Византия была только преддверием обширного храма восточной культуры. Блеск византийских мозаик, утончённая роскошь были только первыми впечатлениями на великом пути восточном. Русь в лице хазаров, печенегов и тех неведомых племён и народностей, кочевавших в степях нашего юга, принимала дары Тибета, Монголии, Китая и всего Индостана. Русское искусство есть то понятие, которое претворило весь этот конгломерат разнородных влияний в одно стройное целое влияние...»[14]. Задача «обнаружения» истоков русского искусства ставилась в этом докладе ещё шире. Восточные влияния на южную окраину дотатарской и доскифской Руси дополнены опосредованными влияниями Египта, Ассирии, Персии, а через них – Индийского царства. Такой целостный взгляд на взаимодействие культур заложил основы для более зрелых научных решений. Через несколько лет Юрием Рерихом в статье «Расцвет ориентализма» (1923) был обозначен глобальный подход, определявший отношения между Востоком и Западом[15]. Он сформулировал идею создания «Общей истории Востока», которая должна объединить великие очаги мировой цивилизации в Европе и Азии[16]. Идея взаимовлияний двух центров мировых цивилизаций легла в основу труда всей жизни учёного, озаглавленного «История Средней Азии»[17].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эта запись сделана в его дневнике 21 февраля 1895 г.: ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 9. Л. 1.
[2] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М., 1995. – С. 114.
[3] *Рерих Е. И.* Письма: В 2 т. – Т. II. – Минск, 1992. – С. 224–225.
[4] *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М., 1995. – С. 92.
[5] Изречение Н. К. Рериха от 16 ноября 1910 г., воспроизведённое факсимильно в виде его автографа на открытке Общины Св. Евгении. См.: *Соболев А. П.* Рерихи в филокартии: Каталог. – СПб.: Коста, 2011. – С. 31.
[6] Интерпретация С. Радхакришнана (*Radhakrishnan, Sarvepalli.* Religion and Society. – London, 2007. – P. 135).
[7] *Эрнст С.* Н. К. Рерих. – Пг.: Издание Общины Св. Евгении, 1918. – С. 105.

[8] Материалы по истории создания картины «Мудрость Ману» приводятся по статье: *Крылов П. И.* Мудрость Ману (история картины Н. К. Рериха) // Дельфис. – М., 2006. – № 2 (46). – С. 11–15.
[9] *Короткина Л. В.* Творческий путь Николая Рериха. – СПб.: АРС, 2001. – С. 116.
[10] *Рерих Н. К.* Письма к А. Н. Бенуа/ Ред.-сост. В. А. Росов; подг. матер., примеч. Л. В. Короткиной, А. А. Малыгина, В. В. Храмченко. – СПб., 1993. – (Серия «Письма Н. К. Рериха», вып. 4.). – С. 14.
[11] *Рерих Н. К.* Цветы Мории: Сб. стихотворений. – Берлин: Слово, 1921. – С. 6–7.
[12] См.: *Росов В. А.* Молодые годы Юрия Рериха // Вестник Ариаварты. – 2002. – № 2. – С. 22.
[13] Цит. по: *Росов В. А.* Указ. соч. – С. 14.
[14] *Там же.*
[15] *Roerich G.* L'Essor de L'Orientalisme // La Vie des Peuples. – Paris, 1923. – № 44. – P. 258–266.
[16] См.: *Яцковская К. Н.* Живое наследие (К 100-летию со дня рождения Ю. Н. Рериха) // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб., 2005. – С. 35–47.
[17] *Рерих Ю. Н.* История Средней Азии: В 3 т. – Т. I. – М.: МЦР, 2004. – 468 с. – Т. II. – М.: МЦР, 2007. – 444 с. – Т. III. – М.: МЦР, 2009. – 316 с.

В. Л. МЕЛЬНИКОВ
(СПбГМИСР)

ТЕМА ВОСТОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. К. РЕРИХА

1

«Россия это океан земель, размахнувшийся на целую шестую часть Света и держащий в касаниях своих раскрытых крыльев Восток и Запад», – писал Николай Константинович Рерих в зените своей всемирной славы (1935 г.). Такое понимание места своей родины на культурно-исторической карте мира он вынес из десятилетий поисков и неустанного труда в самых разных сферах – в искусстве, науке, общественной деятельности, философии.

Уже в студенческие годы Н. К. Рериха происходило взаимное обогащение различных видов искусств и наук. К такому же общению разных видов творческой деятельности в зрелые годы он призывал, что свидетельствует о его неудержимой тяге к гармонизации, к сведению вместе, к нахождению соответствий между внешне несхожими и даже конфликтными сторонами и явлениями жизни. Это было характерной чертой его художественного мышления, которая сказалась на всех направлениях его деятельности.

Н. К. Рерих был одарён способностью чувствовать глубинные связи явлений как вполне естественные и очевидные во всех проявлениях жизни. Именно эта способность к синтезу, – талант, которым он так восхищался в других и поощрял в молодёжи, – давала ему возможность видеть связь между субъективным и объективным, философским и научным, восточной мудростью и западным знанием, и строить мосты взаимопонимания между такими, казалось бы, противоречивыми явлениями.

2

Вчитаемся в огромный корпус литературного наследия Н. К. Рериха. В письмах, статьях, книгах, дневниках на протяжении десятков лет он оставлял упоминания о первых азиатских впечатлениях и погружении в мир Востока.

В гимназические годы (1883–1892) окрепла тяга Николая Рериха к истории и искусству. Зародились и новые увлечения. Юноша принимал участие в любительских спектаклях, создавал эскизы программ для постановок. На уроках географии чертил и раскрашивал азиатские карты.

Об этих уроках и сопутствующей им постановке Н. К. Рерих впоследствии вспоминал: «В гимназии К. И. Мая чертили карты Азии. Жёлтой краской отмечали пески и Гоби. Боком мягкого карандаша наносили хребты Алтая, Тарбагатая, Алтын-Тага, Кунь-Луня… Белили ледники гималайские. <…> К тому же увлекательному миру приводили и уроки географии К. И. Мая. Не только чертились богато расцвеченные карты, но и лепились цветными пластилинами рельефные изображения со всеми, так милыми нам горами. Поощрялись большие размеры и новые комбинации запоминаемых раскрасок. По правде говоря, такая внушительность изображения была очень увлекательна. На праздниках устраивались географические шествия, сопровождаемые самодельными стихами. Помню, как А. Бенуа изображал жёлтый Хуан-Хэ, а блондин Калин – голубой Янь-цзы-цзян. Мне досталась Волга» («Полвека», 21 января 1935 г.). Директор Музея истории школы К. И. Мая Н. В. Благово свидетельствует (2006), что это театрализованное выступление оставило неизгладимый след в памяти многих его участников. Немало строк в своих мемуарах посвятили ему А. Н. Бенуа, И. В. Петрашень, Д. П. Семёнов.

Опытный педагог Карл Иванович Май (1820—1895), рассказывая на уроках географии о дальних землях и отважных землепроходцах, пробуждал интерес к путешествиям, а частые гости в доме Рерихов – востоковеды К. Ф. Голстунский и А. М. Позднеев приковывали внимание мальчика к странам Востока.

Сохранились рукописи первых литературных опытов юного Рериха на темы Востока. В его «Сборник стихотворений 1887–1888 гг.» вошли поэтические описания битв западных и русских войск с сарацинскими и ордынскими ратниками, очевидно, почерпнутые юношей из «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве»[1]. К концу 1880-х – началу 1890-х гг. относятся его записки о казаках, в которых он справедливо обратил внимание на то, что «казаки и татары имели много общих черт характера, и в их войнах главною задачею было не истребление друг друга, а только обоюдный грабёж»[2], а также текст о чеченцах, демонстрирующий уже свободные от учительской опеки размышления о нравах этого кавказского племени: «Гость для чеченца священен, будь он хотя [бы] из враждебного племени, но раз он пришёл к его очагу и попросил себе смиренно приюта, чеченец умывает гостю ноги, сажает его на почётное место и, угостив самыми лучшими винами и кушаньями, оставляет его ночевать, уступая ему обыкновенно свою собственную постель, и на утро провожает его с благословеньями в дорогу; но когда гость ушёл из-под его кровли, чеченец не отвечает за себя, что он на следующий же день при встрече с этим же гостем в горах не снесёт ему головы ударом своей шашки»[3].

Прошло ещё несколько лет и самыми обычными каналами – через самообразование и из университетских и академических занятий – подходило к Николаю Константиновичу всё пробуждающее его духовность, и самым «естественным», а не «сверхъестественным» путём пришли первые сведения, первые мысли о Востоке[4].

К Востоку устремляли его мысли и старшие товарищи, о которых он вспоминал спустя годы с благодарностью. О Владимире Сергеевиче Соловьёве (1853—1900) у него остались «душевные воспоминания» (о чём он писал И. Э. Грабарю 28 апреля 1947 г.). Знаменитому русскому философу, богослову, поэту, публицисту и литературному критику очень понравилась одна из первых, увы, не сохранившихся картин Н. К. Рериха – *«Световитовы кони»* (или *«Кони Световита»*). Н. К. Рерих заметил: «О Кукуноре он, пожалуй, первый говорил. Чуял связь Руси с Востоком. Мы – азиаты!»[5].

В другом тексте это воспоминание Николай Константинович дополнил упоминанием о ещё одном наставнике, известном музыкальном и художественном критике Владимире Васильевиче Стасове (1824—1906): «Слушая о моих планах, картинах, Владимир Соловьёв теребил свою длинную седую бороду и повторял: “А ведь это Восток, великий Восток”. А Стасов усмехался в свою ещё более длинную седую бороду и приговаривал: “Как же не Восток, если и язык-то так близок к санскриту?”» («Литва», 1936 г.).

Как справедливо замечает в своём последнем исследовании искусствовед Л. В. Короткина (2009), знакомство с В. В. Стасовым, произошедшее в 1895 г., имело большое значение для формирования творческого лица Н. К. Рериха. В это время художник погрузился в мир славянского язычества и одновременно заинтересовался культурой Древней Индии. В. В. Стасов укрепил его тяготение к культуре Индии, занявшей в будущем большое место в творческой и жизненной судьбе Н. К. Рериха.

В. В. Стасов более известен в наше время как идеолог передвижничества, как художественный и музыкальный критик. Однако необходимо помнить, что он, прежде всего, был крупным специалистом в области древней литературы стран Востока. Идеи В. В. Стасова вошли в художественный облик ряда масштабных полотен Н. К. Рериха раннего периода, таких, как *«Гонец. “Восста род на род”»* (1897), *«Сходятся старцы»* (1898) и *«Поход»* (1899). В них молодой художник стремился передать историческое настроение, для чего решил изготовить рамы для этих крупных картин особым образом, украсив их подлинными археологическими предметами или их репликами. Подробные советы относительно рамы, вероятно, к «Гонцу» Владимир Васильевич послал Н. К. Рериху в личном письме 31 июля 1897 г.: «Известные русские орнаменты (по рукописям) не идут раньше XI-го века; а Вам надо бы раньше. Значит: либо Вам надо брать (для дерева): либо конские двойные, либо одиночные головы... – на коньках изб деревенских (это есть изображения солнца, света – пожалуй, вообще “божества”, доброжелательства, отвращение зла), либо есть резьба на дереве, которую мы встречаем на скалках (которыми бьют бельё при мытье), розетки на мачтах судов... (– тоже – “солнце” и “отвращение зла”), хоть, наконец, “плетешки ременные”, которыми наполнены рисун-

ки всех древнейших наших рукописей (здесь тайный смысл – колдовство, заговоры). Наконец, – вышивки красной ниткой на полотенцах. Лучше и достовернее Вы ничего не найдёте. Укажите, что Вы из всего этого пожелаете выбрать, я срисую или дам кому-нибудь срисовать, и тотчас пошлю Вам. Но, несколько лет тому назад, Ропет нарисовал Репину для "древнеславянской рамы" длинные полосы пожирающих друг друга драконов, чудовищ, зверей, и это было придумано очень хорошо и верно! Не сделаете ли и Вы то же самое? Будет верно! Или послать Вам образец такого рисунка, ещё чисто азиатского, из седой древности? Из рисунков полотенец прекрасно было бы сделать жертвоприносящих баб, в самой древней форме, с веточками в руках, например, платье – клетчатое, как у малоазиатов ещё архаического времени, – или у наших малороссийских плахт»[6]. Таким образом, благодаря В. В. Стасову, художественная стилистика Востока проникала в творческий мир Н. К. Рериха уже в самый ранний период.

Ещё одним «восточным» источником вдохновения для раннего Рериха, несомненно, была «Выставка предметов, привезённых Великим князем Государем Наследником Цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия Его Императорского Высочества на Восток в 1890–1891 гг.», устроенная в петербургском Зимнем дворце в 1893 г. В указанные годы наследник Российского престола, будущий император Николай II совершил путешествие по странам Востока на яхте «Память Азова». Путь шёл из Греции и Египта в Индию. Посетив ряд индийских городов, в их числе Мадрас, Калькутту, Бенарес, и остров Цейлон, путешественники направились в Сингапур, Бангкок и Японию. Наследника сопровождал востоковед, дипломат, коллекционер, князь Эспер Эсперович Ухтомский (1861—1921). Во время путешествия им была собрана большая коллекция произведений искусства, отражающего религиозные верования народов Индии и других стран Востока. В 1893 г. в залах Зимнего дворца он представил собранные артефакты, среди которых была и «Драгоценность Чиндамани». Вот её описание из третьего тома монографии князя Э. Э. Ухтомского «Путешествие на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича: 1890–1891», изданного в Лейпциге в 1897 г.: «В месте, где бывает драгоценность Чиндамани, не бывает болезни и безвременной смерти: она исполняет всякое пожелание и своим видом служит к развлечению Всемирного Царя; "Морин-Ирдыни" – драгоценная лошадь, на спине которой водружена драгоценность Чиндамани. Она обладает способностью избавить всякого едущего на ней от всевозможных страхов, быстра как ветер и скоро пробегает громадные пространства. Происхождение этих предметов восходит к глубокой древности» (с. XXVIII–XXIX). В книге также помещены среди фотографий статуэток различных божеств – фигура Авалокитешвары, «хранителя от Зла», и Майдари, о котором говорится: «Так называют монголы древнеиндийского Майтрейю, своего рода Мессию, который придёт обновить мир, погрязший во грехе» (с. XIII, XIX, XXIV).

Всё это – сюжеты будущих картин Н. К. Рериха 1920-х – 1930-х гг., ставших всемирно известными благодаря головокружительным продажам на недавних аукционах «Christie's» и «Sotheby's».

Трудно себе представить, что Н. К. Рерих, интересовавшийся с юных лет культурой Востока, не посетил выставку в Зимнем дворце и не ознакомился с каталогом и сопровождавшими выставку изданиями, включая книгу немецкого индолога Альберта Грюнведеля (1856—1935) о мифологии буддизма (1900).

Князь Э. Э. Ухтомский рассказывал на страницах своего «Путешествия», с каким радушием и почтением была принимаема Высочайшая делегация. Любопытен и тот факт, что участники экспедиции обладали отнюдь не поверхностными знаниями о посещаемых ими странах. Они старались глубже изучить особенности национальной культуры. Так, в программу пребывания царской делегации вошло не только посещение древнебуддийских памятников и многочисленных святынь, но и осмотр богатейших коллекций из музейных собраний.

Князь Э. Э. Ухтомский был сторонником развития российской восточной политики. Будучи близким к Императорской семье, он старался убедить цесаревича Николая Александровича, что будущее России связано с Азией. Именно ему принадлежит высказывание в печати: «Между Западной Европой и азиатскими народами лежит огромная пропасть, а между русскими и азиатами такой пропасти не существует». Также он писал: «Там за Алтаем и Памиром та же неоглядная, не исследованная никакими исследователями ещё допетровская Русь с её непочатой шириной предания и неиссякаемой любовью к чудесному, с её смиреной покорностью посылаемым за греховность стихийным и прочим бедствиям, с отпечатком строгого величия на всём духовном облике». Князь Э. Э. Ухтомский замечал, что «для Всероссийской державы нет другого исхода: или стать тем, чем она от века призвана быть (мировой силой, сочетающей Запад с Востоком), или бесславно пойти на пути падения, потому что Европа сама по себе нас, в конце концов, подавит внешним превосходством своим, а не нами пробуждённые азиатские народы будут ещё опаснее, чем западные иноплеменники»[7]. Воистину пророческая мысль! И эти идеи нашли в лице Н. К. Рериха своего последовательного проводника. Соотносимая с упомянутым выше «Сокровищем – Камнем», помещённым художником на полотне *«Сокровище Ангелов»* (1905), «драгоценность Чиндамани» обращает нас к древнейшим обменам Запада и Востока, уже в ранний период волновавшим художественное воображение Н. К. Рериха.

В 1897 г. в Кабинет географии и этнографии Петербургского университета от Н. К. Рериха поступили находки из курганов Петербургской губернии. Были среди них и черепа. О них Н. К. Рерих упомянул в докладе на заседании Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества, состоявшемся 19 сентября 1897 г.: «Профессор Петри о черепах из раскопок Ивановского и моих в курганах, признанных древнерусскими, заметил <...>, что тип их смешанный, так сказать, славяно-финский, и во всяком случае нет никаких признаков, по которым антрополог мог бы предпочтительно отнести их к славянам или финнам. К подобному же заключению должен был бы прийти антрополог, изучавший теперешнее население многих, по-видимому, русских деревень этого края». Это – ещё одно свидетельство того, что уже в студенческие годы Н. К. Рерих

интересовался вопросами антропологии и этнографии, желая достигнуть в изображении «народа курганов» максимум достоверности и убедительности.

В процитированном фрагменте назван выдающийся русский географ и антрополог Эдуард Юльевич Петри (1847—1899), с 1887 г. профессор, в годы учёбы Н. К. Рериха в Петербургского университете – председатель Русского Антропологического общества при нём. Н. К. Рерих, конечно, знал, что учёный, к которому он обратился, является автором монографий «Антропология» (2 тома, 1890–1897) и «Методы и принципы географии» (1892), а также редактором знаменитого «Большого всемирного настольного атласа Маркса» – одного из лучших географических атласов своего времени[8]. Несомненно, Э. Ю. Петри оказал влияние на Н. К. Рериха, но вряд ли оно ограничилось одними точными антропологическими определениями. Энциклопедические знания Э. Ю. Петри, его высокая культура и человеческое обаяние не могли оставить равнодушным молодого подвижника самообразования, будущего путешественника на Восток и культурного деятеля, так же как и интересные материалы и сама необычная атмосфера Кабинета географии и этнографии Университета, которым заведовал Э. Ю. Петри.

В ряде сочинений Э. Ю. Петри выражены мысли, созвучные высказываниям князя Э. Э. Ухтомского, процитированным выше. Вот только один пример: «Россия должна сознать, что роль её в Азии может быть чрезвычайно значительною. Непосредственное прилегание к “странам будущего”, участие в береговой линии Тихого океана, обладание некоторыми хорошими гаванями… наконец, богатства будущей Сибири и свежее, способное к труду и к значительнейшему размножению население как Азиатской, так и Европейской России, всё это обусловливает богатые виды для нашего будущего… Россия владеет более чем одной третью всей Азии и несомненно, что этот материк, самый больший, самый богатый и населённый в мире, будет призван в будущем играть великую роль в жизни человечества» («О народонаселении Сибири и о Великой Восточной железной дороге», 1888). В работе «Несколько слов о значении Н. М. Пржевальского» (1891) Эдуард Юльевич писал: «На громадном расстоянии между меридианами Пекина и Хотана и между параллелями Алтая и верховьев Голубой реки Пржевальский среди величайших опасностей и лишений прошёл около 30.000 верст; он пал с оружием в руках на пути к новым открытиям. Мы восторгаемся не только деяниями подобных людей, но и духом их. Имя Пржевальского составит школу среди грядущих русских путешественников, но биография этого великого человека должна вместе с тем способствовать общему подъёму духа народного и будить сердца чутких».

Отыскать многочисленные параллели этим высказываниям в творческом наследии Н. К. Рериха не составит особого труда. Уже в студенческие годы Н. К. Рерих стремился к подобному выражению мыслей. Слова Э. Ю. Петри о «сердцах чутких» укрепляли его в художественных и научных исканиях, направленных к Востоку. В 1899 г. (через год после окончания Н. К. Рерихом Университета) вышла новая блестящая работа Э. Ю. Петри – «Учебный географический атлас». На одной из страниц впервые помещена цветная карта «Тибетское плоскогорье», были в атласе и другие восточные карты. Это интересное издание, конечно же, узнал Н. К. Рерих.

Уже в юности он стремился «не терять времени и так или иначе приобщиться к Азийским просторам». В очерке «Азия» (1937) он вспоминал, что «каждая памятка из Азии была чем-то особенно душевным, от ранних лет и на всю жизнь». Поэтому сведения о Востоке, полученные от Э. Ю. Петри, навсегда остались в копилке таких «особых памяток»[9].

Среди студенческих документов и материалов художника также хранятся страницы, озаглавленные им так: «Выписка для моей книги “О персах и их религии” из труда Е. П. Блаватской “Из пещер и дебрей Индии”»[10]. Отдельными изданиями книга Е. П. Блаватской выходила в 1879-м и 1883 гг. в Москве и 1893 г. в Петербурге. Очевидно, именно последнее издание вскоре после выхода попало в руки Николая Константиновича.

«От самого детства наметилась связь с Индией. – Вспоминал художник в 1937 г. – Наше имение “Извара” было признано Тагором как слово санскритское. По соседству от нас во времена екатерининские жил какой-то индусский раджа, и до последнего времени оставались следы могольского парка. Была у нас старая картина, изображавшая какую-то величественную гору и всегда особенно привлекавшая моё внимание. Только впоследствии из книги Брайана Ходсона я узнал, что это была знаменитая Канченденга. Дядя Елены Ивановны [Рерих] в середине прошлого столетия отправился в Индию, затем он появился в прекрасном раджпутанском костюме на придворном балу в Питере и опять уехал в Индию. С тех пор о нём не слыхали. Уже с 1905 года многие картины и очерки были посвящены Индии. “Девассари”, “Лакшми” (в “Весах”), “Индийский путь” (по поводу поездки Голубева), “Граница царства”, “Кришна”, “Сны Индии” – всё это было написано ещё до поездки в Индию, так же, как “Гайатри” и “Города пустынные”» («Индия», 1937 г.).

В «листе дневника» «Университет» (1937) Н. К. Рерих упомянул своего дядю, известного врача-терапевта Александра Павловича Коркунова (1856—1913), многие годы отдавшего медицинскому факультету Томского университета: «Дома у нас бывали Менделеев, Советов, восточники Голстунский и Позднеев. Закладывался интерес к Востоку. А с другой стороны, через дядю Коркунова, шли вести из медицинского мира. Звал меня в Сибирь, на Алтай. Слышались зовы к далям и вершинам – Белуха, Хан-Тенгри!».

В 1898 г. произошло важное событие в жизни художника – знакомство с ещё одним доктором, Константином Николаевичем Рябининым (1877—1953), изучавшим тибетскую медицину. В 1928 г. К. Н. Рябинин вспоминал: «Впервые с Н. К. Рерихом мы встретились в 1898 году. В то время Николай Константинович, уже известный художник, учёный-археолог и администратор жил в том же столичном городе мирового значения, где и я. Общность интересов по изучению трудных и малодоступных для понимания широкими массами областей человеческого духа сблизили нас <...>. Помню, в то время мы много беседовали о великих достижениях духа в Индии, об Учителях Востока, глубина мыслей и учения которых свидетельствовали о величайших познаниях духа, собранных и хранящихся в тайниках отдельных центров посвящения, главным образом, в Гималайском Братстве, существующем, по преданию, с давних времён. Последний центр был для нас всегда ис-

точником непреложного познания и истины. Пути туда мы полагали тогда проложить через Индию». Впоследствии, в 1926–1928 гг., доктор К. Н. Рябинин участвовал в Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха, вёл подробный дневник этого беспримерного путешествия, ставшего суровым испытанием для его участников. 15 ноября 1927 г. он записал замечательное изречение из восточного сказания: «Чернила учёного так же священны, как кровь мученика». И добавил: «Так смотрят на Востоке на ценность знания!».

Кроме трудов Е. П. Блаватской, К. Ф. Голстунского, В. В. Голубева, И. П. Минаева, С. Ф. Ольденбурга, Э. Ю. Петри, А. М. Позднеева, Г. Н. Потанина, Н. М. Пржевальского, князя Э. Э. Ухтомского и Ф. И. Щербатского, огромное значение на формирование восточных устремлений молодого Н. К. Рериха имело знакомство с памятниками древней и современной восточной литературы. Он вспоминал: «Переводы Жуковского “Наль и Дамаянти”, “Бог и баядера”, Бальмонта – “Асвагоша”, “Сакунтала”, Балтрушайтиса – “Бхагават Гита” и “Гитанджали” Тагора, “Садхана” и другие произведения поэта широко читались в русских просторах. <…> По Руси восторженно читалось “Провозвестие Рамакришны” и пламенные книги Вивекананды» («Индия», 1945 г.). Также Н. К. Рерих читал книгу виднейшего немецко-английского филолога, индолога и мифолога Фридриха Макса Мюллера (1823—1900) «Шесть систем индийской философии», опубликованную в русском переводе в 1901 г. Уже в России он осознал глубокое сходство между санскритом и русским, литовским, латышскими языками, на родство корней народов России и Востока, и в этом ему помогло творчество великого индийца Рабиндраната Тагора (1861—1941), с которым в 1920 г. он лично встретился в Лондоне и в дальнейшем много лет переписывался. Радостным событием стал выход в свет в 1910 г. сборника стихов поэта «Гитанджали» («Жертвенные песни»). «Как радуга засияла от этих напевов <...> “Гитанджали” явилось целым откровением», – признавался художник. И далее: «Исконная любовь к мудрости Востока нашла своё претворение и трогательное звучание в убеждающих словах поэта» («Толстой и Тагор», 1937 г.).

Таким образом, именно в России из книг, рукописей и личного общения с видными востоковедами и путешественниками Н. К. Рерих впервые узнал о тех легендарных героях, которые в дальнейшем стали персонажами его картин. Как верно заметила Л. В. Короткина (2001), духовные устремления Н. К. Рериха развивались таким образом, что постепенно мечта о странах Азии стала неотъемлемой частью его внутреннего мира.

Не случайно уже в «русский» период жизни художника поэт и художественный критик Андрей Белый (1880—1934) называл Николая Рериха «специалистом по Востоку» (1909). Также вполне закономерным было приглашение Н. К. Рериха в авторитетный, академический по своему составу Комитет по строительству Буддийского храма в Петербурге (1909–1915, архитектор Г. В. Барановский).

Какие же представления о восточных началах русского искусства выражал Н. К. Рерих в расцвете своей деятельности в России? Почему ещё до 1917 г. современники почитали его экспертом по Востоку и проводником всего азиатского в российской культуре?

Прямые ответы на эти вопросы дают, во-первых, художественные произведения мастера, во-вторых, научная и собирательская деятельность Н. К. Рериха, включающая его занятия археологией и этнографией, путешествия в 1892–1917 гг. по Русскому Северу, Центральной России, Поволжью и Кавказу, и, в-третьих, его рукописи и выступления в печати тех лет.

С конца XIX в. Николай Константинович ратовал за признание художественного значения исконно русской старины. Совершив со своей женой, Еленой Ивановной Рерих (1879—1955), в 1903–1904 гг. историко-художественные поездки «за стариной» он писал: «За последнее время к нам попадает много японского искусства, – этого давнего достояния западных художников, и многим начинают нравиться гениальные творения японцев с их живейшим рисунком и движениями с их несравненными бархатными тонами. Может быть, через посредство искусства Востока взглянем мы иначе на многое наше, посмотрим не взглядом археолога, а тёплым взглядом любви и восторга. Почти для всего у нас фатальная дорога “через заграницу”, может быть и здесь не миновать общей судьбы»[11].

Выступая 2 ноября 1905 г. в Императорском Санкт-Петербургском Обществе архитекторов с лекцией «Из прошлой и настоящей жизни русского искусства», Н. К. Рерих говорил о плачевном положении многих отечественных памятников: «Слишком мало можно указать отрадного. Можно, конечно, говорить и об ужасах, если бы это к чему-нибудь вело, если бы кто-нибудь в силу таких соображений возревновал о памятниках, и не казённым постановлением, а могучим призывом к общественному мнению, которое одно только и может охранить наши святыни. Но ничего подобного не слышно. По-прежнему стыдно подумать и о Западе, и о Востоке. Старина в Германии и в других странах – в чём сравнится она с нашим сплошным несчастьем!».

В статье «Марес и Бёклин» художник впервые подчеркнул тождественность («инвариантность») наивысших художественных достижений Запада и Востока: «Сколько признанного, сколько излюблённого придётся отодвинуть, чтобы строить Пантеон красоты многих веков и народов. Велики примеры Востока; трогательны прозрения примитивов; поразительны светлые дерзновения импрессионистов. Длинная нить – далёкая от фальшивого, близорукого “реализма”, чуждая всякой пошлой мысли. Этими путями идём вперёд; обновляемся к чутью краски-тона; очищаем наше понимание слова “живопись”» (1906).

Вспоминая петербургские встречи с поэтом Александром Александровичем Блоком (1880—1921) и художником Михаилом Васильевичем Врубелем (1956—1910), Николай Константинович объединил их в своей памяти близким отношением к Востоку: «Предвидение, выраженное в образах, свойственных лишь Блоку, своеобразно сказывалось во всех его речах. Он знал, что мы азиаты, и мудро претворял это утверждение. К Азии, или лучше сказать к Востоку, тянулся и Врубель. Он понимал и Византию, но именно ту Византию, в которой отобразился истинный Восток. Даже и в последних своих вещах, например в “Раковине”, Врубель был знатоком Востока, ведь этим путём могли мыслить иранские, индийские и китайские мастера» («Блок и Врубель», 1937 г.).

Совершив с супругой в 1907 г. путешествие по Финляндии, Н. К. Рерих записал: «“Скандинавский вопрос” <…> – один из самых красивых среди задач историко-художественных. По глубине сравниться с ним может только вопрос о восточных движениях. Таинственны люди, бесконечною силой своей пронизавшие самые древние страны, напитавшие их сильною культурою своею. <…> Прежде всего, нужно условиться в одном: в очень раннем движении скандинавов на Восток, гораздо более значительном, нежели обратное движение новгородцев» («Древнейшие финские храмы», 1908 г.).

Квинтэссенцией взглядов Н. К. Рериха на восточные начала русского искусства является его программная статья «Радость искусству» (1908). Приведём её фрагменты, посвящённые Востоку:

Прекрасные заветы великих итальянцев в чисто декоративной перифразе слышатся в работе русских артелей; татарщина внесла в русскую кисть капризность Востока. Горестно, когда многие следы старого творчества поновляются не по драгоценным преданиям. <…>

Из татарщины, как из эпохи ненавистной, время истребило целые страницы прекрасных и тонких украшений Востока, которые внесли на Русь монголы.

О татарщине остались воспоминания только как о каких-то мрачных погромах. Забывается, что таинственная колыбель Азии вскормила этих диковинных людей и повила их богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. В блеске татарских мечей Русь вновь слушала сказку о чудесах, которые когда-то знали хитрые арабские гости Великого Пути в Греки.

Монгольские летописи, повести иностранных посольств толкуют о непостижимом смешении суровости и утончённости у великих кочевников. Повести знают, как ханы собирали к ставке своей лучших художников и мастеров.

Кроме установленной всеми учебниками, может быть иная точка зрения на сущность татар. Вспоминая их презрение к побеждённому, к не сумевшему отстоять себя, не покажутся ли символическими многие поступки кочевников? Пир на телах русских князей, высокомерие к вестникам и устрашающие казни взятых в плен? Разве князья своею разъединённостью, взаимными обидами и наговорами или позорным смирением не давали татарам лучших поводов к высокомерию? Если татары, наконец, научили князей упорству, стойкости и объединённости, то они же оставили им татарские признаки власти – шапки и пояса, и внесли в обиход Руси сокровища ковров, вышивок и всяких украшений. Не замечая, взяли татары древнейшие культуры Азии и также невольно, полные презрения ко всему побеждённому, разнесли их по русской равнине.

Не забудем, что кроме песни о татарском полоне, может быть ещё совсем иная песнь: «Мы, татары, идём».

Из времен смутных одиноко стоят остатки Суздаля, Владимира и сказочный храм Юрьева-Польского. Не русские руки трудились над этими храмами. Может быть, аланы Андрея Боголюбского?

Если мы боимся вспоминать о татарском огне, то ещё хуже вспоминать, что усобицы князей ещё раньше нарушили обаяния великих созданий Ярослава и Влади-

мира. Русские тараны также били по белым вежам и стенам, которые прежде светились, по словам летописи, «как сыр». И раньше татар начали пустеть триста церквей Киева. <…>

От жизни осталась одна пыль, от целой грозной кольчуги остался комок железа – из него трудно развернуть всю прежнюю её величину, и не знающему трудно поверить, что найден не скучный археологический хлам, а частица бывшей, подлинной прелести. Всему народу пора начать понимать, что искусство не только там было, где оно ясно всем: пора верить, что гораздо большее искусство сейчас скрыто от нас временем. И многое – будто скучное – озарится тогда радостью проникновений, и зритель сделается творцом. В этом – прелесть прошлого и будущего. И человеку, не умеющему понимать прошлое, нельзя мыслить о будущем. <…>

Чужда ли искусству животнообразная финская фантасмагория? Чужды ли для художественных толкований формы, зачарованные Востоком? Отвратительны ли в первых руках скифов переделки античного мира? Полно, только ли грубые золотые украшения у полуизвестных сибирских кочевников?

Эти находки не только близки искусству, но мы завидуем ясности мысли обобщения исчезнувших народов. Твердо и искусно укладывались великие для них символы в бесчисленные варианты вещей. Даже безжалостный спутник металла – штамп – не мог погубить врожденных исканий искусства. В таинственной паутине веков бронзы и меди опасливо разбираемся мы. Каждый день приносит новые выводы, каждое приближение к этой груде даёт новую букву жизни. Целый ряд блестящих шествий! Перед глазами ещё сверкает Византия золотом и изумрудом тканей, эмалей, но внимание уже отвлечено.

Мимо нас проходят пёстрые финно-тюрки. Загадочно появляются величественные арийцы. Оставляют потухшие очаги неведомые прохожие... Сколько их! Из их даров складывается синтез действительного неонационализма искусства. К нему теперь обратится многое молодое. В этих проникновениях – залог здорового, сильного потомства. Если вместо притупленного национального течения суждено сложиться обаятельному «неонационализму», то краеугольным его сокровищем будет великая древность, – вернее: правда и красота великой древности.

Таким образом, результатом «ориентализма» Н. К. Рериха в его «русский» период жизни явилось понимание России как культурного пространства («моста») между Западом и Востоком, заполненного лучшими образцами эпох и народов прошлого. При этом будущее России и её особую миссию в истории человечества он видел в расширении этого культурного пространства до всемирного при помощи синтетического неонационализма искусства.

Это же понимание вынес из прочтения текстов Н. К. Рериха критик А. И. Гидони (1915): «…В его статьях надлежит отметить ясное ощущение Великого Пути, пролегающего по России, – между великими культурами Запада и Востока… Если верить художнику, Русь вбирает в себя всю красоту мира, сказки всех народов».

Наконец, в поисках общего источника человеческой культуры и, как следствие, истоков искусства в своих размышлениях художник «прошёл» тему Востока и

устремился в то легендарное время, когда мир был един и не разделялся на «Восток», «Запад», «Юг» и «Север». Для Н. К. Рериха – это доистория, прежде всего, неолит и палеолит: «…Штампование жизни кончается. Национальность кончается. Условности политической экономии кончаются. Кончается толпа. Не кончается искусство. Выступает какой-то новый человек. Значит, мы подошли к векам камня» («Радость искусству», 1908 г.).

Применительно к России, эта идея была высказана им впервые в начале XX в. в черновиках лекции об искусстве каменного века: «Каждому представляется, что в теме о началах русского искусства прежде всего придётся услышать о глубоком Востоке, Индии, Монголии, Китае. Но на этот раз прошу простить, если должен увлечь слушателей на иной путь, к древнейшему иероглифу жизни»[12].

Художник искал и находил в древних артефактах стимул не только для собственного творчества или научного собирательства, но и для общественной деятельности по сохранению памятников культуры. В результате его многолетней работы на этом поприще появился и поныне действующий Международный договор под названием «Пакт Рериха» (Вашингтон, 15 апреля 1935 г.).

В конце «русского» периода жизни он написал цикл «орнаментальных» стихотворений, в котором внутренний призыв отправиться на Восток звучал с неумолимой силой:

Разве не видишь ты
путь к тому, что
мы завтра отыщем.
Звездные руны проснулись.
Бери своё достоянье.
Оружье с собою не нужно.
Обувь покрепче надень.
Подпояшься потуже.
Путь будет наш каменист.
Светлеет восток. Нам
пора.

(«Пора», 1916 г.)

3

Пересмотрев все известные списки произведений художника (в том числе и те, что были составлены при его участии), мы видим, как рано появляется в его творчестве тема Востока.

В 1897 г. – картина *«На чужом берегу»* из серии «Начало Руси. Славяне» (хранится в Саратовском государственном художественном музее им. А. Н. Радищева). Картина была представлена в год её создания на «Выставке конкурентов при Императорской Академии художеств». Первым это произведение исследовал Е. И. Водонос (1966), связавший его с остальными картинами серии. По его мнению, это «правдивая повесть о тревожных буднях славянской древности». Несколько иную трактовку предложил Б. Д. Сыромятников, близкий родственник первого владельца полотна, кото-

рому его подарил сам автор. В своей публикации (2008) Б. Д. Сыромятников предпринял попытку объяснить, почему именно известному журналисту, путешественнику, переводчику «Саги об Эйрике Красном» Сергею Николаевичу Сыромятникову (1864—1933), в 1897 г. отправившемуся с секретной командировкой к «чужим берегам» Китая и Кореи, преподнёс это произведение художник. Перед нами – рассказ о трагических страницах «встречи» Востока и Запада. В Государственной Третьяковской галерее в Москве и в Санкт-Петербургском государственном Музе-институте семьи Рерихов хранятся карандашные наброски *«На чужом берегу»*, в целом соответствующие саратовской картине. А. П. Иванов называет в своём неизданном перечне (1915) эту картину *«Один. На чужом берегу»*.

С самых ранних лет душа художника прилежала не только к русской старине, но и к наследию других народов, населявших территорию России и сопредельных с ней стран. Во многих уже ранних произведениях на темы Востока Н. К. Рерих осознавал символическую встречу Востока и Запада не как трагедию, а как спасительный круг для зашедшей в тупик современной европоцентрической цивилизации. Настроенный в разговорах с В. В. Стасовым на поиск связующих нитей, Н. К. Рерих создал произведения о древних славянах, о варягах, о половцах, о чуди. Золотые скифские блях из Обь-Иртышского междуречья вдохновили его на создание *«Сибирского фриза»* (1903), выставленного на самой первой выставке художника в петербургском художественном предприятии «Современное искусство» (1903). Пермский звериный стиль в рериховской трактовке смело вошёл в орнаменты современной мебели и театральных декораций, а чукотско-эскимосская резьба по кости определила стилистику его работ о самом раннем периоде развития человечества.

Многие произведения, упомянутые в каталоге самой первой «выставки картин, этюдов и рисунков Н. К. Рериха» (1903), поныне остаются неизвестными специалистам, но по сохранившимся их названиям мы можем судить о широком диапазоне интереса к Востоку у художника: *«Кочевники»* (1902–1903), *«Византиец»* (1902–1903), *«Соглядатаи»* (1901) и др.

По мнению многих искусствоведов, основной идеей искусства Н. К. Рериха уже в ранний период была идея синтеза культур (прежде всего – культур Запада и Востока), занимавшая его уже с начала 1900-х гг. Она нашла яркое воплощение в замечательном произведении – картине *«Сокровище Ангелов»* (1905), хранящейся в Государственном комплексе «Дворец конгрессов» в Стрельне (Санкт-Петербург).

В движении Н. К. Рериха на русский и – шире – евразийский Восток была естественная тяга, обусловленная и многовековыми традициями российского общества, и самой историей государства российского.

Как справедливо отмечает культуролог В. Е. Голенищева-Кутузова (2002), основы русской восточной политики были намечены ещё в XIII в. Заложенные князем Александром Невским традиции союза с народами Азии, с Ордой, опирались на национальную и религиозную терпимость и вплоть до XIX в. привлекали к России народы, жившие на сопредельных территориях. Союз с ордынцами, начатый Александром Невским, привёл к тому, что после распада монгольской империи, Россия практически наследовала её территории и вместе с ними взяла под покровитель-

ство живущие на них народы. Это позволило после покорения Казани в 1552 г. Ивану IV (Грозному) начать присоединение Сибири, которое произошло в 1553 г. С тех пор на азиатском пространстве русского царя называли «белым царём», что обозначало «император Запада».

Этот краеугольный момент в русском движении на Восток нашёл воплощение в масштабном произведении Н. К. Рериха *«Взятие Казани»* (другое название – *«Покорение Казани»*), созданном в 1913–1914 гг. в нескольких вариантах. Писатель А. М. Ремизов посвятил этому произведению одну из глав своей «Жерлицы дружинной», увидевшей свет в монографии «Рёрих» (1916).

Согласно проекту архитектора А. В. Щусева, декоративное панно Н. К. Рериха размером около 40 сажен[13] должно было украшать вестибюль Казанского вокзала. В живописной отделке предполагалось введение восточных элементов. По словам А. И. Гидони (1915), «по железнодорожной артерии, заменившей древние великие пути – реки, происходит беспрестанный обмен тысячами людей между Востоком и Западом нашей страны». Огромные произведения Н. К. Рериха *«Сеча при Керженце»* (1911) и *«Покорение Казани»* (1913) должны были рассказать этим людям, «как создавалось драгоценное соединение – то, что называется Россией, то, что выльется ещё, быть может, в примечательнейшую культуру мирового значения…» К сожалению, в 1933 г. были уничтожены оба панно по указанию некого Маслова, в то время ректора художественного училища. «Этот вандализм вызвал протест со стороны художников, и Маслова осудили, – писал Н. К. Рерих. – Друзья не могли понять, почему пресловутый Маслов уничтожил именно эти два панно» («Культура», 25 декабря 1940 г.).

При Николае II (1894–1917) одной из знаменательных вех сближения России и Востока стало строительство Буддийского храма в Санкт-Петербурге. Первое буддистское богослужение в нём состоялось 21 февраля 1913 г. в честь 300-летия российской династии Романовых. Как известно, Н. К. Рерих курировал работы по художественному оформлению интерьеров храма.

Как отметила В. Е. Голенищева-Кутузова (2002), не все в России того времени поддерживали расширение и укрепление её отношений с Востоком. Некоторые общественно-политические круги считали, что усиление «Восточного вопроса» является ошибкой. Такое мнение обосновывалось тем, что расширение интересов страны на Восток привело к столкновению с Японией, результатом которого явилась Русско-японская война 1904–1905 гг., вызвавшая недовольство и приведшая к беспорядкам. Отклик на это событие – замечательный по своей лаконичности и злободневности рисунок Н. К. Рериха для открытки *«На Дальнем Востоке»* (1904), отпечатанной в петербургской литографии Н. Кадушина в 1904 г.

Западники и славянофилы настаивали, чтобы Россия перенесла интерес и внимание с Востока на Запад («Балканский вопрос»), что впоследствии привело к ещё большим потрясениям – началу первой мировой войны и революции 1917 г.

Эти события в известном смысле прервали преемственность российской восточной политики. Но, и в Петербурге, и в далёкой эмиграции часть русской интеллигенции продолжала сохранять интерес к Востоку, и можно согласиться с В. Е. Го-

ленищевой-Кутузовой (2002), которая считает, что именно учёные-востоковеды явились продолжателями азиатской политики дореволюционной России, веря, что в этом будущее нашей Родины.

Мотивы Востока проникали в культуру того времени, особым образом находя отражение и в искусстве. Ярким примером этого является творчество Н. К. Рериха. Имея достаточно широкое признание в русской художественной среде, Н. К. Рерих с юности обращался к культурному наследию Востока, выделяя в нём, как хранителе многовековых традиций, более человечные и гармоничные принципы по сравнению с теми, которые проповедовала западная цивилизация. Рассмотрев всё вышесказанное, нужно совсем по-иному рассматривать культурную миссию Н. К. Рериха и его семьи, в отличие от господствующей в западной литературе тенденции представления Н. К. Рериха лишь как предтечи новомодного и спорного направления New Age и как художника-мистика. Н. К. Рерих выступил как охранитель и продолжатель традиции сближения России с Востоком, с Азией, и уже в ранний период своей творческой биографии представил поразительные по силе художественного выражения произведения на тему Востока.

4

Отечественная критика конца XIX – начала XX в. своеобразно зафиксировала начальное развитие темы Востока в художественном творчестве Н. К. Рериха.

Первым в печати появилось сообщение об эскизе фрески *«Как перевелись богатыри на Руси»* (1896). В списках художественного наследия Н. К. Рериха это произведение, представляющее собою знаменательный момент, заключающий древнекиевский былинный эпос, целую богатырскую эпоху, фигурирует под названием *«Вечер Богатырства Киевского»* (холст, масло, 78 × 137, ныне хранится в Музее-усадьбе Н. К. Рериха в Изваре). Неизвестный критик писал: «Существует мнение, что былина эта – значительно позднейшего происхождения, чем прочие былины Владимирова цикла. Поводом к этому служит былина “Три поездочки Ильи Муромца”, который, по некоторым пересказам, умер своею смертью, чем и оправдал известное предсказание калик-перехожих. Но мнение это едва ли основательно. Богатыри Владимирова периода дожили до первого нашествия Чингис-хана в 1223 году. До татар они имели дело с половцами и другими беспокойными, но сравнительно слабыми народами, и постоянные победы над этими врагами должны были вселить в них самоуверенность, дошедшую до самообольщения. И первые полчища новой и неведомой силы, накатившейся с Востока, наши богатыри не могли не встретить с тою же самонадеянностью, выразившеюся в словах вечного хвастуна Алёши Поповича:

“…Подавай нам силу хоть небесную:
Мы и с тою силой, братцы, справимся…”

За это-то самохвальство, по благочестивому воззрению народа, провидение и ниспосылает двух грозных воителей, которые, будучи разрублены пополам, только удваиваются числом и, наконец, наступают такой несметною ратью, что богатыри:

“Билися три дня и три часа;
Намахалися их плечи молодецкие.
Уходилися их кони добрые,
Притупилися их мечи булатные.
А та сила всё растёт-растёт,
На богатырей боем идёт.
Испугалися могучие богатыри,
Побежали... и окаменели”.

Главное внимание на эскизе сосредоточено на первопланной фигуре матёрого богатыря, вскочившего на бугор и почувствовавшего, что силы его оставляют. Чувствуя смерть, клонится он к шее коня, не имея уже сил отогнать ворона, севшего к нему на шелом; другой ворон каркает сбоку. Конь и хотел бы назад, но ноги уже окаменели, и тщетно старается он оторвать их от земли. Перед конём лежит окончательно окаменевший богатырь, в виде истукана, схожего с каменной бабой. Вдали бежит один пеший, за ним ещё свалка идёт; в вечернем сумраке сверкает оружие; пыль, разметаемая вихрем, летит клубами, стаями несутся вороны. А на горизонте, как апофеоз, маячат вечно спокойные курганы, и надо всем царствует величавая багровая заря, придающая эскизу особый характер и настроение»[14].

Автор данного текста зафиксировал важный момент в художественном развитии Н. К. Рериха – **признание непреложной мощи Востока**. Полотно имеет яркий «восточный» характер, хотя и не передаёт конкретных образов Востока. В символической форме оно выражает то, что мы видим на дальнем плане полотна: «Ex Oriente Lux» – «Свет идёт с Востока». И этот Свет может слепить и даже превратить в камень тех, кто перед Ним не преклонится.

А вот наблюдение критика Н. Лейкина «На академической выставке картин» (1902): «…Лысина и затылочная проплешина в форменных сюртуках гражданского ведомства внимательно рассматривают две картинки Н. К. Рериха “Заморские гости” и “Поход Владимира на Корсунь”, находящиеся рядом. Лысина и проплешина заходят к ним справа и слева, останавливаются прямо, заходят на расстояние и опять приближаются.

– Решительно не могу понять, что это за живопись. Ведь это не декадентство, – бормочет лысина.

– Какое декадентство! – отвечает проплешина. – Но удивительно странная манера писать.

– Византийщина какая-то. Но, с другой стороны, ведь это исторический жанр.

– Да, это изображение исторических событий. Но как они изображены!

– Удивительно… Всё удивительно… Краски… Манера… Даже нет надлежащей перспективы.

– Китайщина какая-то… что-то восточное…

– Именно китайщина. Но знаете, я нашёл… Я понял, что это такое. Я догадываюсь… Я даю себе объяснение…

– Ну?! – спрашивает проплешина.

– Это подражание нашему старинному лубку, нашим старинным раскрашенным лубочным картинам, – решает лысина.

– ?!? Так ли это?

Проплешина недоверчиво смотрит на лысину».

Несмотря на комичность данного диалога, здесь замечательно подмечены и восточный характер отдельных приёмов художника в композиции, и родственность средневековому русскому лубку, и византийское величие красок. Упомянуты два масштабных полотна, посвящённых языческой древности – *«Поход Владимира на Корсунь»* (1900)[15] и *«Заморские гости»* (1901)[16]. Для них Н. К. Рерих выбрал соответствующие времени художественные образы – корабли с драконами на носах, красные паруса, синие реки. К названию «Заморские гости» художник добавляет «народная картинка», что указывает на связь художественного решения картины с народным искусством. Как отмечает Л. В. Короткина (2009), сочетание ярких красных, синих, зелёных цветов вносит впечатление точности и ясности, так хорошо выражающих восприятие Н. К. Рерихом древней жизни.

В каталоге IV выставки журнала «Мир искусства» (Москва, 1902 г.) картины *«Очаг»*, *«Старцы»*, *«Заморские гости»*, *«Идолы»*, *«Поход»*, *«Город строят»* объединены в одну серию *«Русь»* (№ 177–182). Динамические и статические сюжеты этой серии являют нам, с одной стороны, величественное и одновременно полное превратностей движение на Восток, а с другой – торжественный и сосредоточенный молитвенный призыв к «Неведомому Богу».



Н. К. Рерих. Древняя жизнь. 1904. Основной вариант картины, принадлежавший князю С. А. Щербатову. Воспроизведено: L'Art Décoratif. – Paris, 1906. – Novembre. – № 86. – С. 178

Следующее произведение, на которое мы взглянем через зеркало критики начала XX в., это *«Древняя жизнь»* (1904). У некоторых зрителей при созерцании её возникали ассоциации с японским эстампом[17]. Обозреватель «Русских ведомостей» писал о том, что картина «стремится воссоздать ту эпоху, когда люди жили в свайных постройках на озёрах; на переднем плане низкий берег с отдельными тощими елями; вблизи берега, на озере стоят на сваях круглые хижины с коническою, крытою дёрном крышей; несколько полунагих рыбаков вытягивают на берег невод; вокруг хижин летают чайки, колорит пасмурный, хмурый, серый»[18]. Ему вторил С. Яблоновский: «Если верить г. Рериху, то в древности вся природа – и реки, и лес, и земля – имели совсем не тот характер и тон, какие имеют теперь; теперь такие тоны вы встретите только на рисунках, которые ткутся на коврах, и картина действительно напоминает собою превосходный ковёр. Несмотря на название: "Древняя жизнь", собственно жизни на ней нет; это – "древняя природа". Только присмотревшись, вы видите тех, которые олицетворяют собою жизнь. Это – несколько древних голых людей, которые, стоя недалеко от берега, по колена в воде, спиною к зрителям, нагнулись и тащат, кажется, лодку. И то сказать: какой же деликатности ждать от древних людей?»[19]. Здесь удачна ассоциация с ковром – прямое отнесение к стилистике Востока, который подарил миру само понятие ковра.

В 1905 г. Н. К. Рерих издал в московском журнале «Весы» «индийскую» сказку «Девассари Абунту», сопроводив её двумя иллюстрациями – *«Девассари с птицами»* и *«Девассари превращается в камень»*[20]. Л. В. Короткина (2009) пишет: «Сказка навеяна древними индийскими преданиями о перерождении. Героиня сказки духовно связана со всеми явлениями природы: она понимает язык птиц, цветов и трав; умирая, она превращается в камень, оставаясь частью природы. Цветовое решение картин символично: яркие розовые с синим красочные сочетания создают образ экзотической природы Индии». Эти произведения, вдохновлённые росписями пещерных храмов индийской Аджанты, вызвали целый ряд противоречивых откликов со стороны художественных критиков.

М. Ф. Ходасевич недоумевал (1905): «…Рерих "создавая образ" "Девассари Абунту" – взял тип древнеиндусской женщины из подлинного памятника. Несчастлив, что не могу читателям представить рядом "источник" и "образ, созданный г. Рерихом". Но ведь в редакции "Весов" они имеются оба и, только внимательно посмотрев, должно же признать, что о "создании типа" тут и речи быть не может: просто – до буквальности, до малейшего изгиба – срисована с индусской фрески не только в контуре, но и во всех украшениях необычайно даже манерно поставленная женская фигура, составляющая центр и весь смысл "произведения" г. Рериха. Я бы сказал даже "не срисована", а "сведена", если бы не боялся с одной стороны возражения, что это ad majorem gloriam "типа", а с другой – сказать этим комплимент художественному чутью и уменью срисовывать г. Рериха. Но горе в том, что именно то, что составляет существо "типа" (ибо ведь не поза же, не украшения определяют "тип") – лицо – страшно обезображено. Стоит только поставить рядом "источник" и "создание", и каждый, если только умеет и хочет, увидит, что прекрасный, тонкий именно "тип" лица индусской женщины "источника" с тонким, слегка изогнутым

носом, изящным овалом глаз и линией губ, неумело, припухло расплюснут, варварски искажён, омонголен “создателем”».

Попробуем разобраться, какими источниками пользовался Н. К. Рерих, работая над иллюстрациями к «Девассари Абунту». Николай Константинович был регулярным автором «Известий Императорской Археологической комиссии», его имя постоянно появлялось на страницах «Хроники и библиографии» – специального прибавления к «Известиям», собиравшего обзоры и наиболее интересные с точки зрения историков и археологов заметки. В четвёртом выпуске этого прибавления, в разделе «Библиографические заметки», составленном из переводов и компиляций графа А. А. Бобринского[21], дано несколько интересных указаний на издания, которыми, несомненно, пользовался Н. К. Рерих. Об этом свидетельствуют, например, его выписки из французских журналов «L'Homme Préhistorique» («Человек доисторический») и «L'Anthropologie» («Антропология»), хранящиеся в СПбГМИСР.



Н. К. Рерих. Девассари Абунту с птицами. 1905
Бумага на картоне, темпера, графитный карандаш, чернила, бронза, перо. 48,0 × 38,9
Частное собрание. Воспроизведено: Volné Směry. – Прага, 1906. – № 3. – С. 87

Содержанию сдвоенного номера журнала «Антропология» (Париж, 1902. – Сентябрь-декабрь. – № 5-6) посвящена статья в «Библиографических заметках», сообщающая среди прочего об исследовании К. де-Уйфальви «Ирано-индийская иконография и антропология». К. де-Уйфальви подробно описал подземные храмы в Аджанте, причём древнейшие он отнёс ко времени царя Ашоки, т. е. к III в. до н. э. Он также сообщил, что таких храмов найдено 27 и во многих фрески: «Архаические типы. Своеобразный головной убор с рогом спереди. Стенная живопись больших размеров. Большие фигуры Будды. Очень интересная картина, изображающая приём царём Пуликези II посольства Хозроя II (ок. 625 г. по Р. Х.)».

О большом интересе Н. К. Рериха к искусству Аджанты широко известно из его публикаций. И хотя самая ранняя из них относится к 1905 г. («записной лист художника» «Обеднели мы»), в рериховедческой литературе знакомство с Аджантой традиционно относят ко времени поездок Н. К. Рериха по Индии 1920-х гг. Одной из первых оспорила это представление Е. П. Яковлева. По её мнению, уже в начале века художник не только интересовался, но и хорошо изучил, и, как следствие, по-своему интерпретировал образы Аджанты. «Судя по эскизам к “Девассари Абунту” (1905), – пишет Е. П. Яковлева в своей монографии (1996), – ещё не бывав-

ший в Индии Рерих неплохо представлял себе живопись Аджанты». Знакомство с последней, считает Е. П. Яковлева, могло состояться благодаря монографии Т. Ваттерса (1905). Однако, как видим, могли быть и другие источники, вдохновившие Николая Константиновича. Редкое в то время исследование К. де-Уйфальви, опубликованное к тому же в издании, регулярно читаемом художником, вряд ли прошло мимо его внимания, как и другие источники, упомянутые в следующей заметке автора, писавшего под псевдонимом «Скорпион»: «Наши постоянные читатели, вероятно, помнят прекрасный рисунок Н. Рериха “Девассари Абунту”, впервые воспроизведённый в “Весах” в 1905 году (№ 8). Позже тот же рисунок был приложен при роскошном издании чешского журнала “Moderni Revue” и воспроизведён в чешском художественном журнале “Volné Směry”. В настоящее время один из наших доброжелателей указывает нам в письме на источник, которым воспользовался Н. Рерих при создании образа Девассари Абунту. Это древне-индусский рисунок в одной из пещер Индии, с которым в Европе ознакомились по известной книге Гриффита и который обычно перепечатывается в различных популярных “историях искусств”. При письме нам доставлен один из выпусков издания “A. Schutz und Andezen. Kunstgeschichte. Berlin, 1903”, где он также воспроизведён. Поза женщины и все украшения её тела, действительно, совершенно тождественны в подлинном индусском рисунке и у Н. Рериха. Считая такое сообщение не лишённым интереса, преимущественно, как материал для характеристики творчества Н. Рериха, мы ни в коем случае не видим здесь какого-либо укора для него. Откуда же художник может взять тип древне-индусской женщины, откуда же он почерпнёт дух того времени, как ни из изучения подлинных памятников? Упрекать художника за то, что он близко следовал образцам той эпохи, которую он воспроизводил, всё равно что ставить в вину Вальтеру Скотту верность выведенных им лиц по историческим данным»[22].

13 декабря 1906 г. в письме в редакцию газеты «Русь» Н. К. Рерих написал:

Более года пришлось г. Ходасевичу отыскивать источник женской фигуры для моей иллюстрации, тогда как всему интеллигентному миру известны знаменитые фрески индусских храмов, деталь которых выражением безгневного покоя и дала мне фигуру и сказку о Девассари.

Что же до того, что фигура «срисована» не так, как хотелось бы г. Ходасевичу, то на это позволю себе не ответить.

Если Гоццоли пользовался фигурами Мазаччо; если М. Анджело принимал для своих скульптур целиком античные торсы и другие части; если Лоренцетти, Орканья, Гоццоли были далеко не чуждыми для Пюви и частью для М. Дени; если гравюры и прочие материалы XVIII века дали части созданий моих товарищей по выставке Лансере, Сомова, Бенуа, Бак[ст]а; если предметы исторического и этнографического музея были очень нужными для Васнецова, Малютина, Билибина; если северные древности нашептали многое и вошли в произведения Мун[ка] и Галлена: если изо всего этого хоть что-нибудь следует, то только то, что г. Ходасевич далёк от понятия искусства[23].

Пластическое сходство рериховских иллюстраций к «Девассари Абунту» с фресками из пещеры № 2 Аджанты, известными как «Мать Будды Маха-Майя» и



Н. К. Рерих. Девассари Абунту превращается в камень. 1905.
Воспроизведено: Весы. – М., 1905. – Август. – № 8. – С. 4

«Девушка, склонившаяся перед раджой» (V в. н. э.), свидетельствует не только о широких познаниях автора в древнем искусстве Индии уже в «русский» период его жизни, но, и это главное, о «духовной» составляющей его искусства, всё больше тяготевшему к восточным сюжетам.

Известный искусствовед Сергей Эрнст (1918) назвал темперу «Девассари с птицами» (1905) «нежнейшей» и дал такое её описание: «…К узорной колонне индийского храма прислонилась бледная девушка, убранная золотыми запястьями, а рядом на малом дереве, распустившемся невиданными тускло-розовыми цветами, поют диковинные птицы, серо-голубые, янтарные и синие, и ластятся они к погруженной в тайное». Упомянутая колонна стилистически решена в духе славянских *«Идолов»*– целого цикла произведений Н. К. Рериха 1901–1910 гг. Очевидно, этой деталью художник хотел подчеркнуть **индийские истоки славянства**.

Во многих рериховских картинах на сюжеты из славянской и библейской мифологии русские критики часто определяли «восточные» мотивы. Например, художник и художественный критик М. В. Фармаковский, передавая свои впечатления от картины *«Змиевна»* (1906)[24], являющейся авторским прочтением сюжета из древней «Голубиной книги» о Егории, Царевне и Змие, писал: «…Мы видим у него огненного Змея Горыныча, который яростно бросается на воина, а хвостом обхватывает плачущую Забаву Путятишну с золотыми волосами; этот змей залетел с Востока»[25]. Сравнивая двух титанов русской художественной культуры М. В. Нестерова и Н. К. Рериха критик так описывает «борьбу понятий», т. е. конфликт восточных и западных влияний в творчестве последнего: «Первый славянин попал под неотразимое влияние стародревнего народа и его культа, и был момент, когда все понятия спутались, и мы ещё теперь не знаем, где кончилась религия молчаливого финна с белыми глазами и начался культ весёлых славянских богов. Но чем ближе к нам и ниже к югу, тем всё дальше славянин от финна, но… тем он роднее Византии и Персии: сказки наполняются прихотливым восточным узором, в них чудятся грёзы Ирана и Индии. А навстречу сказке поднимается строгая Византия с широко раскрытыми глазами, одевшая в позлащённую багряницу иссохшее, жёлтое тело аскета. Сонмы печально-строгих ангелов закрыли небо, и оно дрогнуло в ожидании суда»[26].

С 1908 г. в творчестве Н. К. Рериха с новой силой проявилась **тема восточных кочевников**. В 1909–1915 гг. он создал серию театральных декораций и костюмов для постановки оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» в четырёх действиях (пяти картинах) в антрепризе С. П. Дягилева, в том числе несколько эскизов *«Половецкий стан»* к «Половецким пляскам». Современников поражало оформление этой хореографической сцены из одного монументального живописного полотна. Зрителей сразу же захватывал унылый и дикий степной простор. Художнику удалось передать даже запах степи, в котором пряной нотой разлился аромат очагов кочевников. Наступал кульминационный момент симфонической картины, и в неистовстве яростной необузданной стихии врывались на сцену половцы. Они подпрыгивали вверх, щёлкали бичами, словно объезжая диких степных коней. Напряжённо-экстатический и суровый ритм их танцев сливался с эпической монументальной живописью Н. К. Рериха, таящей в себе скрытую силу и первозданную мощь. Как пишет искусствовед М. В. Давыдова (1974), «Половецкие пляски» стали одной из самых целостных постановок русского балета, где музыка, живопись, танец находились в идеальном согласии.

Критика восторженно отзывалась о «варварской» живописной стихии Востока, пленившей её в Н. К. Рерихе. Вот только несколько высказываний современников о «Половецком стане».

«…Мрачное зарево догорающего дня. Огромный дым половецких костров медленно ползёт к небу, заполняя его тяжёлыми, чёрными клубами. Здесь – та же смелость художника, как и в начале. Дым «“не сделан”, не приспособлен к театральным средствам для феерических эффектов. Он будет написан на этом оранжево-золотом фоне неба, и только удачными колебаниями света ему будет придано живое, реальное выражение»[27].

«Успех <…> спектакля был безусловный.

Наибольшая часть его выпала на долю “Игоря”. Тут был настоящий подъём, восторг всего зала. <…> Объясняется это, конечно, тою силою, которая скрывается в партитуре “Игоря” и которая развернулась тут в такой постановке, какой петербуржцы никогда не видали на мариинской сцене. Этот акт был настоящим триумфом Дягилева, потому что эти силы могли развернуться лишь благодаря соединению талантов дирижёра – Купера, балетмейстера – Фокина, декоратора – Рериха и, конечно, режиссёра – Санина. Повторяю ещё раз: соединению, потому что каждый из этих элементов удваивал силу других.

Начиная с декорации: необычайно удачен красноватый отлив палаток с дымящимися вдали огнями под тёмным, тяжёлым небом. Поразительно эффектны на этом фоне и при этом освещении восточные костюмы, не скучный, классический Восток “халатников”, а бесконечные переливы погасших красок, о которых может мечтать лишь воображение настоящего художника. Прибавьте к этому постановку танцев – как это может сделать Фокин, и движение масс – как оно удаётся Санину. По временам вся сцена превращалась в какой-то калейдоскоп редчайших тонов и красок, уносимых в бешеном вихре страстных движений. Солисты были подобраны прекрасно: Петренко в роли Кончаковны, Смирнов – Владимир, Шаронов – Игорь,



Н. К. Рерих. Половецкий стан. 1909. Бумага на картоне, темпера, гуашь. 40 × 50. Справа внизу чёрными чернилами подпись и дата: *Н. Рерихъ 18 марта 1909.* © Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Москва. Инв. № 2085/II.

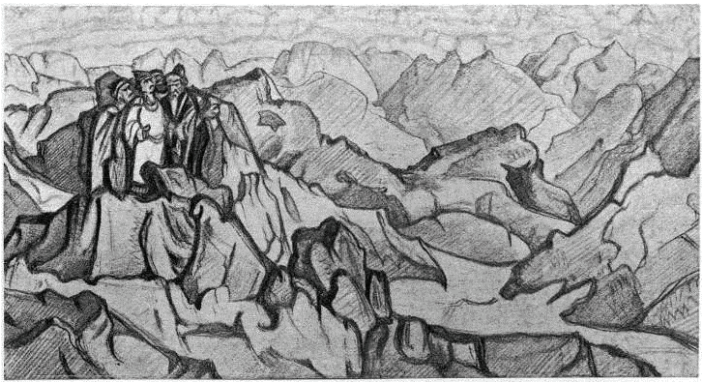
Запорожец – Кончак, но все они стушёвывались перед массами, перед балетом, хором и оркестром.

Парижская публика была сразу покорена и выразила свой восторг бурными рукоплесканиями…»[28].

«...И если парижане не могли в полной мере ознакомиться с оперой Бородина, то они были очарованы этим бесподобным слиянием Бородина, Рериха и Фокина, этой невиданной гармонией звуков, красок и движений.

В новой постановке “Князя Игоря” на Мариинской сцене нет и намёка на такое единство и целостную продуманность художественного колорита половецкого стана. Вместо далёкой, дымящейся вечерней степи Рериха с её красноватыми, потухающими кострами, Коровин сдавил сцену каким-то горным пейзажем и большими развесистыми деревьями...»[29].

«Здесь всё, начиная от чудесной декорации Рериха, веющей первобытным раздольем степей, и архаически-пёстрых костюмов и кончая самыми рядовыми исполнителями, полно какого-то глубокого смысла, высокого пафоса, эпической стихийности. Мы сказали “рядовые исполнители”, но спешим оговориться: в том-то и гран-



Н. К. Рерих. Граница царства. Эскиз. 1913. Бумага, графитный карандаш. 17,1 × 30,8. Частное собрание. Первоначально принадлежал Е. И. Рерих. Воспроизведено: Рёрих. – Пг., 1916. – С. 185

диозность "Половецких танцев", что здесь нет рядовых исполнителей, нет примабалерины и кордебалета. Это – хоровое зрелище, литургия целого племени»[30].

В июне 1913 г. Н. К. Рерих впервые отправился на Кавказ. Об этом сообщали как общероссийские, так и местные периодические издания[31]. Произошло важное событие в его жизни – **он впервые лицом к лицу встретился с Востоком**. В письмах Н. К. Рериха к Е. И. Рерих, написанных в кисловодском пансионе Ганешина, упомянуто то, что успел создать или задумать художник[32]. «Начал маленькую картинку "Показали царю границу царства"», – записал Рерих 20 июня 1913 г. днём. «Начал этюд из окна» – 29 июня. «Сегодня от 2 ч. до 7 всё писал на балконе этюды. Устал» – 30 июня. Тоже и 2 июля: «От 3 до 7 писал этюд на балконе». 5 июля: «Больше 3-х этюдов не сделать. Всё время разбито». 8 июля: «Новые картины надумываются. Это уже хороший показатель. Сегодня надумал: "Праведный Прокопий отводит каменную тучу от Устюга Великого". Камни должны были упасть на Устюг, а он их отвёл. Каменное поле, а вдали город и Прокопий молится».

Вернувшись в Петербург, Николай Константинович пригласил в свою мастерскую искусствоведа Александра Павловича Иванова (1876—1933), готовившего в то время большую монографию о художнике. В черновых записях к этой монографии, просмотренных Н. К. Рерихом, остались впечатления о «кавказских» работах. «Ближайшим летом возникла небольшая серия "Кавказских этюдов". – Писал А. П. Иванов осенью 1913 г. – Кисловодск, где Рерих провёл весь июнь[33], лежит среди предгорий ещё далёкого здесь кавказского снегового хребта, в котловине, которую со всех сторон обступили толпящиеся друг за другом крутые горы, то округлые по форме, то с плоскими, как бы огранёнными вершинами и боками. То поросшие лесом, то лысые, но всё же зелёные от травы стелящихся по ним лугов, они высоки лишь настолько, что в сухую погоду облака только изредка задевают их спины и горбы. По склонам, сходящим широкими уступами в долину и примыкающие к ней ущелья, узкими продольными бороздами белеют пласты меловых обнажений и лепится кое-где тёмно-серый с плоскими крышами аул. Этот горный



Главный Кавказский хребет. Вид с Эльбруса. Фотография 2009 г.

ландшафт и служит мотивом для пяти написанных здесь больших этюдов: “Гроб-гора”, “Бугурстан”, “Синие горы”, “Аул”, “Бугурстан на рассвете”»[34].

Ясно, что во время кавказской поездки 1913 г. художник побывал не только на Кавказских Минеральных Водах, но посетил и другие места, в которых он мог почувствовать «дух» Востока гораздо сильнее, чем в сравнительно комфортном, европеизированном Кисловодске. Его привлекли памятник древней аланской культуры – Рым-гора, она же крепость Боргустан (в названиях этюдов звучит как Бургустан), окрестности Эльбруса, а также ряд горских аулов и других мест. Кроме упомянутых А. П. Ивановым этюдов, известны ещё работы лета 1913 г.: *«Горы»*[35], *«Кавказ»*[36] и две картины *«Облако»*[37].

Из литературных сочинений в Кисловодске была написана статья «Индийский путь»[38], явившая понимание всех настоящих и будущих устремлений в Индию; сюда ему присылались только что изданные в газете «Русское слово» очерк «Дедушка»[39], сказки «Города пустынные»[40] и «Граница царства»[41]. Последняя сказка начинается словами: *«В Индии было»*. Находясь на Кавказе, художник сильнее чувствовал магнетизм желанной для него страны. Кавказ стал для Н. К. Рериха той «границей царства», за которой начиналась **его Индия**.

Уже во время поездки в 1913 г. Н. К. Рерих задумал вновь вернуться на Кавказ, но уже не один, а с супругой и сыновьями Юрием и Святославом. Об этом он писал Е. И. Рерих: «Очень меня подмывает потом проехать по Военно-Грузинской дороге – всего 32 часа, но там автомобили, и без Тебя не поеду» (19 июня 1913 г.); «Если бы Ты здесь была, мы съездили бы по Военно-Грузинской дороге…» (21 июня 1913 г.); «Думаю, что сам по себе Кавказ красив – дальше. Ну, туда мы уже съездим с Тобою, с ребятами» (1 июля 1913 г.).

О том, что это возвращение – новое прикосновение к тайнам Кавказа и, как следствие Востока – состоялось, было весьма плодотворным и запомнилось Рерихам на многие годы, свидетельствуют целая серия упоминаний о Кавказе и его народах в рериховских книгах последующих лет. О «кавказской» теме в художественном наследии Н. К. Рериха зримо напоминают его произведения 1913–

1916 гг. – *«Знамёна»* (1913), *«Горные дали. Кавказ»* (1913), *«Крик змия»* (1913, 1914), *«Град обреченный»* (1914), *«Путь великанов»* (1914), *«Живая вода»* (1915), *«Мехески – лунный народ»* (1915), *«Взгорье»* (1916), *«Граница царства»* (1913, 1915, 1916), *«Долина голубых гор»* (1916), *«Мудрость Ману»* (1916), *«Развалины»* (эскиз к предыдущей картине) (1916), *«На горной тропе»* (1916) и другие. Некоторые уже посвящены Индии, но горы, изображённые на них, – Кавказ. Таковы картины *«Граница царства»* (запечатлён Главный Кавказский хребет) и *«Мудрость Ману»* (запечатлён Эльбрус). Приведём несколько откликов русских критиков на некоторые из этих произведений. Многие современники восприняли их как дальнейшее погружение мастера в мир Востока.



Н. К. Рерих. Мудрость Ману. 1916. Холст, темпера. 178,0 × 194,5
© Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-202

«Как ни режет глаза своей кричащей яркостью “Крик змия”, но в этом лубочном однообразии красок есть что-то жуткое, напоминающее далёкую, седую старину»[42].

«“Крик змия” Рериха. Необычайно смело разрешена здесь задача передать утренний свет в горах. Художник воскресил древнюю легенду человечества о змие, поднимающем голову и кричащем при солнечном свете»[43].

«Напоён жутким настроением древней легенды “Город обречённый” Н. К. Рериха. Охваченный движущимся, сжимающимся кольцом гигантской змеи, сиротливо приютился на вершине холма белокаменный городок. Боязливо жмутся и лепятся друг к другу строения этого городка, а на горные вершины ложится уже ночная тьма, и одна зажёгшаяся в небе звёздочка будет свидетельницей неотвратимой гибели обречённого города»[44].

«Минувшее лето было очень благоприятным для творческой работы художника – им привезён из деревни ряд значительных и интересных полотен и рисунков, весьма разнообразных по своим внутренним переживаниям и формальному вопло-

щению. <…> Большой эскиз декоративного панно “Мудрость Ману” говорит о духовных исканиях мастера, о его интересе к великой культуре Индии. <…> Высоту формальных достижений Рериха лишний раз показывает большая темпера “Граница царства”, в которой все “грани композиции”, вся хрупкая гармония господствующего розовато-пламенного тона проведены с великой умеренностью и свободой»[45].

«Чрезвычайно гармоничные сочетания зелёного и фиолетового в большой, очень цельной по композиции картине “Мудрость Ману”, где отзвуки Востока так сочетаются с прекрасной разработкой мотива гор. <…> Мечты и грёзы о других мирах, мистические воспоминания в очень оригинальной картине “Мехески – лунный народ”, где с такой правдивой силой передана луна на тёмном небе»[46].

Тема Востока получила масштабное развитие в последующий период жизни художника. Все без исключения сюжеты его «восточных» полотен были обусловлены глубокой культурной «русскостью» и продолжали «генетические линии» развития русской культуры.

В. П. Князева (1998), посвятившая свои труды осмыслению этих линий преемственности в творчестве художника, обратила внимание на то, что одна из тем, к которым художник часто обращался и в России, и на Западе, и на Востоке, – это **добротворчество**. И в этой теме Н. К. Рерих из глубины веков воскрешал то, что роднит народы. Близки по своей этической проблематике картины *«Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится»* (1914; ГРМ) и *«Красные кони»* (1925; НГХМ). Во многих картинах женщины ждут героев, провожают их, заботятся о семейном очаге: *«Ункрада»* (1909), *«За морями земли великие»* (1910; НГОМЗ), *«Ведущая»* (1924; ЦМР), *«“Помни”»* (1947; ГРМ), *«Пламя счастья (Огни на Ганге)»* (1947; ГМВ) и другие.

Аналогичной «красной» нитью из «русского» периода художника начинается **тема Учителя**. Понятие Учителя стало для Н. К. Рериха священным и в то же время жизненно конкретным. Учитель для него – это тот, кто поможет осознать смысл жизни, необходимость нравственного подвига. Таким был для него его «Учитель жизни» – великий русский художник Архип Иванович Куинджи (1941—1910). Неоднократно художник разрабатывал сюжеты, посвящённые русским святым – Прокопию Праведному, Николаю Чудотворцу, Сергию Радонежскому – духовным Учителям русского народа. С середины 1920-х гг. начинается работа над серией «Учителя Востока». На полотнах появляются Будда, Лао-Цзы, Конфуций, Магомет, Зороастр и другие Наставники человечества. Образ Св. Сергия Радонежского, разрабатываемый и в Америке, и в Индии, остаётся в этом ряду как нерушимый маяк для будущего, востребованный в художественной культуре современной России.

5

О том, как глубоко и широко развивалась тема Востока в последующем творчестве мастера, свидетельствуют тысячи картин и рисунков Н. К. Рериха 1920-х – 1940-х гг. Рассмотрим тему Востока в его художественном наследии тех лет на примере интерпретации сюжета «Великого Всадника», к которому Николай Константинович неоднократно обращался в период Центральноазиатской экспедиции 1923–1928 гг.



Н. К. Рерих. Ригден-Джапо – Владыка Шамбалы (Великий Всадник). 1927
© Музей изобразительных искусств Монголии им. Дзанабадзара, Улан-Батор

Сразу бросается в глаза тот факт, что художник предложил два основных варианта решения сюжета на полотне – вертикальный и горизонтальный.

Вертикальный вариант это *«Ригден-Джапо – Владыка Шамбалы (Великий Всадник)»* в Музее изобразительных искусств Монголии им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Выполненная в 1927 г. на холсте масляными красками, картина имеет размеры 165 × 125 см. На тыльной стороне её имеется авторская надпись на тибетском языке, в переводе Дашнямын Гангаа (2007) звучащая как: *Грозный царь Рэгдэндагва Владыка Шамбалы.* Дар автора Великому народному хуралу Монголии – высшей законодательной власти страны. Основное название картины известно по упоминанию в книге Н. К. Рериха «Сердце Азии» (1929). В каталоге В. В. Соколовского (1978) картина названа *«Грядущее (Великий всадник)»*. В музее называется *«Великий Красный Богатырь»*.

Обстоятельства создания и передачи в дар Монголии этого произведения автор неоднократно приводил в своих книгах «Алтай – Гималаи» (1929) и «Сердце Азии» (1929), а также в «Листах дневника», изданных в 1995–1996 гг. О нём писала в книге «Мастер» Л. В. Шапошникова (1998): «Картина была, как жизнь. В ней слились воедино традиционное и новое. В алых облаках по небу мчался всадник на красном коне. Всадник громко трубил в раковину, и лицо его было похоже на храмовую маску. Впереди него, как вестники грядущего, летели по синему небу красные птицы. Внизу сине-зелёные горы Монголии, и на свежей зелени степи идёт собрание Великого хурала. Картина была похожа на старинную тангку. Но события, на ней отражённые, имели отношение к настоящему и будущему. Картина была символична и в то же время несла в себе приметы современности».

П. Ф. Беликов и В. П. Князева в биографии художника (1996) привели слова Николая Константиновича, объясняющие смысл картины. Их он произнёс в 1927 г. при вручении полотна Балингийну Цэрэндоржу (1868—1928), первому премьер-министру Монгольской народной республики: «Монгольский народ строит своё светлое будущее под знаменем нового века. Великий Всадник освобождения несётся над просторами Монголии... И Великий хуралдан в деятельном совещании слагает решения новой народной жизни. И громко звучит зов красного прекрасного Владычного Всадника. Во время расцвета Азии считалось лучшим подарком произведение искусства или книга. Пришли опять лучшие времена Азии...».

Специально для экспонирования этого произведения вместе с другими почитаемыми предметами Монгольское правительство планировало создать храм-хранилище. Через своего уполномоченного оно обратилось к художнику с просьбой дать эскиз проекта («рисунок», как пишет Н. К. Рерих в одиннадцатой главе книги «Алтай – Гималаи») этого нового здания. Однако после отъезда художника, вследствие политических перемен в Монголии, этому проекту не суждено было осуществиться, картину передали в Учёный комитет Монголии и вскоре вообще забыли, пока в 1959 г. на Первый Всемирный конгресс монголоведов в Улан-Батор не приехал сын художника, известный востоковед Юрий Николаевич Рерих (1902—1904). Тогда ему не удалось найти картину, но спустя несколько лет её обнаружил в запаснике его ученик, директор Института востоковедения Академии наук Монгольской народной республики Шагдарын Бира, о чём сообщила в советской печати Инесса Ломакина (1970). С того момента и до наших дней полотно занимает почётное место в экспозиции Музея изобразительных искусств Монголии им. Дзанабадзара.

Интерес к произведению в Монголии с каждым годом растёт. О нём говорили в своих докладах монгольские и российские искусствоведы и культурологи на конгрессе «Рерихи и Монголия» в ноябре 2008 г. в Улан-Баторе (часть докладов издана в сборнике «Аав хүү Рерих нар ба Монгол» / «Рерихи и Монголия» в том же году).

Считается, что картина написана в стиле мартан, где красный цвет доминирует. Дашнямын Гангаа (2007) подчёркивает особое значение этого цвета, связывая его с монгольским названием полотна: «В монгольском языке существует несколько сотен терминов, определяющих масть лошадей. Так как конь озарён светом пламени, трудно подобрать точное название цвета коня на этой картине. Даже об-

лака розоватые. Впереди летающие птицы по виду напоминают голубей или ласточек, они тоже окрашены красным цветом». Утвердившееся в Монголии название полотна «Великий Красный Богатырь» связывается с названием столицы Монголии Улан-Батор, означающем в дословном переводе также «красный богатырь».

Следует отметить, что автор упомянул о том, *какой* конь оседлал его «Великий Всадник». Это Эрдени Мори или Цаган Морин – белый конь, несущий Сокровище Мира, – известный образ тибетско-монгольских сказаний. В книге «Врата в Будущее» (1936) Н. К. Рерих рассматривал Эрдени Мори в широком контексте евразийской мифологии: «В фольклоре и сагах знаем героев на белых конях. Видели белого коня Святого Егория. Видели белых коней Святого Флора и Святого Лавра. Также встречались с белым огненным Пегасом. Видели белых коней древнего литовского бога Световита; на белых конях мчались германские валькирии. Слышали о белом коне Исфагана в древнем Иране. Видели стерегущих храмы осёдланных коней Арджуны. Слышали о коне Гесер-хана, великого героя Древней Азии, и даже видели на скалах Тибета удары подков его. Знали коня Химавата с огненной ношей Чинтамани. Эрдени Мори – белый конь – монгольский носитель того же сокровища счастья. На картинах китайских белые олени несут то же пламенное сокровище. Словно бы олень Святого Губерта. И поступь коня белого очерчивает пределы государства Китайского. От коня стена великая. И опять герои на белых конях. И в Монголии Цаган-Мори – Эрдени Мори – белый конь, будет отмечен всякими сказаниями. Мчится на нём и Ригден-Джапо, Владыка Шамбалы, и в отсветах пламенных конь становится огненным. И когда народ ожидает будущее, великий всадник обращает лица ждущих – туда, куда нужно» («Эрдени Мори (монгольский эпос)», 1935 г.).

О направлении движения «Великого Всадника» Н. К. Рерих также упомянул – на этот раз в своём экспедиционном дневнике: «Ригден-Джапо, Владыка, несётся над пустынями, держит свой суждённый путь на Восток» («Алтай – Гималаи», глава XII «Тибет», 1927–1928 гг.).

Горизонтальных вариантов композиции полотна известно несколько. Самый известный – это эскиз *«Грядущее (Великий Всадник)»* из собрания Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Он сделан в 1927 г. на линованной бумаге графитным карандашом (лист 26,5 × 21,4 см, изображение 11,1 × 19,8 см).

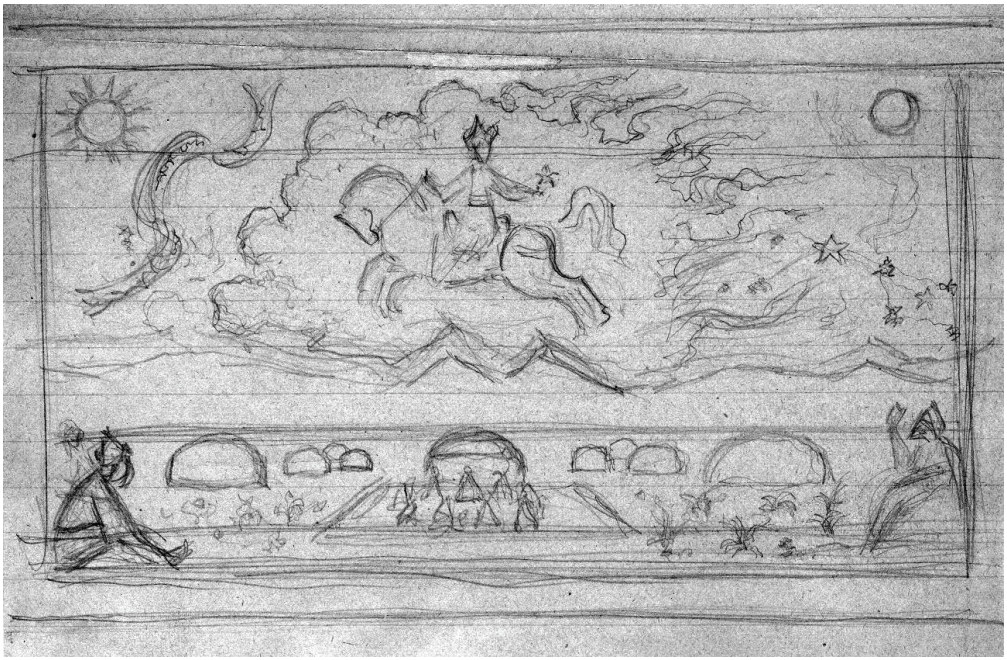
Очевидно, что горизонтальный вариант лучше «читается» с помощью традиционной для европейца трактовки символов. В позе Великого Всадника и его головном уборе легко узнаются черты руководителя Монгольской народной революции 1921 г. Дамдина Сухэ-Батора (1893—1923). Семь звёзд созвездия Большой Медведицы – это Семь Владык Шамбалы. Главную звезду – Полярную – держит в руках сам Великий Всадник – воплощённый Ригден-Джапо. Как известно, Полярная звезда (α созвездия Малой Медведицы), расположена вблизи Северного полюса мира. На Востоке «ось Мира» ассоциируется со священной Горой Меру. Приход грядущего Мессии тоже ожидается с севера, поэтому и Шамбала часто сопровождается эпитетом «Северная».

В Монголии до сих пор можно встретить *обо*, сооружённое по буддийской символике и отражающее представление об устройстве мира: вокруг большой насыпи

или каменного тура, символизирующего мировую Гору Меру, располагаются по сторонам света двенадцать малых пирамид камней, соответствующих двенадцати *двипам* – островам или частям мира. На эскизе Н. К. Рериха эта идея выражена изображением в двух верхних углах Солнца и молодого Месяца, что следует «читать» так: во все двенадцать часов дня и во все двенадцать часов ночи, во всех четырёх частях света ждите Прихода Владыки Северной Шамбалы.

Академик Шагдарын Бира рассказывает (2001, 2005), что отец и сын Рерихи очень интересовались легендой о Шамбале, которая была широко распространена во всех буддийских странах, особенно в Тибете и Монголии. Нет сомнения, что Николай Константинович создал свою картину «Ригден-Джапо – Владыка Шамбалы» под непосредственным впечатлением от всего, что он услышал и увидел касательно легенды о Шамбале в самой Монголии. Художник обнаружил, что вера в наступление новой эры Шамбалы была в 1926–1927 гг. необычайно сильна в Монголии. На улицах столицы Монголии художник встречал отряды кавалеристов, которые пели песню о Шамбале, сочинённую бойцами Сухэ-Батора. Песня называлась «Жан Шамбалын дайн» («Война Северной Шамбалы»).

Куплеты этой песни, посвящённой разным знамёнам монгольских революционеров, интересны ещё и в том отношении, что они свидетельствуют об общенациональном характере монгольской революции на её первоначальной стадии. В ней участвовали представители всех слоёв населения, то есть ноёны (князья), ламы и



Н. К. Рерих. Грядущее (Великий Всадник). Эскиз. 1927. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

араты, которые боролись прежде всего за независимость страны. А в этой борьбе, как свидетельствует, в частности, песня «Жан Шамбалын дайн», монголов воодушевляла вера в наступление Новой эры для Монголии, то есть эры Шамбалы, что и было подмечено и наглядно показано Н. К. Рерихом на горизонтальном варианте картины.

Во всех вариантах в нижней части полотна Н. К. Рерих изобразил собрание Великого хурала у подножия священной для монголов горы – Богдо-Ула.

В вертикальном варианте картины «Ригден-Джапо – Владыка Шамбалы» Николай Константинович отказался от актуальной персонификации образа «Великого Всадника» и, как следствие, прямой аналогии с современным героем. Его полотно – это послание не только будущей Монголии, но и всему человечеству.

Завершив свою беспримерную Центральноазиатскую экспедицию 1923–1928 гг., художник писал: «…Ригден-Джапо, неутомимый, вечно бодрствующий на благо человечества. Его глаза никогда не закрываются. В своём магическом зеркале он видит все земные события. И могущество его мысли проникает в далёкие земли. Для него не существует расстояния; он может в мгновение ока оказать помощь достойным. Его яркий свет может уничтожить любую тьму. Его неисчислимые богатства готовы для помощи всем нуждающимся, тем, кто отдал себя на служение во благо справедливости. Он может даже изменять карму людей...» («Шамбала сияющая», 1928 г.). Именно таким мы видим Владыку Шамбалы на картине Н. К. Рериха.

Инесса Ломакина (1994) усмотрела в решении основного полотна переплетение разных культур. Она пишет: «Несмотря на то, что несущегося на красном коне воителя с победным красным знаменем осеняет над традиционно орнаментальными языками очищающего огня Будда-Бурхан, несмотря на плоскостность и колористический строй картины, созвучные буддийской иконописи, во всём чувствовалось переплетение разных культур. Победа над злом дана Рерихом в образе воина, замахивающегося копьём, навершие которого напоминает крест. И замах копья, и фронтально изображённый конь, и приёмы линейной стилизации сближают его картину с русской иконой».

В итоге художник выбрал традиционное для Востока решение главного образа, связав его с грядущим перерождением Панчен-ламы – второго по рангу ламы после Далай-ламы в школе гелуг тибетского буддизма. По названию тибетского монастыря Ташилунпо в Шигадзе этого буддийского иерарха именуют также Таши-ламой. В книге «По тропам Срединной Азии» (1994) Ю. Н. Рерих писал, что великий лама в будущем воплощении «родится как Ригден-Джапо, будущий правитель Шамбалы, призванный победить приверженцев зла и установить царство Майтрейи, грядущего Будды. Учение Шамбалы – это сокровенное знание Монголии и Тибета, и Его Святейшество Таши-лама является его главным мировым проповедником».

На образ Панчен-ламы прямо указывает и небольшое изображение Будды Амитабхи, показанного в центре у верхнего края полотна. Как известно, представители линии перерождений (*тулку*) Панчен-ламы, существующей с начала XVII в., традиционно считаются эманациями Будды Амитабхи.

Важнейший для понимания Востока образ Владыки Шамбалы художник последовательно раскрывал в своих произведениях последующих лет, таких, как *«Приказ Ригден-Джапо»*[47], и ряде других.

6

Когда известный русский художник Александр Яковлевич Головин (1863—1930) писал «Портрет Николая Рериха» (1907; ГТГ), он говорил: *«…В глазах пусть будет что-то монгольское, азиатское»*[48], словно предчувствуя его углубляющееся погружение в необъятный мир Востока.

Е. С. Кулакова, автор исследования «Образ Н. К. Рериха в отечественном изобразительном искусстве XX века» (2009), пишет: «Реалистичный портрет Рериха работы А. Я. Головина (1907) носит камерный характер».

Действительно, в личности Н. К. Рериха удивительным образом сочеталось очень личное, интимное, подмеченное А. Я. Головиным, и вселенско-космическое, ассоциируемое самим Н. К. Рерихом с понятием Беспредельности, что попытался отобразить на своих портретах художник-футурист Давид Давидович Бурлюк (1882—1967) уже в «американский» период жизни Николая Константиновича.

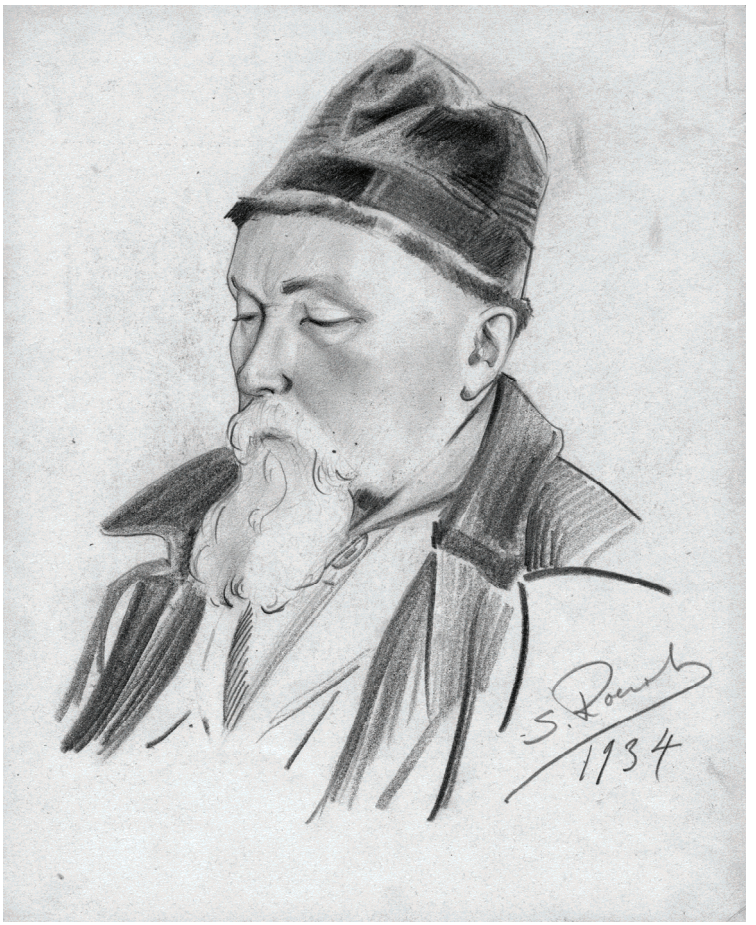
Работая над «Портретом профессора Н. К. Рериха» (1929) Д. Д. Бурлюк оригинально преломил своё восприятие синтетического мировоззрения Н. К. Рериха, в равной степени почитавшего высшие культурные достижения Запада и Востока. Ныне это произведение, происходящее из собрания Кристиана Бринтона, принадлежит Филадельфийскому художественному музею (штат Пенсильвания). Тогда же был создан ещё один, стилистически очень близкий к нему карандашный портрет Н. К. Рериха, известный по воспроизведению в монографии Д. Д. Бурлюка «Рерих. Жизнь и творчество. 1917—1930» (1930).

Символика «Портрета профессора Н. К. Рериха» (1929) насыщена самыми разнообразными реминисценциями рериховского наследия в духе футуризма. Из сине-серых водных глубин прорастает и тянется к запечатлённому на портрете художнику цветок лилово-розового Лотоса – многозначный символ культуры Востока.

На портретах сына мастера, художника Святослава Николаевича Рериха (1904—1993) – перед нами не «западник» и не «славянофил», каким его часто воспринимали на Родине. Перед нами – Учитель Востока.

26 января 1931 г., обращаясь к Ассоциации Спинозы при Обществе имени Рериха, Н. К. Рерих вспоминал, как однажды на Востоке учёный раввин сказал: «Вы тоже Израиль. Ведь каждый ищущий Света – Израиль». В этих кратких словах Рерих услышал выражение Мудрости незапамятных веков. В них для него звучала не только возвышенность, но и терпимость («Живая мудрость», 26 января 1931 г.).

Именно таким в воспоминаниях современников и на портретах русских художников предстаёт Рерих. Все знавшие его отмечали широту взглядов и доброжелательную готовность общения. В его жизни и творчестве состоялась бесконфликтная встреча Запада и Востока. Художник-мыслитель был убеждён: «Мы можем разрешить бесчисленные проблемы современных смятений лишь осознанием Прекрасного и Высшего. Лишь прекрасный Мост будет достаточно прочен для перехода от бе-



С. Н. Рерих. Портрет Н. К. Рериха. 1934. Бумага, графитный карандаш
25,5 × 20,5. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

рега тьмы на сторону Света» («Живая Мудрость», 26 января 1931 г.). Таким прекрасным и одновременно прочным Мостом между Западом и Востоком остаётся для всех людей наследие Н. К. Рериха и его семьи.

7

«Н. К. Рерих – учёный» – отдельная, весьма ёмкая тема, без которой невозможно понять, чем занимался этот великий человек на Востоке. Археология была для него базой, позволившей его вдохновению широко и высоко разлиться в пределах необъятной реки времени, не теряя контакта с реальным историческим прошлым.

Ярчайшее свидетельство непрерывности творческой эволюции художника относится к его методике историко-художественного исследования. Ю. Н. Рерих так

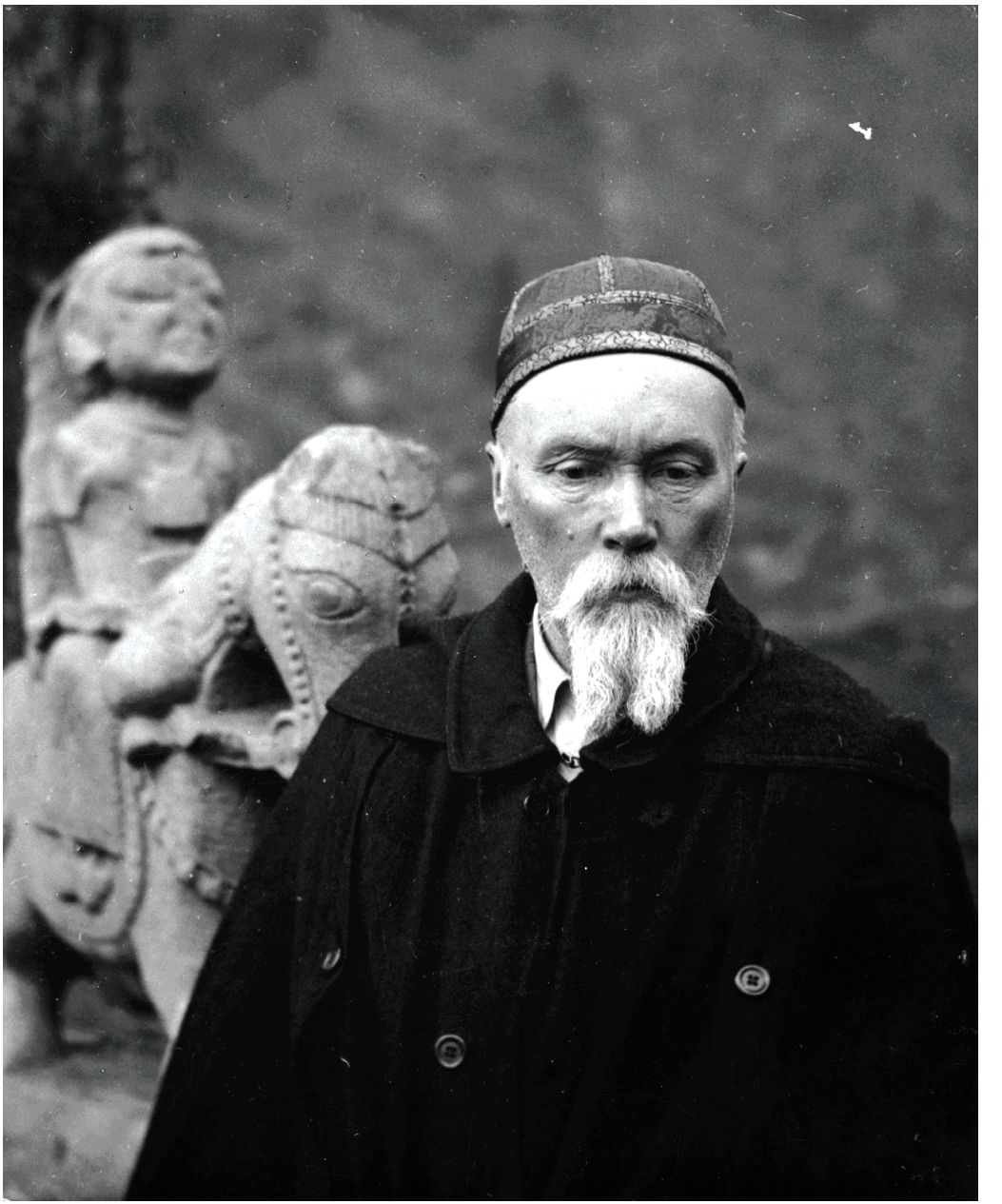
сформулировал главную цель Центральноазиатской экспедиции 1923–1928 гг.: «создание живописной панорамы земель и народов Внутренней Азии» (1994). Впервые такой историко-художественный метод Н. К. Рерих опробовал ещё в России, задолго до экспедиций в Азию. Художественно-археологические поездки по старинным городам Российской империи от Казани до Риги дали замечательный результат – более 100 произведений «Архитектурной серии». Выставленные в залах Императорского Общества поощрения художеств в конце 1903 г., они поразили российского зрителя неисчерпаемостью сюжетов и суровой красотой. Историко-археологическое значение выставки было особо отмечено критикой. Памятники отечественной культуры как таковые впервые стали темой целого вернисажа.

И в дальнейшем, в многолетних поездках по Востоку, Н. К. Рерих использовал «панорамный» метод в научно-художественном исследовании отдельно взятого региона, народа или культуры.

Александр Гидони (1915), характеризуя научный метод Рериха, отметил, на наш взгляд, важнейшую его черту: «верить только самому себе, принять в свою работу только то, что найдено личным трудом, личным ощущением, своей догадкой, потому что важно не только то, что было найдено, но и то, как нашлось». Н. К. Рерих редко отступал от этого принципа и, может быть, именно поэтому его исследования внесли весомый вклад в установление «культурных» мостов между Востоком и Западом. В этом *«как нашлось»* указание на будущие методы науки и путь к её гуманизации. По Н. К. Рериху, в научной работе важны не только сами новые знания, но прежде всего их этическая, нравственная оценка. В этом проявился глубочайший платонизм Н. К. Рериха. Для него знание любого *феномена* заведомо ограничено и не может удовлетворить исследователя без знания его *ноумена*, иначе говоря, его незримой умопостигаемой сущности-основы. Отсюда принципиальная неполнота, можно сказать, бессмысленность изучения материальной культуры человечества без синхронного познавания его духовной культуры.

Ориентализм Н. К. Рериха, к сожалению, прошедший мимо внимания современного мыслителя Эдварда Саида (2005), имел именно такой подтекст. Н. К. Рерих познавал Восток не как случайный прохожий с Запада, смотрящий свысока на пёстрый мир культур, верований, ландшафтных и социальных контрастов. В Н. К. Рерихе человечество получило уникальный шанс транскрипции и осознания Востока, ибо он – и как учёный, и как художник – стремился доброжелательно и глубоко вместить восточную мудрость, чтобы передать её пытливому молодому поколению, а значит, и всему будущему человечеству.

Российское искусствоведение в послереволюционный период уделяло и по сей день уделяет значительное внимание теме Востока в живописи Н. К. Рериха. Этому посвящены как отдельные сборники[49], так и труды и выступления А. Д. Алёхина, П. Ф. Беликова, Ю. Ю. Будниковой, М. В. Давыдова, Г. Н. Заятуева, В. П. Князевой, Л. В. Короткиной, П. И. Крылова, Е. П. Маточкина, Е. И. Поляковой, С. С. Савоскула, В. М. Сидорова, Б. А. Смирнова-Русецкого, С. И. Тюляева, Л. В. Шапошниковой, К. Ф. Юона, Е. П. Яковлевой и многих других[50].



Н. К. Рерих. Наггар. Индия. 1931–1933. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

Суммируя высказанное многими русскими исследователями о теме Востока в живописи Н. К. Рериха, отметим, что разнообразную творческую деятельность художника нужно рассматривать как многосложный научно-философский и эстетический поиск. В постижении мировой культуры в целом складывались взгляды Н. К. Рериха на тесную историческую связь народов России с народами Востока, что оказало решающее влияние на идеи и тематику его искусства, да и на весь пройденный им жизненный путь.

Н. К. Рерих с ранних лет внимательно следил за исследовательской работой отечественных востоковедов и был со многими из них близко знаком. Как точно заметил П. Ф. Беликов (1974), его симпатии неизменно склонялись к тем новым для Запада научным концепциям, которые утверждали наличие высокой культуры народов Востока и шли вразрез с европоцентристскими теориями прогресса. Придавая огромное значение массовым народным миграциям в древности, Н. К. Рерих серьёзно занялся изучением проблем, связанных с «переселением народов». Не изолированно, а в общем процессе развития общечеловеческой культуры искал Николай Константинович ответ и на исторические условия становления русской национальной культуры. Он указывал на высокоорганизованную общественную жизнь древних славян. Западные влияния Н. К. Рерих считал более поздними и воспринятыми не слепо, а преобразованными народом, уже имевшим свои традиции и веками сложенный уклад жизни. При этом Н. К. Рерих не только ратовал за пересмотр некоторых взглядов на Допетровскую Русь, но и энергично боролся за то, чтобы в настоящем была признана необходимость бережного отношения к самобытным ценностям национальной культуры. Реминисценциями этих идей вдохновлены многие художественные произведения мастера в «русский» период его жизни.

В последующий период жизни Н. К. Рерих ещё глубже осознал «инвариантность» всего лучшего в культурах Запада и Востока, выразив её в краткой художественной формуле: *«Лучшие розы Востока и Запада одинаково благоухают»* («Благоухание», 1935 г.).

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Аав хүү Рерих нар ба Монгол / Ерөнхий редактор Ш. Бира. – Улаанбаатар, 2008 он / Рерихи и Монголия: Сб. ст. / Отв. ред. Ш. Бира. – Улан-Батор, 2008. – [На монгольском и русском яз.]

Алехин А. Д. Древнерусским зодчеством вдохновлялись // Творчество. – М., 1968. – № 7. – С. 16.

Алёхин А. Д. Как начинается художник. – М., 1994.

Алёхин А. Д. Николай Константинович Рерих. – М., 1974.

Бараев В. Нерушимый утёс // Буддизм. – М., 1992. – № 1. – С. 21–22.

Беликов П. Ф. К серии картин Н. К. Рериха «Майтрейя», находящихся в Горьковском государственном художественном музее. – 1970-е. – Рукопись в РДФ СПбГМИСР.

Беликов П. Ф. О литературном наследстве Н. К. Рериха // Контекст 1973: Литературно-теоретические исследования. – М., 1974.

Беликов П. Ф. Семейство Рерихов (опыт духовной биографии) / Рерих (опыт духовной биографии). – [1978–1982.] – Две рукописи – варианты одного незавершённого сочинения – в РДФ СПбГМИСР.

Беликов П. Ф. Творчество Н. К. Рериха. – 1960. – Рукопись в РДФ СПбГМИСР.
Беликов П. Ф., Князева В. П. Николай Константинович Рерих. – Самара, 1996. – 3-е изд., доп.
Бира Ш. Вопросы истории, культуры и историографии Монголии. – Улан-Батор, 2001. – С. 456–459.
Бира Ш. Воспоминания об Учителе // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб., 2005. – С. 111–118.
[Блаватская Е. П.] Из пещер и дебрей Индии. Загадочные племена на «Голубых горах». Дурбар в Лагоре / С биографией автора, написанной В. П. Желиховской. – СПб., 1893. – [Под псевдонимом: *Радда-Бай*.]
[Блаватская Е. П.] Из пещер и дебрей Индостана. Письма на родину Радда-Бай. – М., 1883.
[Блаватская Е. П.] Из пещер и дебрей Индостана. Письмо 1–18. – М., 1879.
Благово Н. В. Семья Рерихов в гимназии К. И. Мая / Отв. ред. чл.-корр. РАН Р. М. Юсупов. – СПб., 2006. – (Серия «Щедрый дар». – Вып. II).
Бондаренко А. А. , Бондаренко И. А. , Будникова Ю. Ю., Мельников В. Л., Монастырский В. В., Салимов Р. С., Ушаков Ю. А. Экспедиция «Культурная инициатива – Эльбрус-2003» как опыт межрегионального сотрудничества и партнёрства // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 2. – СПб., 2007. – С. 396–492.
Бондаренко А. А., Мельников В. Л. Рерих и университет. – СПб., 2002. – (Приложение к «Петербургскому Рериховскому сборнику». – Вып. III).
Будникова Ю. Ю. Два Града // Восход. – Новосибирск, 2009. – Август. – № 8 (184).
Будникова Ю. Ю. Индийская философия и поэзия Николая Рериха // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб., 1998. – С. 223–257.
Будникова Ю. Ю. «Память вечная». История одного издания // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб., 2005. – С. 322–323.
Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. – Л., 1984.
Водонос Е. И. О произведениях Н. Рериха в Радищевском музее // Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева: Материалы и сообщения. – [Вып. 1.] – Саратов, 1966. – С. 65–74.
Гангаа Д. Картина Н. К. Рериха «Великий Красный Богатырь» и её связь с монгольской живописью // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 1. – СПб., 2007. – С. 535–537.
Гидони А. И. Творческий путь Рериха // Аполлон. – Пг., 1915. – Апрель-май. – № 4–5. – С. 1–34.
Голенищева-Кутузова В. Е. Русская интеллигенция и Восток // Дельфис. – М., 2002. – № 1. – С. 95–98.
Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». – Т. 5. Живопись конца XIX – начала XX века / Отв. ред. Я. В. Брук, Л. И. Иовлева. – М., 2005.
Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. – М., 1974.
Держава Рериха: [Сборник] / Составитель Д. Н. Попов. – М., 1994.
Заятуев Г. Н. Заметки Н. К. Рериха о Востоке // Байкал. – Иркутск, 1983. – № 1. – С. 122–124.
Заятуев Г. Н. Пребывание Н. К. Рериха в Монголии (1926–1927 гг.) // Цыбиковские чтения: Тезисы докладов и сообщений. – Улан-Удэ, 1989.
Иванов А. П. Списки живописных и литературных работ Н. К. Рериха. – Автограф. – Сектор рукописей ГРМ. Ф. 143. Д. 10. 32 л.
Иконникова С. Н. Н. К. Рерих о мире через культуру // История культурологии. Идеи и судьбы. – СПб., 1996. – С. 161–174.
Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». – М., 1902.
Каталог выставки картин «Мир искусства». – М., 1911.
Каталог выставки картин, этюдов и рисунков Н. К. Рериха. – СПб.: Современное искусство, 1 марта 1903. – [Отпечатано Т-вом Р. Голике и А. Вильборг. Уникальный экз. в РНБ.]

Каталог выставки конкурентов при Императорской Академии художеств. – СПб., 1897.
Князева В. П. Красота – понятие международное // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб., 1998. – С. 47–53.
Князева В. П. Н. Рерих. – М., 1968. – 2-е изд., испр. и доп.
Князева В. П. Николай Константинович Рерих. – Л.–М., 1963.
Князева В. П. Николай Рерих. – СПб., 1994.
Князева В. П. О датировке произведений Н. К. Рериха последнего периода творчества // Современный художественный музей: проблемы деятельности и перспективы развития: Сб. научных трудов / ГРМ. – Л., 1980.
Князева В. П., Кузнецова И. Н., Маточкин Е. П. Рерих: Пророчества. – Самара, 2004.
Короткина Л. В. Картина Н. К. Рериха «Сокровище Ангелов» (1904–1905) // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб., 1998. – С. 280–292.
Короткина Л. В. Николай Константинович Рерих. – СПб., 1996.
Короткина Л. В. Образ «Древа Жизни» в творчестве Н. К. Рериха // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб., 1998. – С. 213–222.
Короткина Л. В. Работа Н. К. Рериха с архитекторами А. В. Щусевым и В. А. Покровским. Эскизы к монументальным росписям и мозаики // Музей-10: Художественные собрания СССР. – М., 1989. – С. 156–161.
Короткина Л. В. Рерих в Петербурге-Петрограде. – Л., 1985.
Короткина Л. В. Творческий путь Николая Рериха. Новые материалы. – СПб., 2001.
Короткина Л. В. Человек необыкновенной судьбы // Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб., 2009. – С. 15–24.
Костылев Н. Русская опера и балет в театре Châtelet // Слово. – СПб., 1909. – 15/28 мая. – № 796. – С. 5.
Крылов П. И. Мудрость Ману (история картины Н. К. Рериха) // Дельфис. – М., 2006. – № 2 (46). – С. 11–15.
Л. К-ъ. «Князь Игорь» на сцене парижского театра // Слово. – СПб., 1908. – 24 декабря / 1909. – 6 января. – № 660. – С. 4–5.
Лазаревич О. В., Молодин В. И., Лабецкий П. П. Н. К. Рерих – археолог. – Новосибирск, 2002.
Лейкин Н. На академической выставке картин // Петербургская газета. – 1902. – 31 марта. – № 88. – С. 9.
Ломакина И. И. «Великий Всадник» // Ю. Н. Рерих: материалы юбилейной конференции. – М., 1994.
Ломакина И. И. У картины Рериха // Юность. – 1970. – № 10.
Лукашов А. М. Николай Рерих: Альбом. – М., 2001. – (Серия «Художник в Третьяковской галерее».)
Лукашов А. М. Николай Рерих из собрания Государственной Третьяковской галереи: Альбом. – М., 1989.
«Лучшие розы Востока и Запада одинаково благоухают»: Путеводитель по выставке СПбГМИСР / Авт.-сост. Ю. Ю. Будникова, Т. В. Пугинская, М. Н. Чеснокова и В. А. Шуршина; отв. ред. А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб., 2009.
Любитель. Первая выставка «Союза русских художников» // Русские ведомости. – М., 1903. – 24 декабря. – № 353. – С. 4.
Маточкин Е. П. Археологические мотивы в искусстве Н. К. Рериха // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III. – Самара, 1999. – С. 729–744.
Маточкин Е. П. Древний Китай в творчестве Н. К. Рериха // Сб. материалов научной конференции, посвящённой 120-летию со дня рождения Н. К. Рериха / НГХМ. – Нижний Новгород, 1994. – С. 31–54.
Маточкин Е. П. Знак Знамени Мира в искусстве Евразии и творчестве Н. К. Рериха // Мир Огненный. – М.–Рига, 1997. – № 4 (15). – С. 74–81.
Маточкин Е. П. Индия Святослава Рериха. – Самара, 2005.

Маточкин Е. П. К 100-летию «Гонца» // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб., 1998. – С. 191–204.
Маточкин Е. П. Каменный век в творчестве Н. К. Рериха // Рериховские чтения. 1984: Материалы конференции. – Новосибирск, 1985. – С. 30–39.
Маточкин Е. П. Н. К. Рерих. «Сокровище Ангелов» // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. IV. – СПб., 2001. – С. 192–209.
Маточкин Е. П. Николай Рерих: В 2 т. – Т. I. – Самара – Цюрих, 2008. – Т. II. – Самара – Москва – Цюрих, 2010.
Маточкин Е. П. Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. – Самара, 2005.
Маточкин Е. П. Образ Иисуса Христа. – Самара, 2007.
Маточкин Е. П. Святые русской земли. – Самара, 2007.
Маточкин Е. П., Мельников В. Л. Идолы в произведениях Н. К. Рериха // Рериховские чтения. 1997: Материалы конференции. – Новосибирск, 2000. – С. 165–184.
Маточкин Е. П., Мельников В. Л. Пермский звериный стиль в творчестве Н. К. Рериха // Рериховские чтения. 1997: Материалы конференции. – Новосибирск, 2000. – С. 249–286.
Маточкин Е. П., Скоморовская Н. В. Пермский иконостас Николая Рериха. – Самара, 2003.
Мельников В. Л. А. А. Спицын и Н. К. Рерих // История и практика археологических исследований: Материалы Международной научной конференции, посвящённой 150-летию А. А. Спицына. Санкт-Петербург, 26–30 ноября 2008 г. / Отв. ред. Е. Н. Носов, И. Л. Тихонов. – СПб., 2008. – С. 111–120.
Мельников В. Л. Близкие академика Н. К. Рериха и участники его Центральноазиатских экспедиций, связанные с Монголией и монголами // Bulletin: The IAMS News Information on Mongol Studies. – 2008. – № 2 (42). – 2009. – № 1 (43). – Ulaanbaatar, 2009. – С. 41–53.
Мельников В. Л. Н. К. Рерих и Санкт-Петербургская палеоэтнологическая школа // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. I. – СПб., 1998. – С. 102–118.
Мельников В. Л. Николай Рерих и Императорское Русское Археологическое общество // Санкт-Петербургский университет. – 1997. – 10 февраля. – № 3. – С. 19–23.; Творческое наследие Н. К. Рериха – бесценный Дар человечеству: Сб. материалов конференции. – Одесса, 1997. – С. 139–145.
Мельников В. Л. О восточных коллекциях Н. К. Рериха (к постановке вопроса) // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 1. – СПб., 2007. – С. 111–117.
Мельников В. Л. О культурологических идеях Н. К. Рериха (По материалам Императорской Археологической комиссии) // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III: Н. К. Рерих. Археология. Книга первая: Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918. – Самара, 1999. – С. 745–770.
Мельников В. Л. О наследии Н. К. Рериха в Институте истории материальной культуры РАН // Левша. – Нижний Новгород, 1998. – Январь. – № 1 (9). – С. 3 [начало]. – Февраль. – № 2 (10). – С. 2–3 [окончание].
Мельников В. Л. Пантеон древнего Искусства. К 100-летию первых персональных выставок Н. К. Рериха // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. IV. – СПб., 2009. – С. 78–182.
Мельников В. Л. Предания Северо-Запада в научном архиве Н. К. Рериха // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб., 2002. – С. 426–433.
Мельников В. Л. Предтеча российской астроархеологии князь П. А. Путятин и семья Рерихов // История и культура Востока Азии: Материалы Международной научной конференции (г. Новосибирск, 9–11 декабря 2002 г.) / Отв. ред. С. В. Алкин. – Т. I. – Новосибирск, 2002. – С. 196–202.
Меценат. Выставка «Мир искусства» // Петроградская газета. – 1915. – 5 марта. – № 62. – С. 2.
Московские вести // Русские ведомости. – М., 1903. – 22 декабря. – № 351. – С. 3.
Мюллер М. Шесть систем индийской философии / Пер. с.англ. П. Николаева. – М., 1901.

Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. ст. / Гл. ред. М. Т. Кузьмина. – М., 1978.
Н. К. Рерих: Сб. – М., 1992.
Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В. Л. Мельникова. – Самара: Агни, 1999. – (Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III).
Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. – Вып. 1: 1891–1901 / Сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев; отв. ред. А. П. Соболев. – СПб., 2004.
Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. – Вып. 2: 1902–1906 / Сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред. А. П. Соболев. – СПб., 2005.
Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. – Вып. 3: 1907–1909 / Сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред. А. П. Соболев. – СПб., 2006.
Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. – Вып. 4: 1910–1912 / Сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред. А. П. Соболев. – СПб., 2007.
Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. – Вып. 5: 1913–1918 / Сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред. А. П. Соболев. – СПб., 2008.
Никольский В. Художественные выставки // Русское слово. – М., 1915. – 10/23 февраля. – № 32. – С. 6.
Новые работы Н. К. Рериха // Биржевые ведомости. – Пг., 1916. – 26 октября / 8 ноября. – Утренний выпуск. – № 15885. – С. 5.
Ольденбург С. С. Царствование Императора Николая II. – Ростов на Дону, 1998.
О-р. Половецкий стан в «Князе Игоре» // Речь. – СПб., 1909. – 29 сентября / 12 октября. – № 267. – С. 4.
Петри Э. Ю. Антропология: В 2 т. – Т. I. – СПб., 1890. – Т. II. – СПб., 1895–1897.
Петри Э. Ю. Методы и принципы географии. Руководство по методике географии. – СПб., 1892.
Петри Э. Ю. Несколько слов о значении Н. М. Пржевальского // *Лялина М. А.* Путешествие Н. М. Пржевальского в Восточной и Центральной Азии. – СПб., 1891.
Петри Э. Ю. О народонаселении Сибири и о Великой Восточной железной дороге. – СПб., 1888.
Петри Э. Ю. Учебный географический атлас. – СПб., 1899.
Полякова Е. И. Николай Рерих. – М., 1973. – (Серия «Жизнь в искусстве».) – 1-е изд.
Полякова Е. И. Николай Рерих. – М., 1985. – (Серия «Жизнь в искусстве».) – 2-е изд., доп.
Полякова Е. И. Обращённый к людям // Советская культура. – М., 1974. – 22 ноября.
Рёрих / Худ. ред. В. Н. Левитского; текст: Ю. К. Балтрушайтис, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизов, Н. К. Рерих, С. П. Яремич. – Пг., 1916.
Рерих Н. К. Алтай – Гималаи. – Рига, 1992.
Рерих Н. К. Восток – Запад: [Ред. колл.: А. Д. Алёхин, Е. Б. Дементьева, С. Н. Кайдаш, Л. В. Шапошникова]. – М., 1994.
Рерих Н. К. Врата в Будущее. – Рига, 1936.
Рерих Н. К. Граница царства // Русское слово. – М., 1913. – 3/16 июля. – № 152. – С. 2.
Рерих Н. К. Девассари Абунту // Весы. – М., 1905. – Август. – № 8. – С. 3–4; на обложке воспроизведён рисунок Н. К. Рериха «Царь»; перед с. 3 – цв. ил. *«Девассари с птицами»*; с. 4 – цв. ил. *«Девассари превращается в камень»*.
Рерих Н. К. Древнейшие финские храмы // Старые годы. – СПб., 1908. – Февраль. – № 2. – С. 75–86.
Рерих Н. К. Зажигайте сердца. – М., 1990.
Рерих Н. К. Из литературного наследия / Под ред. М. Т. Кузьминой. – М., 1974.
Рерих Н. К. Из прошлой и настоящей жизни русского искусства // Искусство. – СПб., 1905. – № 4–8. – С. 48–54, 143–151.
Рерих Н. К. Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900–1913 / Сост., вступит. статья, примеч. О. И. Ешаловой. – М., 2011.
Рерих Н. К. Листы дневника: В 3 т. – М., 1995–1996.
Рерих Н. К. Письма в редакцию. – 13 декабря 1906 // Русь. – СПб., 1906. – 15/28 декабря. – № 76. – С. 4. Так же: Перевал. – СПб., 1907. – Февраль. – № 4. – С. 71.

Рерих Н. К. Письма к В. В. Стасову. Письма В. В. Стасова Н. К. Рериху. – СПб., 1993.
Рерих Н. К. Сердце Азии. – Southbury (Conn.), 1929.
Рерих Н. К. Собрание сочинений. – Кн. 1. – М., 1914.
Рерих Н. К. Шамбала. – М., 1994.
Рерих Ю. Н. По тропам Срединной Азии / Пер. с англ. – Самара: Агни, 1994.
Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб., 2009.
Рожнова О. В. Произведения Н. К. Рериха в собрании Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб., 2005. – С. 499–506.
Росов В. А. Сокровище Ангелов // Вестник Ариаварты. – М., 2001. – № 1. – С. 13–22.
Ростиславов А. А. Выставка «Мир искусства» // Речь. – Пг., 1917. – 24 февраля / 9 марта. – № 52. – С. 2.
Рыбаков Б. А. Новизна формы и философская глубина // Дельфис. – М., 1993. – Октябрь. – С. 20–22.
Рябинин К. Н. Развенчанный Тибет. Подлинные дневники экспедиции Н. К. Рериха. 1928. – Самара – Магнитогорск, 1996.
Савицкая Т. Е. О произведениях Н. К. Рериха в Радищевском музее // Творческое наследие семьи Рерихов в свете мировой культуры: Материалы научно-практических конференций. – Одесса, 2005. – С. 97–107.
Савоскул С. С. Рерих и легенда о Беловодье // Советская этнография. – М., 1983. – № 6. – С. 88–101.
Саид Э. Ориентализм. – СПб., 2005.
Салон [С. К. Маковского]: Каталог выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 г. в помещении музея и в «Меншиковских комнатах» Первого Кадетского корпуса. – [СПб.], 1909.
Сидоров В. М. На вершинах. – М., 1983. – 2-е изд., испр. и доп.
Сидоров В. М. Пусть рухнет стена между Западом и Востоком! // Азия и Африка сегодня. – М., 1974. – № 10. – С. 46–47.
Сидоров В. М. Рерих – это твоё будущее: [Беседа с поэтом В. М. Сидоровым / Записал В. Огрызко] // Литература в школе. – М., 1989. – № 4. – С. 85–92.
Скорпион. Pro domo sua // Весы. – М., 1906. – Август. – № 8. – С. 79.
Смирнов-Каменский Е. А., Павлов М. К. Край целебных вод. – Ставрополь, 1987.
Смирнов-Русецкий Б. А. Русский пейзаж в творчестве Н. К. Рериха // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. ст. / Гл. ред. М. Т. Кузьмина. – М., 1978. – С. 62–71.
Смирнов-Русецкий Б. А. Химеры Николая Рериха // Комсомольская правда. – М., 1993. – 31 марта.
Соколовский В. В. Художественное наследие Николая Константиновича Рериха (перечень произведений с 1885 по 1947 год) // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. ст. / Гл. ред. М. Т. Кузьмина. – М., 1978. – С. 259–304.
Соколовский В. В. Иллюстрированное приложение к списку картин и рисунков Н. К. Рериха, помещённому в статье «Художественное наследие Николая Константиновича Рериха (перечень произведений с 1885 по 1947 год)» в сб. «Н. К. Рерих. Жизнь и творчество» (М., 1978): Альбом. – [Конец 1970-х.] – Оригинал в ГМВ.
Сыромятников Б. Д. О сотрудничестве Н. К. Рериха с С. Н. Сыромятниковым (к постановке задач исследования) // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. VI. – СПб., 2008. – С. 385–397.
Третьяков В. П. Из истории сотрудничества Н. К. Рериха и Общины Святой Евгении // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. IV. – СПб., 2001. – С. 293–304.
Тугендхольд Я. Русский балет в Париже // Аполлон. – СПб., 1910. – Май-июнь. – № 8. – С. 69–71.
Тюляев С. И. Искусство Рерихов и Индия // Искусство. – М., 1980. – № 1. – С. 55–62.
Уразбекова Л. Николай Рерих и кочевой Восток // Простор. – Алма-Ата, 1989. – № 1. – С. 165–169.
Ухтомский Э. Э. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя Наследника Цесаревича: 1890–1891 / В 3 т. – Т. 3. – СПб.; Лейпциг, 1897.

Фармаковский Б. В. Архаический период в России. – Пг., 1914. – (Серия «Материалы по археологии России», вып. 34).
Фармаковский М. В. М. Нестеров и Н. Рерих // Образование. – СПб., 1908. – Август. – № 8. – С. 39–44.
Фурсикова Е. Г. «Сокровище Ангелов» Н. К. Рериха. Изучение полотна и вопросы атрибуции // Рериховское наследие: Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях мира: Тезисы IX конференции. – СПб., 2009. – С. 3–5.
Ходасевич М. Ф. Письмо в редакцию // Перевал. – СПб., 1906. – [Ноябрь.] – № 1. – С. 59–60.
Цесюлевич Л. Крестьяне Алтая о Николае Рерихе // Сибирские огни. Новосибирск, 1974. – № 10. – С. 161–179.
Цесюлевич Л. Рерих. Космос. Алтай // Художник. – М., 1986. – № 8. – С. 42–53.
Шапошникова Л. В. Великое путешествие: В 3 кн. – Кн. 1: Мастер. – М., 1998. – Кн. 2: По маршруту Мастера. Ч. 1. – М., 1999. – Ч. 2. – М., 2000. – Кн. 3: Вселенная Мастера. – М., 2005.
Шапошникова Л. В. Махариши из России // Азия и Африка сегодня. – М., 1989. – № 11. – С. 43–45.
Эрнст С. Н. К. Рерих. – Пг., 1918.
Юон К. Ф. Большой художник // Культура и жизнь. – М., 1958. – № 8. – С. 61–64; Советская культура. – М., 1958. – 17 апреля.
Яблоновский С. Союз русских художников // Русское слово. – М., 1903. – 22 декабря / 1904. – 4 января. – № 350. – С. 2.
Яковлева Е. П. К истории бытования картины Н. К. Рериха «Дары» (1909) // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. VI. – СПб., 2008. – С. 220–227.
[Яковлева Е. П.] Каталог эскизов декораций и костюмов Н. К. Рериха (1906–1944) / Вступ. ст., примеч. и сост. – Алма-Ата, 1984. – [Под фамилией: *Е. П. Киселёва*.]
Яковлева Е. П. Рериховский «Половецкий стан» // Декоративное искусство СССР. – М., 1985. – № 12. – С. 45.
Яковлева Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. – Самара, 1996.
Archer K. Roerich, East & West: Paintings from the Nicholas Roerich Museum. – Bournemouth (England), 1999.
Grünwedel A. Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Führer durch die lamaistische Sammlung des Fürsten E. Uchtomskij. – Mit einem einleitenden Vorwort des Fürsten E. Uchtomskij und 188 Abbildungen. – Neudruck der Ausgabe. – Leipzig, 1900.
Watters T. On Juan Chwang's. Travels in India. – Vol. II. – London, 1905.
Videns. Вести и мнения // Голос жизни. – СПб., 1915. – 18 марта. – № 12. – С. 19.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 41. Л. 1–19.
[2] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 87. Л. 36.
[3] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 15. Л. 8. Д. 26. Л. 22.
[4] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 9. Л. 1.
[5] ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Д. 10155. Л. 1–4.
[6] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 1320.
[7] Цит. по соч. С. С. Ольденбурга в изд.: *Ольденбург С. С.* Царствование Императора Николая II. – Ростов на Дону, 1998.
[8] Закончен в 1905 г. Ю. М. Шокальским уже после смерти Э. Ю. Петри.
[9] Следует отметить, что на карте Э. Ю. Петри «Тибетское плоскогорье» запечатлены те районы Центральной Азии, которые Н. К. Рерих посетил через 20–25 лет во время будущих экспедиций.

На карте можно найти и долину Кулу, где художник-путешественник прожил последние 24 года своей жизни и закончил земной путь.
[10] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 34. Л. 1.
[11] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 22. Л. 17.
[12] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 46. Л. 2.
[13] Хроника // Аполлон. – СПб., 1913. – № 5. – С. 46.
[14] Всемирная иллюстрация. – СПб., 1897. – Т. 58. – 19 июля. – № 4. – С. 81, 84. – Эскиз – с. 75.
[15] **Поход Владимира на Корсунь (Красные паруса).** Холст, масло. 27 × 52 см. Слева внизу графитным карандашом подпись: *Н. Рерихъ 1900. Paris.* Находится в ГТГ. Инв. № 1617.
[16] В 1901–1910 гг. художник написал несколько авторских вариантов (повторений) «Заморских гостей», находящихся в ГРМ, ГТГ, Национальном художественном музее Республики Беларусь (Минск), Одесском художественном музее, Башкирском государственном художественном музее им. М. В. Нестерова, Кировском областном художественном музее им. В. М. и А. М. Васнецовых и др. собраниях.
[17] *Любитель.* Первая выставка «Союза русских художников» // Русские ведомости. – М., 1903. – 24 декабря. – № 353. – С. 4.
[18] Русские ведомости. – М., 1903. – 22 декабря. – № 351. – С. 3.
[19] Русское слово. – М., 1903. – 22 декабря / 1904. – 4 января. – № 350. – С. 2.
[20] Выполнены темперой; местонахождение обоих работ неизвестно; первоначально находились в венском собрании Митке.
[21] См.: Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В. Л. Мельникова. – Самара: Агни, 1999. – (Петербургский Рериховский сборник. – Вып. II–III). – С. 409–410.
[22] Весы. – М., 1906. – Август. – № 8. – С. 79.
[23] Русь.– СПб., 1906. – 15/28 декабря. – № 76. – С. 4.
[24] **Змиевна.** Картон, темпера. 50 × 89 см. ГРМ. Инв. № Ж-1962.
[25] Образование. – СПб., 1908. – Август. – № 8. – С. 39–44.
[26] *Там же.*
[27] *Л. К-ъ.* «Князь Игорь» на сцене парижского театра // Слово. – СПб., 1908. – 24 декабря / 1909. – 6 января. – № 660. – С. 4–5.
[28] *Костылев Н.* Русская опера и балет в театре Châtelet // Слово. – СПб., 1909. – 15/28 мая. – № 796. – С. 5.
[29] *О-р.* Половецкий стан в «Князе Игоре» // Речь. – СПб., 1909. – 29 сентября / 12 октября. – № 267. – С. 4.
[30] *Тугендхольд Я.* Русский балет в Париже // Аполлон. – СПб., 1910. – Май-июнь. – № 8. – С. 69–71.
[31] Кавказский край. – Пятигорск, 1913. – 14 июня. – № 131. – С. 5; День. – СПб., 1913. – 16 июня. – № 159. – С. 6; Пятигорское эхо. – 1913. – 16 июня. – № 137. – С. 5; Искусство в Южной России. – Киев, 1913. – № 6. – С. 283–284.
[32] ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 226, 337, 379, 383, 385, 387–389, 399, 414, 444, 456.
[33] Рукой Н. К. Рериха здесь дописано сверху: *1 1/2 месяца.*
[34] ОР ГРМ. Ф. 143. Д. 3. Л. 38–39.
[35] **Горы.** Картон, темпера. 25 × 32 см. До 1995 г. произведение находилось в Грозненском музее изобразительных искусств, ныне местонахождение неизвестно.
[36] **Кавказ.** Картон, гуашь. 42 × 73 см. Художественный музей Узбекистана, Ташкент. Инв. № 1157.
[37] Первая: темпера; местонахождение неизвестно. Вторая: картон, темпера; 76 × 71 см; собрание Х. Л. Кагана, Москва.
[38] *Рерих Н.* Индийский путь // Русское слово. – М., 1913. – 7/20 июля. – № 156. – С. 2–3.

[39] *Рерих Н.* Дедушка // Русское слово. – М., 1913. – 27 июня / 10 июля. – № 147. – С. 2.
[40] *Рёрих Н.* Города пустынные // Русское слово. – М., 1913. – 11/24 июня. – № 133. – С. 2.
[41] *Рерих Н.* Граница царства // Русское слово. – М., 1913. – 3/16 июля. – № 152. – С. 2.
[42] *Меценат*. Выставка «Мир искусства» // Петроградская газета. – 1915. – 5 марта. – № 62. – С. 2.
[43] *Videns.* Вести и мнения // Голос жизни. – СПб., 1915. – 18 марта. – № 12. – С. 19.
[44] *Никольский В.* Художественные выставки // Русское слово. – М., 1915. – 10/23 февраля. – № 32. – С. 6.
[45] Новые работы Н. К. Рериха // Биржевые ведомости. – Пг., 1916. – 26 октября / 8 ноября. – Утренний выпуск. – № 15885. – С. 5.
[46] *Ростиславов А. А.* Выставка «Мир искусства» // Речь. – Пг., 1917. – 24 февраля / 9 марта. – № 52. – С. 2.
[47] Известные три варианта 1926, 1927 и 1933 гг. хранятся в московском Центре-музее им. Н. К. Рериха МЦР, нью-йоркском Музее Николая Рериха и американском частном собрании.
[48] Цит. по «листу дневника» Н. К. Рериха «Головин» 1937 г.
[49] Например, «Н. К. Рерих. Жизнь и творчество» (1978), главный редактор М. Т. Кузьмина; «Держава Рериха» (1994), составитель Д. Н. Попов.
[50] См. их публикации в списке «Использованных источников» в конце статьи.

Л. С. МАРСАДОЛОВ
(Государственный Эрмитаж; Санкт-Петербург)

АСТРОАРХЕОЛОГИЯ ДРЕВНИХ СВЯТИЛИЩ И ЭКСПЕДИЦИЯ Н. К. РЕРИХА В ЦЕНТРАЛЬНУЮ АЗИЮ

Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего.

Николай Рёрих. 16 ноября 1910 г.

Многолетняя Центральноазиатская экспедиция была одним из главных событий в жизни всей семьи Рерихов. Наряду с закладыванием новых духовных магнитов, в ходе экспедиции особое внимание уделялось изучению и поиску древних святилищ, каменных изваяний и наскальных рисунков. О важности связи прошлого и будущего говорится в «Живой Этике», об этом же неоднократно писали в своих работах Елена Ивановна, Николай Константинович и Юрий Николаевич Рерихи, эта же идея отражена и в ряде картин Н. К. Рериха.

Магниты закладывались в преддверии переломных моментов эволюции и истории человечества:

Магнит или остаётся невидимым, притягивая течение событий; или служит центром сознательного действия; или озаряет нашедшего его человека.

Можно видеть в истории человечества, как сеть магнитов подобно путеводным огням вспыхивала.

Как же работает магнит? Он претворяет идеи пространства в действие[1].

«Твердыни культуры как магниты собирают всё культурное», – писал Н. К. Рерих («Виджая, Тагор!», 8 мая 1931 г.)[2]. Такими центрами культуры, науки и духовных достижений на Саяно-Алтае в древности являлись святилища.



Ил. 1. Н. К. Рерих. Меч Гессар-хана. 1931. Холст, темпера. 76 × 117
© Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. № Ж-517



Ил. 2. Н. К. Рерих. Петроглифы. Около 1931–1933. Бумага, графитный карандаш. 22,9 × 31,3
© Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

Не только в оседлых цивилизациях, но и у народов Сибири в древности были свои выдающиеся политики, религиозные деятели, воины, мудрецы, зодчие и мастера-художники, прямо или косвенно влиявшие на ход мировой истории. Об этом свидетельствуют огромные курганы вождей кочевых объединений, уникальная планировка поселений, древние святилища на горах и в степных долинах, наскальные рисунки и художественно оформленные предметы.

Письменные источники не сохранили для нас сведения о культовых центрах Центральной Азии II–I тыс. до н. э., жрецах и мастерах, которые их создали, но потомкам в наследство остались объекты на местности в виде сакрально значимых сооружений и святилищ. Ещё с эпохи бронзы, с III–II тыс. до н. э., а может быть, и ранее, функционировал Великий степной путь Евразии, соединявший «эстафетным» путём различные народы от Тихого до Атлантического океанов; путь, по которому передавались наиболее значимые технические, художественные достижения и передовые идеи.

Во время ежегодных перекочёвок и походов на далёкие расстояния, особенно в бескрайних степях или пустынях, где нет других надёжных ориентиров, даже рядовые кочевники сверяли свой путь с Полярной звездой или со звездой, находившейся в древности на её месте, а также с основными созвездиями ночного неба (Большой Медведицей, Орионом и др.).

Древние жрецы, по образному выражению Дж. Фрэзера, своеобразные «учёные древнего мира», могли показать рядовым кочевникам наиболее важные созвездия и обучить их основам астрономических знаний, прежде всего при подготовке и проведении ритуальных действий на святилищах. Обычно святилище – это сложный многофункциональный комплекс разновременных объектов, в который входят необходимыми составными частями алтари, вертикальные каменные объекты (оленные камни, стелы, менгиры), разнообразные керексуры (погребальные каменные насыпи), выкладки, «кольца», наскальные рисунки и другие сооружения. Научно-художественное представление об этих объектах можно получить, рассматривая картины Н. К. Рериха *«Меч Гессар-хана»* (1931; ГТГ) [*ил. 1*], *«Скалы Ладака»* (1932; МНР), *«Скалы Лахула (Знаки Гэсэра)»* (1935–1936; ГРМ), *«Три меча. Рисунки на камне»* (1936; МНР), рисунок *«Петроглифы»* (ок. 1931–1933; МНР) [*ил. 2*] и целый ряд других произведений.

Несмотря на то, что такие памятники эпизодически изучаются с XVIII в. и к настоящему времени в Центральной Азии изучено много археологических объектов, полное осознание их сакрального значения пока остаётся малодоступным современным исследователям.

Наскальные изображения этого обширного региона известны учёным уже более 200 лет, но долгое время рисунки на скалах были лишь «загадочными знаками», изобразительной деятельностью далёких времён и народов. Определить историческое время нанесения наскальных изображений, выделить стилистические группы, соотнести их с другими видами археологических находок и памятников, сделать их полноценными источниками для характеристики различных аспектов жизни древних кочевников археологи и этнографы смогли только с 1930-х гг.



Ил. 3. Селеутас. Мегалитический комплекс

Самые интересные научные идеи, как всем хорошо известно, рождаются на стыках разных областей знаний, при содружестве специалистов разных отраслей Науки.

Саяно-Алтайская археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа (далее – *САЭ ГЭ*) 25 лет комплексно исследует древние святилища кочевников и производит астроархеологические работы в разных регионах Центральной Азии и Южной Сибири. При комплексном исследовании древних культовых объектов в задачи экспедиции входили поиск новых и более детальное изучение уже известных местонахождений; ландшафтно-географическое изучение окружения археологических памятников; поиск и реконструкция основных метрических модулей между объектами или разными частями одного сооружения; объяснение назначения линий, проходящих через центр разнообразных объектов, в том числе и при их совпадении с астрономически значимыми направлениями и т. п. В каждом изученном пункте из сакрального центра объекта с точностью до 1 градуса зачерчивалась и фотографировалась круговая ландшафтная панорама. В ходе экспедиционных исследований были открыты новые типы природно-антропо-зооморфных объектов из гранита в Селеутасе, на горе Очаровательной и в Монастырях на Западном Алтае. Палеоастрономические аспекты были выявлены на ранее изученных археологами памятниках мирового значения – Аржане-1, Башадаре, Пазырыке, Саглы, Салбыке и др. Первые астроархеологические работы были проведены на уже широко известных древних святилищах около Чуйского камня, на Юстыде, в Туру-Алты, Тархате, Бийске и Ак-Баур на Алтае.

В статье кратко рассмотрены древние культовые центры Саяно-Алтая, своеобразные магниты, заложенные в прошлом – изученные САЭ ГЭ в 1980–2008 гг.

Селеутас

(Западный Алтай)

В Центре Евразии, к западу от города Усть-Каменогорска на рубеже тысячелетий, в 2000 г. был найден уникальный комплекс объектов [*ил. 3*][3]. Гранитный «сфинкс» (антропо-зооморфный объект) из Селеутаса огромен по размерам, его высота – около 50 м, а длина – не менее 100 м. По размерам он почти в 2 раза больше египетского Сфинкса, высота которого – 20 м, а длина – около 60 м [*ил. 4*].

Рядом со «сфинксом» в Селеутасе обнаружен обработанный каменный мегалитический блок длиной 14,4 м, шириной 6,3 м и толщиной от 2,1 до 3,1 м. Общий вес этой гигантской гранитной плиты-изваяния составляет около 500 т, а объём – более 160 м^3 (почти сравним по объёму с Александровской колонной около Эрмитажа). Этот мегалит по длине более чем в 2 раза превосходит вертикальные плиты из Большого Салбыкского кургана в Хакасии и комплекса в Тархате на Алтае, а по весу он тяжелее их в десятки раз. Даже самый большой мегалит Франции «Grand Menhir» (длиной 20,3 м и весом 350 т) превосходит плиту из Селеутаса лишь по длине, значительно уступая ей по ширине, толщине и весу.

Новые типы объектов из Селеутаса по мере накопления фактов могут стать первыми свидетелями двух неизвестных пока древних «цивилизаций», к одной из которых относится «сфинкс», а к другой – более поздняя гигантская плита.



Ил. 4. Н. К. Рерих (*на лежащем верблюде крайний справа*) и его сотрудник В. А. Шибаев (*на лежащем верблюде в центре*) в группе туристов у сфинкса и пирамид в Гизе Египет. Январь 1925. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк



Ил. 5. Н. К. Рерих. Великий дух Гималаев. 1934. Холст, темпера. 76,5 × 103 © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

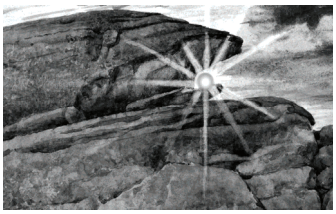
Селеутасский «сфинкс» имеет две головы – животного и человека. Возможно, это свидетельствует о большей его древности, по сравнению с египетским сфинксом, так как человек и животное в Селеутасе ещё строго разграничены, а не слиты воедино, как в Египте. К тому же египетскому Сфинксу дополнительно приданы доминирующие иерархические черты – образ господствующего над людьми фараона и образ «царя зверей» – льва. В дальнейшем образ сфинкса (сакрального человека-животного) встречается во многих древних культурах Евразии – в Ассирии, Урарту, Фригии, Греции, на Алтае (Пазырык, Берель) и во многих других странах.

Н. К. Рерих посетил Египет в январе 1925 г. [*ил. 4*]. В дальнейшем он написал картину *«Египет»* (1939; ГМВ) с изображением сфинкса и пирамид. На другой его картине – *«Великий дух Гималаев»* (1934; МНР) [*ил. 5*] – среди скальных выступов чётко обозначено в профиль гигантских размеров человеческое лицо[4], напоминающее такое же профильное изображение из Селеутаса.

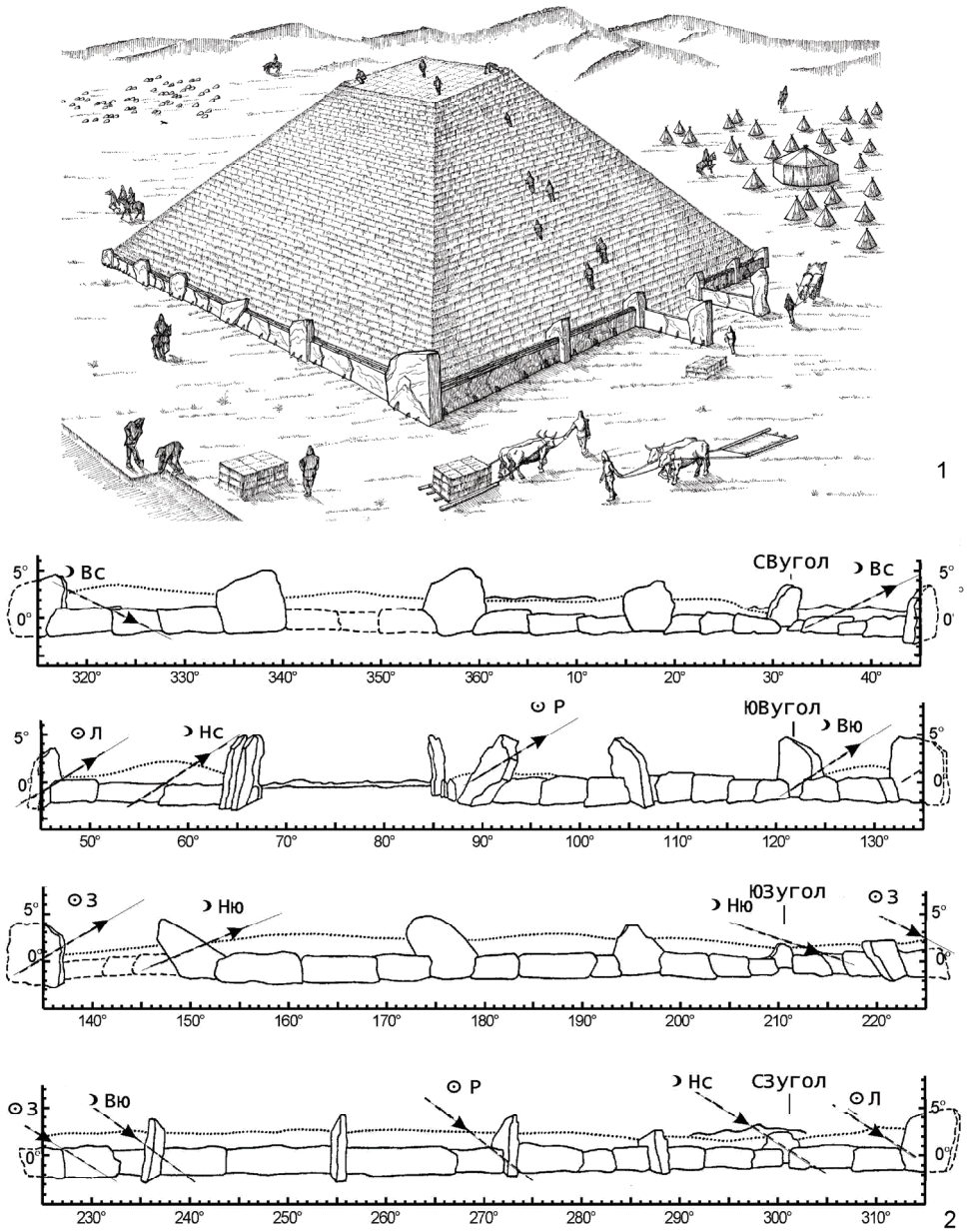
Очаровательная
(Западный Алтай)

В 1993 г. в районе посёлка Колывань на горе Очаровательной Саяно-Алтайской экспедицией было открыто древнее святилище в виде огромной «рыбы-зверя» с искусственной лункой в передней части [*ил. 6*][5]. К северу от культового центра были обнаружены два наблюдательных пункта – верхний и нижний. При наблюдении из нижнего пункта в день весеннего равноденствия (22 марта) солнце проходило через «пасть зверя». «Рыба» (или «зверь») «глотала» солнце, и после этого быстро наступала темнота. В тёплые весенние и летние дни солнце заходило за соседнюю гору всё севернее и севернее. После летнего солнцестояния (22 июня) начиналось обратное движение к югу. В день осеннего равноденствия (22 сентября) солнце вновь заходило в «пасти зверя». В последующие осенние и зимние дни становилось всё холоднее, солнце спускалось всё ниже и ниже по тулову «зверя» – до 22 декабря. Затем всё повторялось, как и в предшествующий год.

В 2006–2007 гг. эта гипотеза подтвердилась при изучении двух других святилищ – Ак-Баур и Монастыри на Западном Алтае. В день осеннего (в Ак-Бауре) и весеннего (в Монастырях) равноденствия солнце также закатилось в своеобразную «пасть», образованную скальными выступами, с многочисленными выбитыми искусственными лунками. В устной, письменной и изобразительной традициях многих народов Евразии начиная с эпохи бронзы и до современности широко распространён образ зверя, рыбы или мифологического животного, глотающего дневное светило (вспомним, к примеру, сказку К. И. Чуковского «Краденое солнце»). Вероятно, это был определённый этап в развитии религиозных и научных представлений об окружающем мире, связанный как с мифологическими, так и с ранними естественнонаучными наблюдениями, когда люди ещё не могли достаточно реально объяснить, куда исчезает солнце после захода, с чем связаны солнечные затмения и т. п.



Ил. 6. Гора Очаровательная



Ил. 7. Большой Салбыкский курган. 1 – реконструкция процесса сооружения ограды и насыпи
2 – основные направления для восходов и заходов Солнца и Луны
в астрономически важные дни, наблюдаемые из центра кургана

Святилище на горе Очаровательной около посёлка Колывань представляет особый интерес как один из центров Беловодья на Западном Алтае, имеющий отношение к проблеме, которой всегда интересовался Н. К. Рерих[6].

Салбык
(Хакасия)

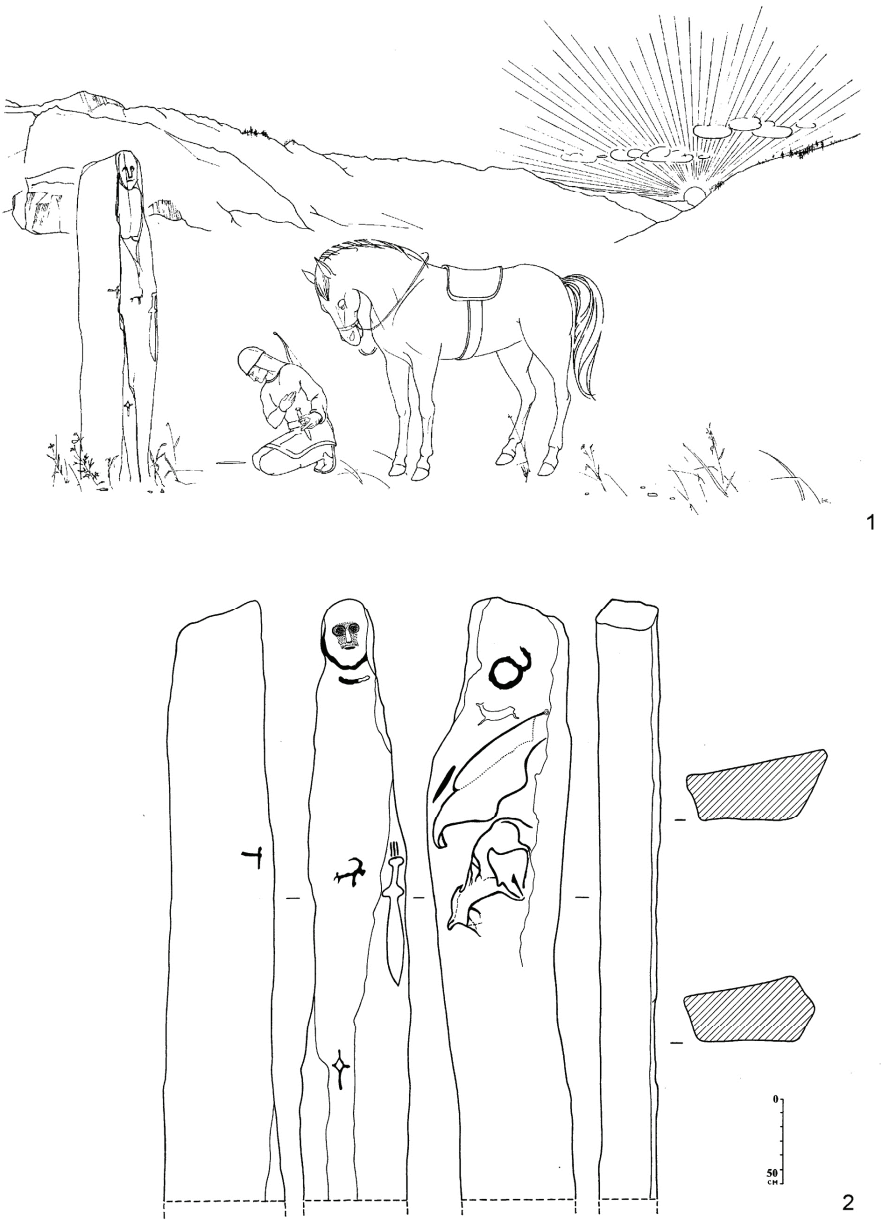
Большой Салбыкский курган – один из самых крупных мегалитических памятников древних кочевых племён Южной Сибири, сооружённый в V–IV вв. до н. э., расположен в 60 км к северо-западу от города Абакан. В Салбыкской долине находятся более 100 курганов тагарской культуры «скифского» времени. В процессе работ экспедиции С. В. Киселёва в 1954–1956 гг. под насыпью была расчищена квадратная ограда размером 71 × 71 м из вертикально и горизонтально поставленных огромных плит песчаника. Наиболее крупные из стел имели вес до 30–50 т и достигали в высоту 5–6 м. Первоначальная форма земляной насыпи кургана была пирамидальной [*ил. 7. 1*]. Курган сооружался поэтапно и не выходил за пределы ограды.

В 1992-м, 1994-м, 1996-м, 1998-м и 2008 гг. экспедиция Государственного Эрмитажа под моим руководством продолжила исследования в Салбыке и установила, что в точках, соответствующих астрономически важным дням, были воздвигнуты самые большие вертикальные плиты-стелы [*ил. 7. 2*], ориентированные на восход и заход Луны (низкой – ЮВ и СЗ углы ограды, высокой – ЮЗ и СВ углы), а вход в курган ориентирован на восход Солнца в дни равноденствий[7]. В 1996 г. с юго-западной стороны от Большого кургана было найдено скульптурное изображение лежащего тигра, возможно, относящееся к тагарской культуре. На плитах кургана, которые находились на линиях основных астрономических направлений, обнаружены знаки в виде кругов, полумесяцев и других фигур, показаны моменты движения Солнца и Луны. На внутренней стороне одной из плит восточной стены ограды кургана выбита сложная композиция. В верхней части плиты изображены люди большого роста (боги?) и область неба – птица, точки-светила, человек с визиром в руках; в средней части плиты – мужчина-воин, стоящий одной ногой на голове поверженного человека, рядом женщина-луна и мужчина; в нижней части плиты – конь и зверь (свернувшаяся пантера?), а ещё ниже – неясные фигуры (область духов нижнего мира).

По монументальности конструкции и по объёму затраченного труда Большой Салбыкский курган в Хакасии может быть поставлен в один ряд со знаменитым Стоунхенджем в Англии, пирамидами Египта, Китая, Японии и Южной Америки.

Адыр-Кан (Чуйское)
(Центральный Алтай)

Это один из наиболее известных культовых памятников Алтая, расположенный на правом берегу реки Чуи, недалеко от её впадения в реку Катунь, между посёлками Иня и Иодро, в урочище Адыр-Кан. Комплекс объектов находится сейчас рядом с Чуйским трактом, а ранее с кочевой тропой – одной из главных и жизненно необходимых дорог, соединявшей Алтай с Кузнецкой котловиной, Хакасией, Тувой, Монголией и Китаем.



Ил. 8. Адыр-Кан (Чуйское). 1 – реконструкция поклонения каменному изваянию в дни равноденствий. 2 – прорисовка изображений на боковых гранях Чуйского изваяния

Чуйское антропоморфное изваяние издавна было хорошо известно местному населению, поэтому многие исследователи Центральной Азии не могли обойти его своим вниманием. Этот памятник посещали Н. М. Ядринцев, Г. Н. Потанин, В. В. Сапожников, Макс Эберт, П. П. Хороших, С. С. Сорокин, Б. Х. Кадиков, В. А. Могильников, Д. Г. Савинов, Л. В. Шапошникова, Е. А. Окладникова и многие другие исследователи[8]. Описанию и прорисовке каменного изваяния большое внимание уделил В. Д. Кубарев[9]. Автор данного исследования также неоднократно посещал этот комплекс (в 1976-м, 1980-м, 1985-м, 1995-м, 2003 гг.) и каждый раз открывал для себя всё новые детали и всё более глубокие связи между находящимися там объектами и окружающим ландшафтом[10].

В Чуйский комплекс входят разнообразные объекты из камня – изваяние, выкладки, каменный ящик и наскальные изображения. Центром комплекса является каменное изваяние VIII–VII вв. до н. э. в виде схематичной фигуры воина, высеченное из плиты серовато-зеленоватого сланца высотой 2,1 м [*ил. 8.2*]. В верхней части камня контурной выбивкой изображено лицо человека с глубокими округлыми глазницами, носом и ртом. Ниже лица выбита пектораль, или шейная гривна. В средней части находится изображение кинжала большого размера с расширяющимся клинком и выделенной рукоятью с тремя небольшими полосками над ней. Если рукоять кинжала выбита точками, то клинок выполнен глубокой прорезной линией. Не исключено, что следы от заточек ножей и кинжалов кочевников появились на нём в последующие периоды.

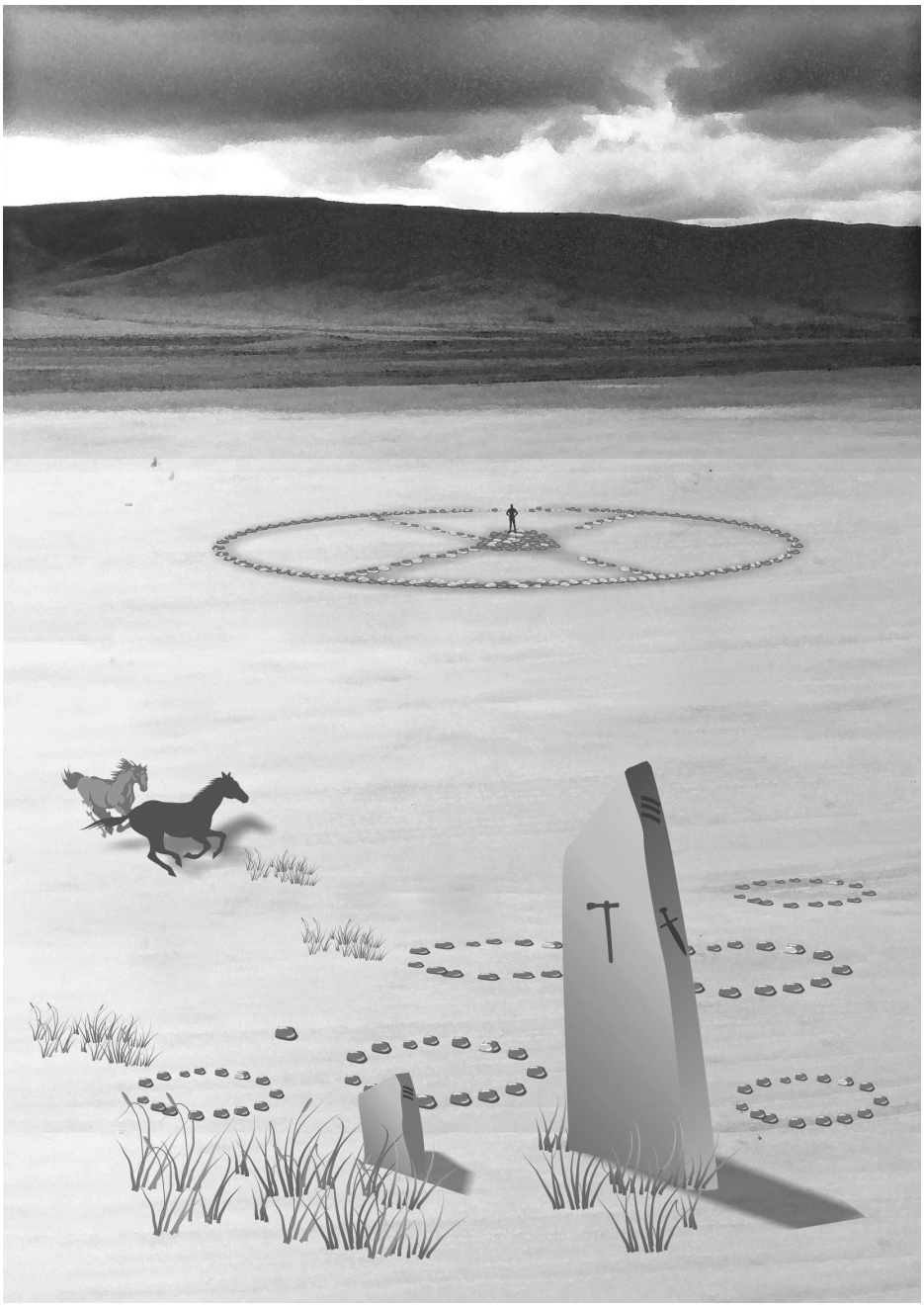
Судя по астрономическим расчётам, в дни, близкие к равноденствию, солнце всходило в точке пересечения трёх гор, что могло осознаваться древними кочевниками и служить одной из причин для поклонения каменному изваянию, установленному в сакрально важной точке [*ил. 8.1*]. Чуйский культовый комплекс функционировал весьма длительное время. Вероятно, начало его сооружения относится к эпохе бронзы, наиболее интенсивно он использовался в раннескифский период, а затем с перерывами – до современности.

Туру-Алты

(Юго-Восточный Алтай)

Святилище расположено на правом берегу реки Бар-Бургазы, в межгорном урочище Туру-Алты, в 15 км к северо-западу от Юстыдского комплекса. Первые работы на этом памятнике были проведены в 1970-е гг. В. Д. Кубаревым, а затем продолжены в 1990-е гг. совместно с Э. Якобсон, Я. А. Шером, А. П. Франкфором и Т. Масумото[11]. Здесь были зафиксированы разнообразные курганы и выкладки, вертикально стоящие стелы в оградках, *обо* на вершине горы, наскальные изображения и другие объекты.

Во время новых исследований Саяно-Алтайской экспедиции в 1995-м и 2003 гг. были поставлены вопросы о связях курганов, выкладок, стел, наскальных изображений между собой и с окружающим ландшафтом[12]. Из центра ряда объектов были зарисованы круговые панорамы для последующих палеоастрономических расчётов, а также детально фиксировались каменные выкладки, стелы и петроглифы.



Ил. 9. Юстыд. Реконструкция

Центральная линия из стел ориентирована на вершину горы, где находился своеобразный «алтарь» – большая гладкая вертикальная каменная плита с изображениями устремлённых в небо огромных оленей раннескифского облика. На плите выбито несколько десятков изображений в основном копытных животных – оленей, козлов, коней, верблюдов, а также лучников со стрелами. Центральным образом является крупное изображение оленя с большими ветвистыми рогами, близкое по стилю к оленным камням Центральной Азии IX–VIII вв. до н. э. Размер ключевого (основного) образа, вероятно, задавался заранее. Так, например, длина каждого из трёх самых больших оленей на этой каменной плоскости, от кончика носа до хвоста, равна 90 см, или половине прямой сажени в 180 см. Такой размер служил своеобразным модулем для разметки не только маленьких, но и крупных объектов, в том числе курганов, стел, а также расстояний между ними. Образ оленя часто ассоциировался с Солнцем, и нахождение фигур оленей в верхней части горы позволяет предполагать связь этого святилища с Небом и Солнцем.

При приближении к святилищу Туру-Алты с восточной стороны на скальных выходах расположено несколько групп петроглифов, в основном выбитых в раннескифское время. Особенно впечатляют контурные наскальные рисунки горных козлов, выполненные в VIII–VII вв. до н. э. в своеобразной «топографической» манере. Для того чтобы показать «высоту и объём» тела животного, в отдельных случаях использовалось до пяти уровней «изолиний», в чём-то близких к линиям, с помощью которых изображают рельеф на современных топографических картах. Святилище в Туру-Алты функционировало, вероятно, с перерывами длительный период – с эпохи бронзы до этнографического времени.

Юстыд

(Юго-Восточный Алтай)

Комплекс памятников на реке Юстыд очень обширен как по своим размерам, так и по числу находящихся здесь объектов большого размера [*ил. 9*]. Малые ритуальные центры связаны между собой и образуют «цепочки» объектов, растянутые на десятки километров, составляя своеобразную древнюю «геодезическую сетку». Первые археологические исследования на Юстыде были проведены В. Д. Кубаревым в 1970-е гг. Он изучил и опубликовал находящиеся там оленные камни, выкладки и большие каменные курганы – керексуры[13].

Во время новых исследований САЭ ГЭ в 1995-м и 2000-х гг. были поставлены вопросы о взаимосвязи объектов VIII–VII вв. до н. э. – оленного камня, керексуров и окружающего ландшафта, а также выявлены основные направления при ориентировке керексуров и т. д.[14]. На план было нанесено 30 керексуров диаметром от 5 до 60 м, различающихся по форме – круглые, круглые с «кольцом», круглые с четырьмя «лучами», круглые с подквадратной внешней оградой, такие же, но с четырьмя «лучами» и др. Большинство керексуров расположены рядами, ориентированными по линии СВ–ЮЗ. При выборе места для керексура учитывались следующие моменты: 1) ориентировка на наиболее почитаемую горную вершину – один конец линии; перевал или западину – другой конец линии; 2) ориентировка по основным астроно-

мическим направлениям (стороны горизонта, точки равноденствия, солнцестояния, высокая и низкая Луна); 3) «гармоничное сочетание» с более ранними объектами; 4) «обыгрывание» оппозиций: круглый (Небо) – квадратный (Земля); гора (высокая, твёрдая) – вода (низкая, мягкая); большой – малый; далёкий – близкий и т. п.

Одним из центров юстыдского комплекса является каменное изваяние – оленный камень, изготовленный из большой светло-серой гранитной плиты высотой более 3 м. Узкая передняя часть оленного камня ориентирована на западину – перевал близлежащей горы, а западная задняя часть оленного камня и ряд вертикально установленных камней направлены на вершину относительно далёкой южной горы. На передней узкой восточной грани камня выбит слегка изогнутый кинжал[15], а на северной, широкой грани – лук, находящийся в расширяющемся к низу колчане. На южной грани показан боевой топор с широкой боевой частью и длинной рукояткой. Предметы вооружения тщательно зашлифованы и изображены почти в натуральной величину.

Сооружение и разметка объектов на реке Юстыд производились не за один год, постоянно дополнялись всё новыми и новыми объектами для более глубокого осознания связей между выше отмеченными бинарными оппозициями окружающей природной среды и объектами, созданными руками людей. В наиболее важных точках и на пересечениях разметочных линий, вероятно, регулярно воздвигали новые объекты. Памятники на реке Юстыд конструктивно очень близки таким же объектам VIII–VII вв. до н. э. из южной части Тувы и северо-западных районов Монголии, особенно сооружениям около кургана Улуг-Хорум в Туве.

* * *

Суммируя данные о древних святилищах Алтая, можно отметить их общие и специфические черты. Сооружение почти каждого нового культового центра было длительным и многоэтапным. Одно дело – открытие нового сакрально значимого для союза племён ритуального центра, а другое – небольшие племенные или родовые культовые места.

Объекты закладывались в специально выбранных точках и в определённое время. Этот процесс требовал больших духовно-научных знаний, материальных ресурсов и затрат.

Исследования в Саяно-Алтае показали, что существовали свои каноны и правила поиска, разметки и сооружения будущего культового памятника, которые определяли специально подготовленные люди, возможно, жрецы или геоманты, знавшие основы сакрально-планировочного «искусства», своеобразного саяно-алтайского варианта «Фэн-шуй». В горных ландшафтах сначала выбирали подходящую долину или урочище, затем определяли ритуально важный центр комплекса, а позднее и места для основных объектов.

По новым материалам САЭ ГЭ можно отметить ещё одну общую черту, присущую евразийским каменным изваяниям, начиная с эпохи бронзы[16]. Они выступают надёжно зафиксированной точкой в ритуально важном месте. Большинство каменных изваяний имеет скошенный верхний край – высокую восточную и низкую

западную грани. Вероятно, это связано с тем, что солнце, поднимаясь вверх, восходит на Востоке и опускается вниз на Западе. Наиболее ярко такая закономерность прослеживается на оленных камнях в культовых центрах на реках Чуя, Юстыд, Саглы и др. Здесь «каменный воин» смотрит на Восток, по линии восхода солнца в дни весеннего и осеннего равноденствия. В какой-то степени воин-предок является гарантом, что солнце взойдёт в той точке горизонта, на которую направлены его «лицо» и «взгляд».

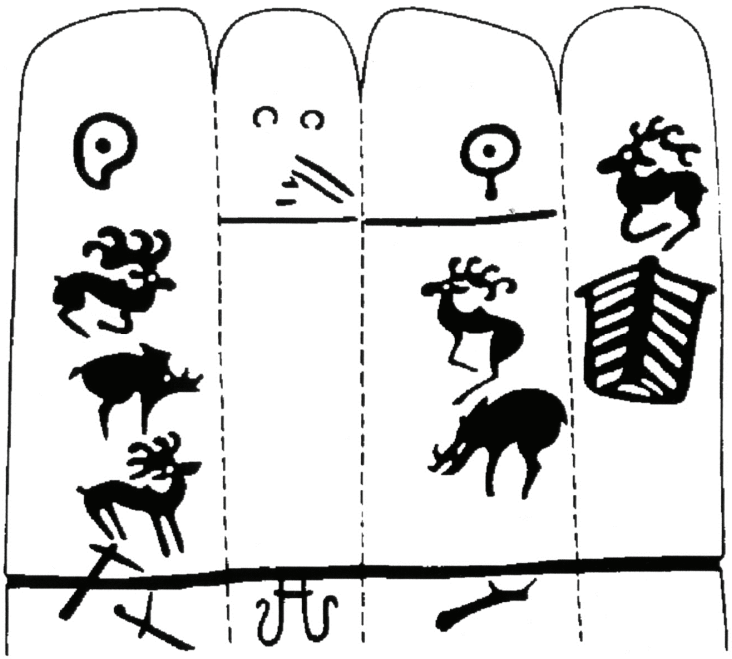
Все образы и линии на изваяниях и петроглифах строго отобраны, отражают бытовавшие в тот период сакральные представления и реальные предметы. Во многих случаях наскальные изображения расположены вблизи каменных выкладок, оградок, изваяний, стел, курганов, святилищ и часто ориентированы на наиболее примечательные горные вершины и перевалы, что отражено на ряде картин Н. К. Рериха 1920-х – 1940-х гг. Видимо, между этими объектами есть какая-то связь, близость их между собой, что пытаются выяснить многие археологи. Местонахождения с оленными камнями и наскальными рисунками, изображённые на полотнах Н. К. Рериха, пока не найдены археологами, но со временем эти пункты могут быть отождествлены не только по древним искусственным объектам, но и по окружающему их ландшафту [*ил. 1* и *10*]. То, что эти объекты ныне можно датировать VIII–VII вв. до н. э. подтверждается многочисленными находками археологов и стилистическим анализом изображений [*ил. 11*][17].

Именно на святилищах в большом числе сохранились древние наскальные рисунки, выполненные в «зверином» стиле, к образам которых неоднократно обращались Ю. Н. и Н. К. Рерихи. В древних петроглифах, безусловно, отражены миропонимание и культово-религиозные представления древних племён Евразии. За последние 30 лет археологами достигнуты значительные успехи в датировании и расшифровке семантики петроглифов Евразии. Как и предвидел Н. К. Рерих, «чудесные камни сохранили вдохновенный иероглиф, всегда применимый, как всегда приложима Истина» («Открытые врата», 27 июля 1935 г.)[18].

Необходимость поклонения разным божествам Неба и Земли, в том числе и небесным объектам – Солнцу, Луне, созвездиям, а также первопредкам и воинам-героям, для согласования ежегодных хозяйственных, социально-демографических циклов кочевников с сакральными, природными и небесными явлениями неизбежно приводила к идее создания святилища и алтаря. Небесные светила, в первую очередь Солнце и Луна, а также созвездия, были составной частью культа Неба. Отсюда вытекала потребность их познания и согласования своей жизни с их основными ритмами. Необходимость астрономических наблюдений у кочевых народов Евразии заключалась в сакральности времени – время священно. Знание точного времени наступления начала года, сезона, того или иного праздника было необходимо для его подготовки, проведения и достижения максимальных результатов. Требовалась согласованность ежегодного и многолетнего хозяйственного цикла с основными моментами восхода и захода солнца в дни весеннего и осеннего равноденствия, зимнего и летнего солнцестояния, а также с основными фазами высокой и низкой Луны.



Ил. 10. Н. К. Рерих. Чёрная Гоби. 1928. Холст, темпера. 74,8 × 117,5
Собрание ЦМР



Ил. 11. Прорисовка оленного камня из Монголии
Воспроизведено: *Волков В. В.* Оленные камни Монголии. – Улан-Батор, 1981

В зависимости от доминирующего окружающего ландшафта святилища могли сооружаться как на горных склонах, так и в широких межгорных долинах. Святилища на склонах гор имеются во всех районах Саяно-Алтая. Крупные культовые центры в обширных долинах чаще встречаются в Юго-Восточном Алтае и Южной Туве (Юстыд, Саглы) и, вероятно, являются северной окраиной могущественной культуры керексур и оленных камней, основная территория которой находится в Монголии.

Как правило, при выборе места для святилища предъявлялись определённые требования к его размещению. Максимально соблюсти все необходимые критерии для поиска будущего места могли только специально подготовленные люди, хорошо разбирающиеся в вопросах согласования сакральных и природно-ландшафтных закономерностей с иерархичными социальными структурами общества и т. п. В зависимости от ранга святилища на них могли происходить не только ежегодные празднества, но и выборы местных и племенных правителей.

Следует отметить довольно высокий уровень геометрических знаний у жрецов древних кочевников Саяно-Алтая. При разметке, как малых, так и больших объектов, простых и сложных композиций, отдельных плоскостных и объёмных изображений, они использовали окружность и круг, равносторонний и равнобедренный треугольники, квадрат и прямоугольник, параллелограмм и ромб, трапецию, конус, прямой угол и др. Обычно использовали как одиночное, двукратное, так и многократное увеличение пропорций.

При сооружении новых объектов постоянно учитывали всё более глубокие связи в окружающем ландшафте, основанные на запоминающихся, ярко выраженных оппозициях типа верх – низ, вершина – западина. «Указателями» для такой сакральной разметки служат чётко выраженные линии, образуемые расположенными рядом объектами.

В святилищах на горах несколько линий объектов веерообразно сходились в одну точку – на главный «алтарь». В широких долинах таких сакральных линий было гораздо больше. Они не только указывали путь к главному «алтарю», оленному камню или стеле, но и уходили за пределы святилища, образуя сложные связи с другими культовыми центрами и окружающей природой. Малые и большие ритуальные центры были связаны между собой и образовывали «цепочки» сакральных объектов, растянутые на десятки, сотни и тысячи километров, составляя своеобразную древнюю «геодезическую сетку».

Для укрепления и сакрализации преемственности власти новые правители и жрецы часто использовали культ предков, ранее обитавших в этих районах, чтобы подтвердить своё право по рождению на эту территорию. Благодаря этому происходило восстановление ранее забытых святилищ и сооружение новых объектов.

Святилища и их взаимосвязи с другими видами синхронных объектов, являются важной составляющей реконструкции мировоззренческих представлений, культурной, социальной, политической и этнической истории древних кочевых племён Центральной Азии II–I тыс. до н. э.

В целом святилища были одной из главных частей общей сакральной «модели мира» кочевников, и именно на святилищах они, по мере возможности, старались воспроизвести её основные элементы.

При крупных катаклизмах в обществе – смене или уходе населения, изменении мировоззренческих основ и т. п. – святилища часто переставали функционировать, их забрасывали. В широких долинах, где много новых близких по ландшафту участков, такие святилища часто предавались забвению на многие столетия. В горных районах удобных мест для святилищ гораздо меньше, поэтому, несмотря на большие перерывы в их использовании, они функционировали гораздо дольше и в разные исторические эпохи.

Культы Неба, светил, стихий и животных, зародившиеся ещё в эпоху палеолита, постоянно дополнялись всё новыми объектами почитания и обрядами, прошли через века и тысячелетия до этнографического времени.

Древние магниты, заложенные в Центральной Азии, постепенно раскрываются и изучаются, как и предсказывали Н. К. и Е. И. Рерихи, вновь предстают перед нами во всём многообразии духовного и материального наследия цивилизаций прошлого.

Л. В. Шапошникова отмечает, что при закладке новых магнитов в Азии «Рерихи использовали три источника энергии: метеорит, огненные центры Елены Ивановны и высокоэнергетичные картины Николая Константиновича, созданные метаисторическим методом»[19].

Осознание сложных метаисторических процессов в древности, их связей через магниты с современностью, представляется одной из важнейших задач не только для археологических, но также для исторических, философских и культурологических исследований нашего времени. *«Ведь и прошлое, и будущее не только не исключают друг друга, но, наоборот, лишь взаимоукрепляют»* (Н. К. Рерих)[20].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Листы сада Мории. – Кн. II. – Озарение. – 1925. – § 277.
[2] *Рерих Н. К.* Держава Света / Сост. и примеч. Д. Н. Попова. – М., 1999. – С. 259.
[3] *Марсадолов Л. С.* Отчёт об исследовании древних святилищ Алтая в 2003–2005 годах // Материалы Саяно-Алтайской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа. – Вып. 5. – СПб., 2007; *Он же.* Мегалиты Алтая: «сфинкс», «пирамиды» и плиты у горы Селеутас // Общество – Среда – Развитие: Научно-теоретический журнал. – СПб., 2008. – № 2 (7). – С. 103–114.
[4] См. об изображённом на полотне объекте: *Дорже, Церин.* Юрий Рерих и его вклад в археологию Лахула и Спити / Пер. с англ. Я. В. Василькова // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб., 2005. – С. 165–166.
[5] *Марсадолов Л. С.* Исследования на Западном Алтае (около посёлка Колывань) // Материалы Саяно-Алтайской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа. – Вып. 2. – СПб., 1998.
[6] *Марсадолов Л. С.* Один из районов Беловодья на Западном Алтае // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 1. – СПб., 2007. – С. 526–535.
[7] *Марсадолов Л. С.* Древние каменоломни в Центральной Азии // Производственные центры: источники, «дороги», ареал распространения: Материалы тематической научной конференции. Санкт-Петербург, 18–21 декабря 2006 г. – СПб., 2006. – С. 179–185; *Он же.* Палеоастрономические аспекты

Большого Салбыкского кургана в Хакасии // Алтае-Саянская горная страна и соседние территории в древности. История и культура Востока Азии. – Новосибирск, 2007. – С. 205–213.
[8] *Шапошникова Л. В.* Алтай: По пути Рериха // Вокруг света. – М., 1977. – № 8. – С. 58–66.
[9] См.: *Кубарев В. Д.* Древние изваяния Алтая (Оленные камни). – Новосибирск, 1979.
[10] *Марсадолов Л. С.* Отчёт об исследовании древних святилищ Алтая в 2003–2005 годах // Материалы Саяно-Алтайской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа. – Вып. 5. – СПб., 2007.
[11] См.: *Кубарев В. Д.* Указ. соч.
[12] См.: *Марсадолов Л. С.* Указ. соч.
[13] См.: *Кубарев В. Д.* Указ. соч.
[14] См.: *Марсадолов Л. С.* Указ. соч.
[15] Такой же кинжал изображён на картине Н. К. Рериха *«Меч Гессар-хана»* (1931) [*ил. 1*].
[16] См.: *Марсадолов Л. С.* Указ. соч.
[17] См.: *Волков В. В.* Оленные камни Монголии. – Улан-Батор, 1981; *Кубарев В. Д.* Указ. соч.; *Марсадолов Л. С.* Указ. соч.; и др.
[18] *Рерих Н. К.* Избранное / Сост. В. М. Сидоров. – М., 1979. – С. 341.
[19] *Шапошникова Л. В.* Земной маршрут космической эволюции // 80 лет Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха: Материалы конференции. – М.: МЦР, 2008. – С. 46.
[20] *Рерих Н. К.* Открытые врата. – Тимур Хада. – 27 июля 1935 г. // *Рерих Н. К.* Указ. соч. – С. 341.

Ю. Ю. БУДНИКОВА
(СПбГМИСР)

ДЖУЗЕППЕ ТУЧЧИ, ЮРИЙ РЕРИХ, НАМКАЙ НОРБУ РИНПОЧЕ: ЗАПАД ОТКРЫВАЕТ ВОСТОК

Нам уже приходилось писать о крупнейшем итальянском востоковеде XX в. **Джузеппе Туччи** (1894—1984) в контексте востоковедной деятельности семьи Рерихов, в частности, в контексте работы Гималайского исследовательского института «Урусвати», почётным советником которого был Туччи[1]. В статье указывалось, что итальянским учёным были организованы научные экспедиции в Иран, Пакистан, Афганистан, 14 экспедиций в разные районы Тибета и Непала, в ходе которых были собраны бесценные коллекции древних рукописей и памятников искусства. Среди заслуг Туччи – научная, преподавательская, общественная деятельность. Перу Туччи принадлежат фундаментальные труды, посвящённые индийской и тибетской религии, философии, искусству (всего порядка 360 публикаций). Такие его книги, как «История индийской философии», «Тибетские рукописные свитки», «Теория и практика мандалы», «Религии Тибета», признаны новым словом в изучении этой темы и стали классикой мировой востоковедческой мысли.

Основной сферой интересов учёного был буддизм[2]. Углублённое изучение этой религии направляет внимание востоковеда к труднодоступной для европейцев «Стране Снегов» – Тибету. В 1928 г. Туччи переводит с китайского и тибетского языков обратно на санскрит некоторые из важнейших древних трактатов по буддийской логике, оригиналы которых были утрачены. В том же году он организует свою первую

экспедицию в Тибет (Ладакх). За ней в 1929 г. последовала вторая – в закрытый тогда для иностранцев Непал. Важной для мировой культуры заслугой Туччи, принёсшей ему славу крупнейшего исследователя Страны Снегов, явилось детальное описание памятников материальной культуры древнего и современного Тибета, в подавляющем большинстве своём теперь утраченных, фотографическое отображение которых, осуществлённое во время экспедиций, остаётся зачастую единственным документальным свидетельством о них. Помимо этого итальянский востоковед стоял у истоков страноведческого исследования Тибета. В 1933 г. он вместе с философом Джованни Джентиле основал Итальянский институт Среднего и Дальнего Востока (L'istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO)), на базе которого в 1995 г. открыт Итальянский институт Африки и Востока. В 1948 г. Туччи отправился из Сиккима в свою последнюю экспедицию в Тибет, в ходе которой он достиг Лхасы. Слава Туччи в Тибете была столь велика, что, несмотря на полный запрет иностранцам появляться в столице, он получает персональное разрешение Тибетского правительства. В официальном ответе на запрос учёного о получении виз для участников экспедиции было сказано: «Вам разрешён въезд в Тибет на три месяца, так как вы являетесь буддистом». Действительно, итальянский востоковед пользовался исключительным для европейца уважением в Стране Снегов. Он получил в дар лично от Далай-ламы XIV двадцатишеститомное каноническое собрание свода древнеиндийских сутр «Rbyng ma'i rgyud», оригиналы которых были утрачены в Индии и сохранились лишь в переводах на тибетский язык. В Лхасе существовало всего два экземпляра, в Потале. Ещё никогда не случалось, чтобы книги религиозного содержания были подарены в столь значительной и торжественной обстановке одному из иностранцев.

В 1950 г. в Риме при решающем участии Туччи под эгидой IsMEO начинает издаваться «Serie Orientale Roma» (Восточная Римская серия)[3], в рамках которой публикуются важнейшие, преимущественно философские, тексты на восточных языках, а также исследования по истории, искусству и литературе Востока. В том же году под руководством Туччи начинает выходить востоковедный журнал «Est and West» («Восток и Запад»). Ещё один издательский проект, задуманный учёным и реализованный в 1956–1962 гг., – энциклопедия «Цивилизации Востока» с участием крупнейших европейских специалистов. Вся жизнь Джузеппе Туччи была служением идее единения Евразии, которую он понимал как многогранное и обогащающее взаимодействие Востока и Запада на ниве подлинной культуры.

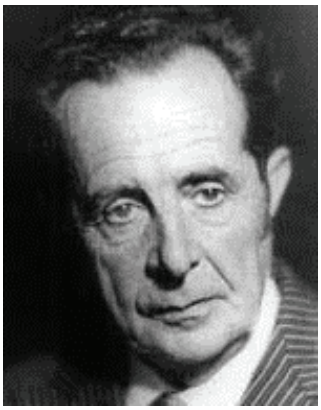
Юрий Николаевич Рерих (1902—1960) не только знал и ценил творчество итальянского учёного, но и сотрудничал с ним, обменивался литературой, состоял в переписке. Исследователям в настоящий момент доступны некоторые страницы этой переписки, точнее, письма Ю. Н. Рериха к Дж. Туччи и его коллегам – сотрудникам IsMEO. Переписка началась в 1930-е гг. и продолжилась в начале 1950-х, когда Ю. Н. Рерих с матерью жил и работал в Калимпонге, руководя семинаром для аспирантов в местном университете. Среди обсуждавшихся вопросов – просьба Туччи подобрать ему переводчиков со знанием тибетского языка и комментаторов философских текстов для работы в Институте Среднего и Дальнего Востока. Из писем Ю. Н. Рериха явствует, что он взял на себя роль посредника в поисках кандидатов на

эту работу. Всего в 1955–1956 гг. шли трёхсторонние переговоры с пятью-шестью учёными тибетцами (их имена известны), подходившими для этой цели, последний их них собирался ехать в Рим, но попал ли он туда, мы не знаем: с определённого момента эта тема исчезает со страниц писем Ю. Н. Рериха. Однако мы точно знаем, что спустя несколько лет в Италию, на работу в институт к Туччи приехал молодой человек, имя которого широко известно ныне по всему миру. Его называют «Величайший Мастер Дзогчена нашего времени». Это Намкай Норбу. Именно Туччи «подарил» Западу этого выдающегося подвижника и учителя мудрости. Процент вероятности того, что «крёстным отцом» приезда Намкая Норбу мог быть Юрий Николаевич, крайне невелик. Если русский учёный и говорил на эту тему с тибетцем, то это могло произойти только в конце 1956-го – начале 1957 г., однако следов их взаимодействия в документах Ю. Н. Рериха не выявлено. Скорее всего, Норбу пригласил позднее уже сам Туччи во время своего пребывания в Индии, которую он посещал в конце 1950-х гг. При всём том существует внутренняя связь, объединяющая эти три имени, которая и явилась «пружиной» для развития темы данной статьи.

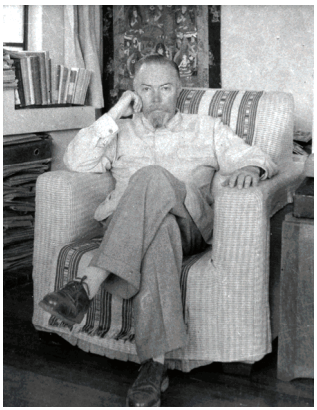
Знания, передаваемые Намкаем Норбу, перекликаются с направлениями исследований как Рерихов, так и Туччи. В первую очередь, наверное, надо назвать древнее государство Шанг-Шунг[4]. И Ю. Н. Рерих, и Дж. Туччи усматривали историческую связь между ним и легендарной страной Шамбалой. Ещё одна тема, которая занимает важное место в научной деятельности этих учёных, – культура долины Сват (нынешний Пакистан, древнее буддийское государство Уддияна). В фокусе внимания всех троих находились также открытия в Дуньхуане (фрески и древние буддийские тексты). Но, наверное, самый главный объект и субъект внимания этих великих людей, работавших и работающих с духовными учениями Востока, – *просветлённое сознание*, а потому нам представляется небезынтересным привести ниже краткий обзор жизни выдающегося тибетского мастера и проповедуемого им учения.

Намкай Норбу (также **Чогьял Намкхай Норбу Ринпоче**) родился 8 декабря 1938 г.[5] в деревне Геуг, в Восточном Тибете (область Кхам, провинция Дэрге), в благородном семействе. В течение нескольких веков Кхам был *de facto* независим как от центрального Тибетского правительства Лхасы, так и от китайского императора. Именно на этой территории тибетская культура развивалась наиболее свободно. В первую очередь это относится к королевству Дэрге в центральном Кхаме, ставшему в середине XIX в. центром Тибетского Возрождения. В это время в Дэрге были созданы шедевры тибетской философской мысли, изобразительного искусства, жили прославленные мистики, хранились и обогащались древние учения.

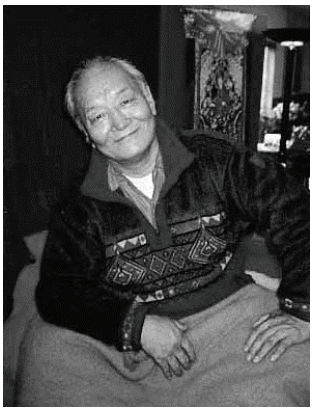
Начиная с самого раннего возраста, Чогьял Намкхай Норбу получал многочисленные передачи Учения и посвящения от учителей, принадлежавших к разным школам тибетского буддизма. Когда ему было два или три года, он был признан воплощением **Адзома Другпа** (1842—1924) из линии перерожденцев монастыря Гончен, который являлся одним из величайших мастеров Дзогчена начала двадцатого столетия[6]. Среди учеников Адзома Другпа был дядя Намкая Норбу по отцовской линии, Тогден, который стал для него первым учителем Дзогчена. Намкай Норбу получил полное традиционное образование, соответствующее его рангу



Джузеппе Туччи. 1950-е



Юрий Рерих. 1950-е



Намкай Норбу. 2000-е

тулку (ламы-перерожденца). Помимо теоретических дисциплин он получал учения от нескольких великих учителей и выполнял практики под их руководством.

С 8 до 14 лет Намкай Норбу учился в монастырской школе, изучая буддийскую философию и выполняя *ритоды* (медитативные затворничества). В 1951 г. его наставник посоветовал ему разыскать женщину, жившую в местности Кадари, которая была воплощением самой Ваджрайогини, и принять от неё посвящение. Эта женщина – Учитель по имени **Аю Кхадро Дорже Палдрон** (1838—1953) – была ученицей великого Жамьянга Кенце Вангпо и Ньягла Пэма Дундула, а также старшей современницей Адзома Другпа. В это время ей было сто тринадцать лет, и уже пятьдесят шесть лет она пребывала в тёмном *ритрите* в созерцании. Намкай Норбу принял от неё, в частности, передачу Учений Лонгчен Ньингтиг и Кхадро Янтиг, в которых основной практикой является созерцание в темноте. Кроме того, она даровала ему свои собственные *терма*[*] ума, такие, как практика Львиноголовой Дакини (Симхамукхи)[7]. В 1954 г. Чогьял Намкхай Норбу Ринпоче получил приглашение посетить Китайскую Народную Республику в качестве представителя тибетской молодёжи. Он преподавал в Китае тибетский язык в Юго-Западном Университете малых национальностей в Ченду (провинция Сычуань) и довёл до совершенства собственное знание китайского и монгольского языков. В Китае он встретил знаменитого **Ганкара Ринпоче** (1903—1956), мастера традиции *кагьюпа*, и услышал от него разъяснения Шести Йог Наропы, Махамудры и наставления по тибетской медицине.

Когда Намкаю Норбу исполнилось 17 лет, он вернулся в свою родную провинцию Дэрге. Следуя видению, полученному во сне, Намкай встретился со своим коренным мастером Чангчубом Дордже, который вёл жизнь простого деревенского врача и возглавлял общину, состоящую из практикующих мирян, йогов и йогинь. Кроме того, он был открывателем *терма*. От этого мастера Намкай Норбу получил самое важное в его жизни посвящение в сущность учения Дзогчен, через прямое

[*] *Терма* – в тибетском буддизме: скрытые духовные сокровища.

введение в переживание *ригпа*[8]. Так Чангчуб Дордже стал для Намкая Норбу коренным мастером. Намкай Норбу оставался с ним почти год, часто помогая Чангчубу Дордже Ринпоче в медицинской практике в качестве секретаря. После этого Намкай Норбу отправился в длительное паломничество в Центральный Тибет, Непал, Индию и Бутан. Вернувшись в Дэрге, на свою родину, он обнаружил, что политическая ситуация в стране сильно ухудшилась, т. к. китайская армия захватила Тибет. Продолжив путешествие по Центральному Тибету, он прибыл в Сикким. С 1958-го по 1960 г. он жил в Гангтоке (Сикким), где написал и отредактировал несколько тибетских книг, послуживших развитию правительства Сиккима.

Когда Намкаю Норбу было 22 года, по приглашению профессора Джузеппе Туччи он поехал в Рим для участия в исследованиях Института Среднего и Дальнего Востока. С 1960-го по 1964 г., получая стипендию Рокфеллера, он работал в тесном контакте с профессором Туччи и вёл семинары по йоге, медицине и астрологии. С 1964-го по 1992 г. Намкай Норбу являлся профессором Восточного отделения Неаполитанского университета, где обучал студентов тибетскому и монгольскому языкам, а также истории тибетской культуры. Намкай Норбу внёс большой вклад в развитие тибетологии на Западе, он провёл глубокие исследования исторических корней тибетской культуры, уделив особое внимание изучению малоизвестных литературных источников традиции *бонпо* и культуре древнего государства Шанг-Шунг.

В середине 1970-х, впервые в западном мире, он по просьбе нескольких своих учеников начал обучать их *янтра-йоге* и созерцанию Дзогчен. Растущий интерес к этим учениям убедил его ещё более посвятить себя этой деятельности. Вместе со своими учениками он основал первую Дзогчен-общину в Арчидоссо (регион Тоскана), позже организовав и другие центры в различных частях Европы, России, США, Южной Америке и Австралии. Это неформальные объединения людей, которые, желая продолжать свои обычные занятия в обществе, разделяют общий интерес к практике учений, передаваемых Намкаем Норбу. Сейчас Намкай Норбу – один из главных ныне живущих учителей Дзогчен. Он является основателем международной Дзогчен-общины, Института Шанг-Шунг и организации A.S.I.A., которая помогает тибетским школам и больницам. Много лет он неустанно путешествует по миру, передавая учение Дзогчен и посвящая себя заботе о тибетской культуре.

В 1983 г. Намкай Норбу организовал первый Международный конгресс по тибетской медицине в Венеции. Через некоторое время он начал проводить обучающие *ритриты*[9] в разных странах (включая Италию, Францию, Англию, Австрию, Данию, Норвегию, Финляндию, Соединенные Штаты Америки и Россию), на которых давал практические наставления по практикам Дзогчен внесектарного характера, а также по янтра-йоге, тибетской медицине и астрологии. Кроме того, Намкай Норбу является автором более десятка книг по учению Дзогчен.

Хотя в ходе истории Дзогчен попал в Тибет и распространялся в этой стране через две великие традиции – буддизм и *бон*, сам Дзогчен не следует рассматривать как религиозную или философскую традицию. Его надо понимать как полноту знания о состоянии личности, и это знание не вмещается в рамки отдельной религиозной веры или культуры[10].

Буддизм был официально введён в Тибете во времена правления царя **Трисонг Дэцена** (790—844), но проникновение буддийской культуры из Индии, Китая и других соседних стран осуществлялось и до этого на протяжении столетий. Трисонг Дэцен пригласил к своему двору буддийских учителей и *пандитов* из Индии и из Уддияны – древнего царства, которое отождествляется ныне с долиной Сват в современном Пакистане. Уддияна, из которой, как считается, начали распространяться тантрийские учения, была в древние времена страной с процветающей буддийской культурой, и в неё прибывали многие учителя, чтобы получить там передачу учений. Здесь же, от учителя Гараб Дордже, за несколько веков до нашей эры, берёт начало Дзогчен, включённый позднее в буддийскую традицию.

Тантрийская форма буддизма была принесена в Тибет, главным образом, Падмасамбхавой, великим Мастером и чудотворцем, который прибыл со своей родины Уддияны по приглашению царя Трисонг Дэцена. Чтобы расширить распространение учения Дзогчен в Тибете, Падмасамбхава предложил царю послать в Уддияну тибетца по имени Вайрочана. И тот получил все учения Дзогчена у ног учителя Шрисингхи. Пандит Вималамитра, также ученик Шрисингхи, был впоследствии приглашён к Тибетскому двору, где он передавал ещё не известные там учения Дзогчен. Этот период бурной деятельности по распространению и переводу буддийских первоисточников включал в себя и перевод на тибетский язык с языка Уддияны текстов Дзогчена. Все переведённые в этот период тексты, содержащие как тантрийские, так и дзогченские учения, были позднее отнесены к «древней» традиции, или *нингмапе* (rNying-ma-pa). Во время второго распространения буддизма в Тибете в XI в. было принесено несколько новых *тантр*, а некоторые *тантры*, получившие распространение во времена Падмасамбхавы, были переведены вновь. Именно в этот период сформировались другие школы тибетского буддизма: *кагьюпа* (bKa'-rgyud-pa), *сакьяпа* (Sa-skya-pa) и *кадампа* (bKa'-gdams-pa); последняя из них, позднее реформированная, стала называться *гэлугпой* (dGe-lugs-pa). Таким образом, Дзогчен стал считаться частью учений школы *нингмапа*.

Три главные традиции тибетского буддизма – *кагьюпа, сакьяпа и гэлугпа* – опираются на систему постепенного преображения. *Ану-йога* (Дзогчен) – система, опирающаяся на непостепенное преображение, содержится только в старейшей традиции – *нингмапе*.

Записанные учения Дзогчена делятся на три раздела: Раздел Природы Ума, Раздел Изначального Пространства и Раздел Тайных Наставлений. Из них первые два были принесены в Тибет Вайрочаной, а третий – Вималамитрой. Учения, которые первоначально были переданы Падмасамбхавой, а затем укрыты в различных местах в Тибете, также являются частью Раздела Тайных Наставлений. Такого рода тексты, называемые *терма* (gter-ma), или «сокровища», стали обнаруживаться, начиная с XIII в. *Терма* можно разделить на две категории: *сатер* (sa-gter) – «сокровища земли» – это предметы и рукописи, действительно найденные в виде кладов, зарытых в земле; и *гонтер* (dgongs-gter) – «сокровища состояния знания» – это тексты, запечатлевшиеся в глубине сознания человека, они могут всплыть сами собой в состоянии созерцания, даже через несколько перевоплощений после того, как

они были запечатлены*. Те же тексты, которые передавались устно, начиная со времён Гараб Дордже, называются «устной традицией» (bka'-ma).

Другую традицию учений Дзогчена, отличающуюся и по происхождению, и по линии преемственности её учителей, можно найти в религии *бон*. В древние времена термин *«бон»* использовался в Тибете для обозначения всех видов ритуальной традиции, основанной на чтении мантр и магических формул, которые, вероятно, не очень отличались от разных форм шаманизма, широко распространённого в Центральной Азии. Позже, во времена учителя Тонпа Шенраба (sTon-pa gShen-rab), родившегося, по бонским источникам, в 1857 г. до н. э., многие из этих ритуальных традиций были усовершенствованы и связаны общей идеей, согласно которой существование понимается как процесс взаимозависимости между энергией индивидуума и внешними энергиями, которыми владеют различные классы существ[11]. По тем же бонским источникам, Тонпа Шенраб, родиной которого был Шанг-Шунг, учил медицине и астрологии, а также Дзогчену в его ранней форме. **Шанг-Шунг** (Zhan-Zhung) – древнее государство, располагавшееся на территории нынешнего Тибета. Это область, где зародилась тибетская культура. Столицей Шанг-Шунга был Хьюнлун Нулкар (Khyun-lung ngul-mkhar) близ горы Кайлас. Духовенство играло важную роль в управлении этим государством. Шанг-Шунг делился на три области: внутреннюю, соответствующую Западному Тибету, центральную, соответствующую Центральному Тибету, и внешнюю, включающую Восточный Тибет и пограничные с Китаем области. Когда маленькое независимое королевство Ярлун в Центральном Тибете стало расширять свои владения и завоёвывать соседние области во времена правления царя **Сонцен Гампо** (617—698), Шанг-Шунг также был включён в его состав. Таким образом, всё королевство стало называться Тибетом (Бод).

Исходя из имеющихся данных, невозможно сказать, существовал ли единый источник всех учений Дзогчена. В течение многих столетий их практиковали мастера, принадлежавшие ко всем школам и традициям, потому что по самой своей природе Дзогчен выходит за рамки искусственно возводимых барьеров и любой ограниченности.

В наше время на Западе Дзогчен передаёт Намкай Норбу, держатель линии преемственности, восходящей к Гарабу Дордже. Как он утверждает, «Учения Дзогчена – это не философия, не религиозная доктрина, не культурная традиция. Понимание смысла учений означает обнаружение своего собственного истинного состояния, очищенного от самообмана и подлогов, создаваемых чужим умом. Само значение тибетского слова “Дзогчен” – “Великое Совершенство” – указывает на истинное изначальное состояние каждой личности, а не на какую-то трансцендентную реальность»[12]. Намкай Норбу убеждён в том, что самым главным для настоящего совершенствования человеческой личности является проникновение в сущность духовных учений и наставлений, а не слепое следование какой-то опреде-

* Тут невозможно не вспомнить одну из самых красивых тем в творчестве Н. К. Рериха – поиск «кладов захороненных», под которыми, конечно, подразумеваются сокровища духа.

лённой форме, что, безусловно, роднит его с утверждениями Учения Живой Этики, с теософской традицией, которые были принесены на Запад для объединения всех людей в духе. Призыв мастеров Дзогчена к своим ученикам перестать искать снаружи лампу, чтобы осветить себя, а зажечь свой внутренний светильник – один из руководящих принципов Агни-Йоги. То же можно сказать и про упор не на ритуалы, а на работу сознания. Совершенно по-рериховски звучит утверждение мастера: «Истина заключается в том, что нет никакой нужды становиться тибетцем, чтобы практиковать учение, пришедшее из Тибета, наоборот, самым верным является умение включить это учение в свою собственную культуру, чтобы получить возможность сообщить о нём, о его сущности, другим представителям Запада. Но часто бывает, что, столкнувшись с восточным учением, люди считают, что собственная культура не представляет никакой ценности. Такое отношение совершенно ошибочно, потому что всякая культура имеет свою ценность, связанную с тем окружением и обстоятельствами, при которых она возникла. Ни об одной культуре нельзя сказать, что она лучше другой, – от самого человека зависит, получит ли он от неё большую или меньшую пользу в плане внутреннего развития… Но учения заключают в себе внутреннее состояние знания, которое нельзя смешивать с той культурой, через которую оно преподаётся, или же с привычками, обычаями, политической и общественной системами и так далее. Люди создавали различные культуры в различные времена и в разных странах, и тот, кто интересуется учениями, должен понимать это и знать, как работать с различными культурами, не ограничивая себя, однако, их внешней формой»[13].

В Дзогчене основа самосовершенствования личности – знание собственных энергий и работа с ними. Понимание возникновения различных заболеваний, психических (депрессия, разные виды сумасшествия) и физических (особенно рака) связано со знанием природы энергий, нарушений в их функционировании. Крайне важно также осознание взаимосвязи между умом и энергией. Знания о психической энергии – краеугольный камень миропонимания в Учении Живой Этики. Дзогчен, так же как Агни-Йога, утверждает, что чудес нет, это результат владения собственной энергией, благодаря чему можно получить возможность управлять и внешними событиями. Роднит их и убеждение в том, что совершенствовать себя (а после этого и окружающее) надо не уходя от жизни, а также, что главный путь к просветлению – беспрерывная жертвенность и высочайшая нравственность. Почти излишним, наверное, будет упоминание о том, что Дзогчен, как и все другие буддийские школы, опирается на понимание того, что кроме видимого физического мира (земного) существуют другие миры и другие классы существ, не видимые глазу. Это мировоззрение – общее для восточных учений, содержится и в Агни-Йоге.

Интересно замечание Норбу Ринпоче о том, что «Дзогчен – это не школа, и не секта, и не религиозная система. Это просто состояние знания, которое учителя передали, не связывая себя какими-либо рамками сект или монашеских традиций. В линии передачи учений Дзогчена были мастера, принадлежавшие ко всем классам общества, в том числе крестьяне, кочевники, аристократы, монахи и великие религиозные деятели из всех духовных традиций и сект. Например, пятый Далай-лама,

безупречно соблюдая обязанности, соответствующие его высокому религиозному и политическому положению, был при этом великим практиком Дзогчена»[14].

Для непредвзятого исследователя очевидно то, что фрагменты Единого Знания от древности до наших дней возникали в духовных учениях, религиях, научных системах в разных частях света, а внимательное изучение исторических и биографических данных лишний раз убеждает нас в том, что распространение этих знаний и этого понимания единой великой реальности так же, как и их носители, подчиняются определённому алгоритму, который проявляется в цепочках встреч, взаимодействий, «совпадений», притягивая друг к другу определённые имена и идеи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Будникова Ю. Ю.* Джузеппе Туччи и Юрий Рерих // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 1. – СПб., 2005. – С. 354–391. Приношу благодарность В. Л. Мельникову и Гвидо Трепше за фотографии, в том числе из Музея Николая Рериха в Нью-Йорке.

[2] Интересно отметить также перевод на итальянский язык с обширным предисловием и комментариями «Тибетской книги мёртвых». Ценный материал для исследователей дают монографии «Буддизм», «Буддийские тексты по логике до Дигнаги из китайских источников», «О некоторых аспектах доктрин Майтрейянатхи и Асанги», «Малые буддийские тексты», эссе «Чортен и ца-ца в Индии, Тибете и на Западе» и мн. др.

[3] В настоящее время насчитывает более 80 томов.

[4] Эта тема в трудах Ю. Н. Рериха находит частичное освещение в опубликованной в данном сборнике статье автора «Архитектурная символика в мировой культуре».

[5] Некоторые источники указывают 1937 г.

[6] Полное имя **Адзом Другпа Дродул Паво Дордже**. Был одним из величайших держателей линии и распространителей учений Лонгчен Ньингтиг. Он был также известен как **Нацок Рандрол**.

[7] Позднее Намкай Норбу составит её жизнеописание и духовную биографию. См.: Знаменитые йогини. Женщины в Буддизме: Сб. – М: Путь к себе, 1996. – С. 139–164.

[8] *Ригпа* (rig-pa) – одно из ключевых понятий в учении Дзогчен. Его буквальное значение – «знание», но принятое употребление этого термина в Дзогчене означает прямое интуитивное знание изначального состояния, сохраняемое как живое присутствие.

[9] *Ритрит* – (англ. retreat) в переводе на русский язык обозначает «уединение», «отдаление от общества». В тибетском же языке существует большое количество слов, означающих понятие «ритрит». Так или иначе, ритрит – это проведение некоторой черты между нами и внешним миром, медитацией и суетностью. Ритриты бывают по продолжительности различные – от нескольких дней до нескольких лет. Ритриты бывают уединённые, а бывают ритриты коллективные. Некоторые ритриты общие, а некоторые – посвящены конкретным практикам.

[10] Этот и следующие семь абзацев написаны с использованием сведений из текста А. Клементе: Предисловие редактора // *Намкай Норбу Ринпоче.* Дзогчен – состояние совершенства. – СПб., 2005. – С. 7–11.

[11] Уже в период между VIII и IX в. н. э., под угрозой вымирания вследствие растущего распространения буддизма, бон стал облекаться в философскую и теоретическую структуру под влиянием самих принципов буддизма. Начиная с этого периода, бон превратился в религию и в общих чертах перестал явно отличаться от других буддийских школ.

[12] *Намкай Норбу Ринпоче*. Указ. соч. – С. 17.

[13] *Намкай Норбу Ринпоче*. Указ. соч. – С. 20–21.

[14] *Намкай Норбу Ринпоче.* Указ. соч. – С. 22.

И. И. САВОСИНА
(Союз журналистов Беларуси; Могилёв)

СПОДВИЖНИК Н. К. РЕРИХА В МОГИЛЁВЕ

Доктор **Константин Николаевич Рябинин** (1877—1955) был участником Центральноазиатской экспедиции 1923–1928 гг. и прошёл вместе с известным художником и мыслителем Николаем Константиновичем Рерихом от Урги через Монголию и Тибет до истоков Брахмапутры в Гималаях. Юрий Николаевич Рерих записал в дневнике: «К экспедиции присоединился доктор Рябинин, наш старый друг… Знания, которые он имел, будучи врачом и дантистом, делали его пребывание в экспедиции очень полезным».

Но, оказывается, этот удивительный человек с интереснейшей судьбой в 1911–1915 гг. работал в Могилёвском земстве. Экспедиционный дневник доктора был случайно обнаружен в 1992 г. в полуразрушенном здании Гималайского исследовательского института «Урусвати» в индийской долине Кулу. В опубликованной в 1996 г. книге под названием «Развенчанный Тибет» собран уникальный этнографический материал. О суровости пути через Центральную Азию написали все участники той экспедиции. Ю. Н. Рерих: «Ночью нам довелось пережить необычайно сильный мороз. Термометр показывал -50°С. Некоторые из нас совершенно промёрзли. Даже коньяк во фляге доктора замёрз». «Из 104 караванных животных погибает девяносто. Умерло пять человек: три монгольских ламы и два тибетца», – подытожил Н. К. Рерих. Но никто из русских, несмотря на жесточайшие условия маршрута, не пострадал. И в этом есть доля заслуги доктора К. Н. Рябинина.

Волею судьбы уроженец Мурома попал на службу в Могилёвскую губернию. Удалось найти материалы, подтверждающие, что К. Н. Рябинин был председателем Горецкой уездной земской управы и принимал участие в заседании Третьего очередного Могилёвского Губернского земского собрания, проходившего 12–19 декабря 1913 г. в Могилёве. В первый день К. Н. Рябинина избрали секретарём собрания, а также членом двух комиссий: народного образования и ветеринарной. Заседания, вероятно, проходили в здании Дворянского собрания и, судя по протоколам – проходили активно, насыщенно и эмоционально.

12 декабря 1913 г. председателем земской управы В. А. Судзиловским было сделано торжественное сообщение о поднесении Николаю II модели храма-памятника, сооружённого при деревне Лесной на месте победы Петра I над шведами. Важным для участников заседания было предстоящее в январе 1914 г. празднование 50-летия земских учреждений Российской империи. Во время празднования земские деятели собирались преподнести Николаю II хлеб-соль на специально изготовленном серебряном блюде с выгравированным гербом Могилёвской губернии.

К. Н. Рябинин был включен в общеземскую комиссию по участию в праздновании. В числе двух из шести претендентов – председателей уездных земских управ – он был избран в состав депутации на 50-летний юбилей земства, праздновавшийся в Санкт-Петербурге 7–10 января 1914 г.

В Зимнем дворце на общеземском рауте 8 января 1914 г. Рябинин вместе с князем Друцким-Соколинским, крестьянином Короткиным (гласным Чериковского уезда), губернским предводителем дворянства Бондыревым и ещё тремя делегатами Могилёвского земства слушал приветственную речь российского императора по случаю 50-летнего юбилея.

Возвращаясь к Губернскому земскому собранию в Могилеве в декабре 1913 г., отметим некоторые государственные вопросы, которые решались на нём не без участия К. Н. Рябинина. По вопросу «о пожертвовании на сооружение памятника Отечественной войны 1812 г. у деревни Солтановки» было принято решение ассигновать на строительство 1000 рублей. Бурные дебаты развернулись из-за открытия сети учительских семинарий в ознаменование 300-летия царствования Дома Романовых. Докладчики настаивали на первоочерёдности Климович, Быхова, Могилёва и Гомеля. «К. Н. Рябинин ввиду того, что Горецкий уезд также ощущает потребность в семинарии и идёт на жертвы в деле открытия таковой, просит Собрание включить Горки в первую очередь», – зафиксировал протокол активную позицию доктора.

Как член комиссии по народному образованию К. Н. Рябинин рассматривал предложение Губернской управы о преподавании музыки в фельдшерской школе в Могилёве: «… При неблагоприятно сложившихся условиях жизни, заполнить досуги и тем отвлечь бывших питомцев школы от дурных привычек и их последствий, просить об ассигновании 820 руб. на приобретение музыкальных инструментов для духового оркестра, пианино и на жалование учителю музыки». Земское собрание решило вопрос положительно.

Известно, что земства уделяли много внимания медицине. Доктор К. Н. Рябинин участвовал в обсуждении таких вопросов, как выделение денег Пироговскому обществу врачей в Могилёве; противохолерные мероприятия в случае эпидемии; учреждение должности ординатора хирургического отделения при губернской земской больнице с жалованьем в 1000 рублей и квартирными в 300 рублей; поощрение директора повивальной школы за исполнение им «ординаторских обязанностей в родильном отделении губернской больницы»; увеличение штата кроватей в Георгиевской психиатрической лечебнице в Печерске; и др.

В Могилёве к этому времени уже действовал телефон, уездный город Горки тоже на него претендовал. Рябинин вместе с гласным Горецкой земской управы Генрихом фон Краузе просил помощи в телефонизации, но получил отказ. Зато по ходатайству Горецкого уездного земского собрания Горкам была разрешена ссуда в 10.000 рублей на строительство больницы. В результате общих усилий в этом городе были открыты городская больница на 30 коек и больница для учащихся сельскохозяйственного училища на 20 коек, аптека и пять аптекарских магазинов, работали три врача, ветеринар, три акушерки и пять фельдшеров.

Имел ли К. Н. Рябинин врачебную практику в Могилёве или Горках, пока неизвестно. Должность председателя уездной земской управы являлась выборной, причём при наличии крупного имущественного ценза, и непременно утверждалась губернатором. В те годы, когда Константин Николаевич возглавлял Горецкую зем-

скую управу, Н. К. Рерих бывал совсем рядом – в Смоленской губернии. В талашкинском имении княгини М. К. Тенишевой знаменитый художник расписывал новую церковь Святого Духа.

С момента знакомства в Санкт-Петербурге в 1898 г. общение К. Н. Рябинина и Н. К. Рериха не прерывалось. В предисловии к своим дневниковым записям «Развенчанный Тибет» (1928) Константин Николаевич писал, что, живя в Петербурге, он время от времени делился с Н. К. Рерихом и его супругой Еленой Ивановной Рерих некоторыми своими мыслями и экспериментальными достижениями в обла-



Доктор К. Н. Рябинин во время Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха
Урга. Апрель 1927. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

сти психологии: «Исключительный интерес к этим опытам и нашему обмену мыслей, проявлявшийся с их стороны, и понимание ими моих духовных запросов создали и укрепили нашу духовную близость… Общность интересов по изучению трудных и малодоступных для понимания широкими массами областей человеческого духа сблизили нас… Помню, в то время мы много беседовали о великих духовных достижениях Индии, об Учителях Востока, глубина мыслей и учения которых свидетельствовали о величайших познаниях духа, собранных… в Гималайском Братстве, существующем, по преданию, с давних времён».

В 1927–1928 гг., когда доктору К. Н. Рябинину довелось принять участие в Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха, девять европейцев попали в условия доселе им незнакомые. Высоты 4–6 тысяч метров над уровнем моря для любого жителя равнин очень тяжки. «Николай Константинович переносил и высоты, и леденящие ветры без видимого утомления», – отмечал доктор. Его записи – бесценный документ свидетеля и сотрудника. Другая запись в дневнике: «Несмотря на недомогание в эти дни Елена Ивановна по-прежнему много читает и пишет. Николай Константинович положительно изумляет своим здоровьем – ни разу не болел, в то время когда другие чувствовали разные недомогания…». Своеобразный ответ на эту запись можно прочесть в дневнике самого Н. К. Рериха: «Конечно, если мы хотим замёрзнуть, то мы и замёрзнем. Но ведь есть такая замечательная вещь, как психическая энергия, которая теплее огня и питательнее хлеба. Но главное, во всех случаях – это соблюдать спокойствие, всякое раздражение лишает нас лучшего психического оружия».

Ни в одной врачебной школе не преподаётся психология. Такой предмет вообще не существует. Слово психология связывается с педагогикой, но не с познанием качеств психической энергии. Невозможно допустить, чтобы врачебное образование могло обойти такой основной предмет. Познавание психической энергии позволяет явить внимание к лекарствам. Насколько меньше потребуется лекарств, когда врачи смогут применить психическое лечение. Условия помощи психической энергией обновят все явления жизни. Не будем отделять высшее понятие бытия от врачебной помощи. Сколько древних источников указывают, что священнослужители были и врачами. Так подчёркивалось, что врач должен иметь авторитет, иначе он будет ходить в хвосте болезней, не имея возможности предотвратить их.

Учение Живой Этики (Агни-Йога). Аум. – 1936. – § 226.

Е. И. Рерих, названная в Учении Живой Этики «Матерью Агни-Йоги», первой прошла Огненный опыт преображения на Земле. Некоторые проявления этого опыта наблюдал доктор К. Н. Рябинин во время экспедиции. «Для доктора необыкновенные возможности наблюдать особые условия высот. Пульс Елены Ивановны достигает 145. Доктор говорит: “Это пульс птицы”. У меня вместо 64 – сто тридцать; в ушах звенит, точно все цикады Индии нагрянули. Приходит и снежная слепота», – фиксировал своё состояние Н. К. Рерих. Длительная стоянка на высотах в Нагчу при жесточайших морозах была серьёзным испытанием для всех. Но «несмотря на вредные для здоровья условия жизни в Нагчу, все мы целый день заняты делами», – отмечал К. Н. Рябинин в дневнике.

Приобретя во время путешествия с Рерихами уникальный врачебный опыт и новые знания в восточной медицине, К. Н. Рябинин обобщил основные концептуальные положения своей методики в труде «О жизнедателях Востока», который был отправлен в конце 1929 г. в Нью-Йорк. Судьба этой научной работы неизвестна. В нынешнем Музее Николая Рериха в Нью-Йорке её рукопись не выявлена.

В основу новых лекарственных средств К. Н. Рябинин по совету Н. К. Рериха положил препараты, включающие смолу гималайского кедра, мускус и валериану.

Подобные лекарства разрабатывались в Тибете и назывались «поддержатели», «восстановители» и «жизнедатели», о них же говорит и книга «Жуд-Ши». «Не только нужны жизнеохранители и жизнедатели, но нужно и осознание могущественной психической энергии, так тесно связанной с качеством нашей мысли», ведь «чистый творческий дух оздоровит и тело», – учил Н. К. Рерих. «Не только духовные возвышения сосредоточились в Гималаях, но и физические возможности в богатстве своём создали для этой снежной страны высочайшую славу», – подчёркивал Н. К. Рерих, подводя итоги Центральноазиатской экспедиции 1923–1928 гг.

Действие всех новых лекарств К. Н. Рябинин проверял на себе. Даже после 15 лет, проведённых в сталинских лагерях, куда он был сослан по возвращении в СССР, семидесятилетний доктор был полон сил и восемь лет проработал детским врачом в родном Муроме.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Бадмаев П. А. Главное руководство по врачебной науке Тибета «Жуд-Ши». – Изд. 4-е. – М.: URSS, 2011.

Журналы заседаний Земского собрания: Сессия 12–19 декабря 1913 г. – Могилёв-на-Днепре: Типолитография Я. Н. Подземского, 1914.

История СССР: В 2 ч. – Ч. 1 / Н. Е. Артёмов, Ю. П. Аксёнов, Л. В. Беловинский и др.; Под ред. Н. Е. Артёмова. – М.: Высшая школа, 1982.

Ліўшыц У. М. Летапіс горада Горкі. – Горкі: Адзел культуры Горацкага райвыканкама, 1995.

Рерих Н. К. Алтай – Гималаи: [Путевой дневник] / Предисл. К. Брэгдона. – Рига: Виеда, 1992.

Рерих Н. К. Держава Света. – Southbury: Алатас, 1931.

Рерих Ю. Н. По тропам Срединной Азии / Пер. с англ. – Самара: Агни, 1994.

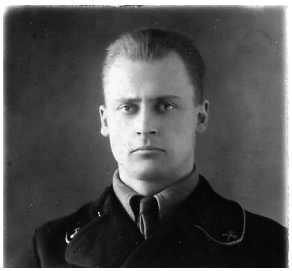
Рябинин К. Н. Развенчанный Тибет: 1928: Подлинные дневники экспедиции Н. К. Рериха / Рукописи дневников отредактировал и подготовил к изданию А. М. Кадакин; Предисловие Б. С. Старостина; Послесловие А. Г. Топчиева. – Магнитогорск: Амрита-Урал, 1996.

Топчиев А. Г. Доктор К. Н. Рябинин – участник Центрально-Азиатской экспедиции Рериха // Ариаварта. – 1996. – С. 103–110.

А. Н. АННЕНКО

(Союз журналистов России; Абакан)

ЧЕРНОГОРСКИЙ СПУТНИК Н. К. РЕРИХА



Н. В. Грамматчиков. 1930-е

Зимой 1977 г. состоялась у меня встреча, которую подарила судьба. Имя Н. К. Рериха, замечательного художника и мыслителя, в те годы не было так широко известно, как в наши дни. И когда я узнал, что в Черногорске живёт **Николай Васильевич Грамматчиков**, один из участников Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха в 30-е гг. XX в., то, хотя оснований не верить этому не было, волнение моё было велико. И вот я еду в Девятый посёлок Черногорска, нахожу улицу и дом. Открывается дверь… и я действительно знакомлюсь с человеком, кото-

рый почти год являлся сотрудником великого русского подвижника. Это было общение в условиях экспедиционной жизни. Известно, что люди лучше всего раскрываются в преодолении совместных трудностей…

1 июля 2008 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Николая Васильевича Грамматчикова, который родился в 1908 г. в городе Кизел (Пермский край), жил в Китае и затем почти тридцать лет – в Хакасии.

Семья Грамматчикова после революции оказалась в Харбине. Отец его, Василий Николаевич Грамматчиков работал инженером горных разработок, дружил с младшим братом Н. К. Рериха – Владимиром Константиновичем, принимавшим участие в Белом движении и после гражданской войны осевшим в Харбине.

…Весной 1934 г. в Харбин приезжает Н. К. Рерих с сыном Юрием, известным востоковедом. Они формируют экспедицию. Квартира Владимира Константиновича Рериха на улице Садовой, где остановились знаменитые гости, превращается в место постоянного паломничества. Поскольку Василий Николаевич Грамматчиков из-за тяжёлой болезни был прикован к постели, Рерихи приехали к нему домой. Заочно они давно знали его как широко образованного человека, последователя Учения Живой Этики. Позднее Н. К. Рерих посвятил ему специальный очерк «Семидесятилетие», где, в частности, писал: «Когда меня спросят, как же даёт дух неистощимую силу и телу, я скажу: побеседуйте с моим другом Грамматчиковым и Вы почувствуете все значение духовных проникновений» (Цаган Куре, 2 мая 1935 г.).

И вот спустя годы я беседую в Черногорске с сыном Василия Николаевича, а затем получаю воспоминания, написанные по моей просьбе.

«Первый раз я встретился с Рерихами в нашей квартире, когда они приехали познакомиться с моим отцом, – вспоминал Николай Васильевич. – Вдруг сообщают, что у нас в гостях Рерихи. Мы с моим другом Александром Моисеевым много были наслышаны о Николае Константиновиче, кое-что читали. Нас представили. Николай Константинович подал мне руку, и я обратил внимание на какой-то особенно спокойный, проникновенный его взгляд.

Мы с Моисеевым, зная о том, кто сидит с нами, первое время чувствовали себя несколько стеснённо, но вскоре от неловкости не осталось и следа. Вскоре мы задавали вопросы, которых у нас оказалось множество. Зашёл разговор о живописи, появились репродукции с картин Николая Константиновича. Когда Рерихи от нас уезжали, то никакого стеснения не осталось. Эти два знаменитых человека и в разговоре, и в обращении были настолько просты и в то же время как-то особо благожелательны, что мне, помню, стало казаться: мы знакомы уже не несколько часов, а намного больше».

Во время летних встреч и решился вопрос об участии Грамматчикова в экспедиции Рериха. А целью её был, в основном, сбор растений, семян для посадки в почвах, подверженных эрозии. Но, как обычно, Рерих ставил перед собой и художественные, и историко-археологические задачи. Экспедиция, по свидетельству Николая Васильевича, была снаряжена первоклассно.

В ноябре 1934 г. она направилась в Пекин, где провела зиму, и в конце марта следующего года через Калган, Рерихи и их спутники отправились в степные райо-



Участники второй Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха 1934–1935 гг. Тимур Хада
Июль-август 1935. *Сидят справа налево:* Н. К. Рерих, Ю. Л. Кенг (Y. L. Keng), В. И. Грибановский
Стоят справа налево: А. Я. Моисеев, Н. В. Грамматчиков, Янг (Mr. Yang), М. Н. Чувствин
© Центр-музей им. Н. К. Рериха Международного Центра Рерихов, Москва

ны Внутренней Монголии. Началась полевая работа. Точного распределения обязанностей между участниками не было. Все делали то, что надо.

Каким же открылся для Николая Васильевича Грамматчикова образ руководителя экспедиции, уже тогда легендарной личности?

Из моих записей наших разговоров, из нашей переписки, из его воспоминаний, я выбираю, конечно, лишь отдельные фрагменты.

Николай Васильевич писал: «Не перечесть всех трудов, толкующих о Рерихе как о великом художнике и мыслителе, но за одиннадцать месяцев нашей экспедиционной жизни не раз я имел случай убедиться, что у него, кроме колоссальных мыслительных и художественных дарований, есть такие светлые особенности человека, которые ставят его выше, чем просто великий художник и мыслитель.

Помню, как подошёл ко мне однажды один из наших бурят – Таши и говорит: “Э-э, паря, а дедушка-то, паря, шибко много знает, всё знает, паря, всё”. Говорят, что простые люди сердцем иногда узнают больше, чем развитой человек своим тренированным умом. Похоже на то…

Его качествами были – простота, доброта, проницательность, твёрдость, спокойствие, способность из, казалось бы, небольшого события, случая, наблюдения, развить мысль и создать, например, обширную статью, обычно профиля “Листы дневника”…

Как-то у Чувствина отказала машина во время профилактики. Завести мы её не могли. Воспользовавшись тем, что Цаган Куре стоит на склоне горы, попытались использовать уклон, чтобы завести “с ходу”. Ничего не вышло, уклон кончился, а машина даже не “чихнула”. Решили, что нет искры зажигания. Моисеев пошёл к лагерю, чтобы принести некоторые части. В Цаган Куре встретился с Николаем Константиновичем и сообщил ему, что “потеряли искру”. Машину, конечно, наладили, приехали назад. Потом Моисеев печатал на походной машинке статью Рериха о том, что происходит с человеком, если он потерял искру духа. Статья на нескольких страницах, глубокого содержания. А начиналась она, насколько помню, словами: “Наши механики ищут искру зажигания, которая потерялась…”.

Он был большим оптимистом. Часто говаривал: “Оптимизм – победа, пессимизм – поражение”.

Скромность. Никогда мы не слышали, чтобы Николай Константинович что-то сказал о своих больших свершениях и т. п. Обладал большим чувством юмора и какой-то особенной бодростью и неутомимостью…

Вспоминаю случай. Мы стоим в месте, мрачном по его прошлому. Это старинный монастырь, в котором произошло двойное убийство и самоубийство: пролитая кровь прервала служение монахов навсегда.

По ночам дежурных беспокоят какие-то странные звуки, которые никак нельзя объяснить, неожиданно бьёт в нос запах разлагающегося трупа у ступеней, появляются какие-то тени.

Долго не говорят друг другу об этих явлениях часовые, но потом решают обо всем рассказать Николаю Константиновичу.

Как всегда, с приветливой улыбкой выслушивает он рассказы своих подчинённых: больше всего говорит тот, кому жутко, само слово “жуть” часто срывается с его уст. Он храбрый человек, долго дрался с хунхузами в Маньчжурии. Но тут что-то, чего не возьмёшь пулей, и ему не по себе.

Долгим взглядом смотрит Николай Константинович на рассказчика и вдруг: “Интересно, очень интересно, продолжайте наблюдать”.

Ночью, вставая на смену, я твердо решил довести до возможной точности свои наблюдения, но ничего в мои два часа не произошло. Не произошло и в дежурство других. И до самого конца нашего пребывания в древнем монастыре никто не слыхал больше никаких неясных звуков вокруг…

Мне представлялось, что такой великий художник должен иметь при себе целый арсенал художественных приспособлений. Оказалось совсем по-другому. Едем на машине. Николай Константинович во время пути вдруг просит Михаила остановиться. Выходит из машины. Выхожу и я. Он быстро осматривает местность. Вынимает из кармана небольшой кусочек картона, похожий на крышку от какой-то коробки, и небольшой кусочек карандаша. У каждой местности есть что-то своё,

неповторимое. Настроение, дух, трудно определить, что это такое. Но если вспоминаем какую-то местность, то появляется и “это”.

Первый раз, когда я смотрел, как Николай Константинович наносит на картонку линии карандашом, то, к своему удивлению, через несколько минут увидел то, что было перед нами, на этом небольшом кусочке картона вместе с "этим". Несколько линий – контуры гор, несколько штрихов! Запечатлено всё. Потом возникает рериховское полотно…

Мало ли чего может прийти в голову человеку, который в течение целого дня едет на лошади по жаркой монгольской степи. То рысью, то шагом продвигается низкорослая степная лошадка. А кругом всё степь да степь, едешь и не знаешь, сдвинулся ты хоть немного с места или нет, до того всё подчас бывает однообразно.

Вот и остаётся только смотреть по сторонам и думать. Много мыслей пройдёт за день, и текут они ровным потоком, претворяясь из одной в другую до тех пор, пока вдруг не придут к чему-то такому, чего как будто нельзя разрешить.

Но не унывает всадник.

Скоро поднимется он на горный перевал, виднеющийся вдали, а за ним покажется ряд юрт и палаток, и в одной из этих юрт он найдёт ответ на мучающий его вопрос.

Живёт в этой юрте человек, все монголы по окрестным степям знают его и почтительно о нём говорят, называя его Ихи Бакша, что значит в переводе на русский – Великий Учитель.

Входит приехавший всадник в юрту и задаёт свой вопрос.

Что бы ни делал Ихи Бакша, а никогда не откажет, и всегда на вопрос готов ответ. Тихим ровным голосом льются слова, согревает ласковый добрый взгляд, и всё яснее и яснее становится мысль, рушится тупик. Вот он и совсем рухнул: то, что казалось неразрешимым, теперь кажется простым и понятным. Выходит человек из юрты, посмотрит на небо, на догорающий закат и заметит, что мир-то стал ещё прекраснее…».

До конца августа 1935 г. работала экспедиция в степях Северного Китая. С Рерихом было очень легко работать, говорил мне Николай Васильевич.

И конечно, было грустно расставаться: «Почти год мы провели вместе. Уезжали из Пекина домой, в Харбин, рано утром. Я зашёл попрощаться с Рерихами один. Несмотря на ранний час, они уже были на ногах. Николай Константинович встал с кресла. Много было перед этим сказано, совместно прожито, остались лишь слова прощания. Мы пожали друг другу руки. Я ещё раз взглянул на Рерихов и вышел. Расстался с ними навсегда…».

На мой вопрос, как он оценивает спустя годы выпавший ему шанс общения с выдающимися русскими людьми, он ответил кратко: «Конечно, это дало мне очень много в отношении общего развития. Это было неизгладимое впечатление на всю жизнь…».

Потом Н. В. Грамматчикова ждало ещё немало событий – и больших, и малых. В одной из американских газет вышли его воспоминания о Рерихе. Во времена хрущёвской «оттепели» вместе с другими русскими, живущими в Китае, он смог вер-

нуться на Родину. Работал на шахтах Черногорска. Переписывался с Юрием Николаевичем Рерихом, также в 1957 г. приехавшим в Советский Союз.

Мы познакомились, когда Николай Васильевич уже ушёл на пенсию с должности главного энергетика одной из шахт. Кто знал тогда о Рерихе в Советском Союзе? Единицы. А он следил за постепенным признанием вклада Рериха в прославление России, её культуры и истории.

И почти никто в Черногорске не ведал, что в жизни горняка Грамматчикова был незабываемый год, проведённый с Рерихами в монгольских степях – работа, общение, опасности, обычные будни рядом с выдающимися людьми – Николаем и Юрием Рерихами.

Т. В. ЕРМАКОВА
(ИВР РАН; Санкт-Петербург)

ЭКСПЕДИЦИИ Б. Б. БАРАДИЙНА В КОНТЕКСТЕ ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ БУДДОЛОГИИ

Статья посвящена анализу научного значения экспедиционной деятельности **Бадзара Барадиевича Барадийна** (1878—1937) в контексте задач буддологического исследования, как их формулировал академик Фёдор Ипполитович Щербатской – лидер петербургской (ленинградской) буддологической школы. Напомним, что Щербатской преимущественное внимание уделял проблематике публикации, перевода и интерпретации письменных памятников буддийской мыслительной традиции.



Б. Б. Барадийн. 1920-е

Источниковая база академической буддологии в начале 1900-х гг. находилась в стадии пополнения, и в этой связи актуализировалась проблема получения рукописей и ксилографов, с помощью которых можно было восстановить с большей полнотой картину буддийского письменного наследия.

Российские исследователи в силу географических и историко-культурных факторов находились в преимущественном положении по сравнению со своими европейскими коллегами. Уже во второй половине XIX в. сложился «великий русский путь» в Центральную Азию: через Монголию и Китай в Тибет. Благодаря героическим усилиям путешественников поколения Н. М. Пржевальского были собраны значительные массивы приоритетной информации географического, климатологического и естественноисторического характера[1]. Однако специальный культурологический анализ наблюдаемых явлений повседневности и решение собственно буддологических задач не входило в круг проблематики экспедиций Н. М. Пржевальского и его последователей. Именно поэтому, полагаем, П. К. Козлов, самый яркий представитель этой плеяды, в свои опубликованные работы обширно ин-

корпорировал сведения о буддийской художественной культуре и буддийских монастырях из публикаций С. Ф. Ольденбурга, Г. Ц. Цыбикова и Б. Б. Барадийна[2]. Настоятельно требовался новый тип путешественника, профессиональная подготовка которого позволила бы целенаправленно реализовывать собственно буддологические задачи. Однако делу исследования буддийской культуры Тибета препятствовала её закрытость для не-буддистов, т. е. представителей этносов, исторически не исповедовавших Учение Будды.

Именно видные деятели петербургской буддологической школы – С. Ф. Ольденбург и Ф. И. Щербатской – разработали «профессиограмму» такого путешественника и остановили свой выбор на представителях буддийского этноса, исторически связанного с Россией, – бурятах. «В лице наших бурят, из которых многие проходят строгую монастырскую школу, мы имеем лиц, вполне способных стать настоящими *пандитами* и сделаться надёжными помощниками в деле исследования индийско-тибетской письменности»[3].

Первой удачной попыткой подготовить буддолога для путешествия под видом буддиста-паломника был проект подготовки Г. Ц. Цыбикова. Результаты его путешествия в Тибет (1899–1902), посещение главных монастырей и заповедной Лхасы были окрыляющими для академических учёных и сыграли определённую роль в судьбе Б. Б. Барадийна.

В 1903 г. был образован Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношении (далее – *РКИСВА*). Будучи научным по целям деятельности, комитет организационно подчинялся царскому МИДу, а в его состав наряду с представителями научных кругов входили представители важнейших министерств – иностранных дел, военного, финансов, внутренних дел и народного просвещения[4]. Именно это новое учреждение использовало опыт Императорского Русского Географического общества (далее – *ИРГО*) в исследовании Центральной Азии.

Бадзар Барадиевич Барадийн родился в Забайкалье в семье бурята-скотовода. Очень рано Барадийн приехал в Петербург с целью получить образование. Он обучался (в 1896–1898 гг.) в частной гимназии П. А. Бадмаева. Потом юноша возвратился на родину, а в 1900 г. в качестве переводчика при некоем бурятском купце путешествовал вместе с ним по Европе и посетил Германию, Швейцарию и Италию. По возвращении Барадийн поступил вольнослушателем в Санкт-Петербургский университет на факультет восточных языков, где изучал санскрит, тибетский и монгольский языки[5].

РКИСВА принял четырёхлетний план подготовки Барадийна, согласно которому Ольденбург и Щербатской должны были три года преподавать ему санскрит, буддийскую философию, историю, а на четвёртом году предполагалась поездка в монастыри Лавран и Гумбум, а затем – в Центральный Тибет и Лхасу.

Уже в 1903 г. РКИСВА командировал Барадийна в Забайкалье для изучения буддийской иконографии и жизни дацанов. Эта предварительная работа, продолжавшаяся и в 1904-м, и в 1905 г., способствовала первичному ознакомлению с жизнью буддийских монастырей в аспекте повседневности, с образцами храмовой жи-

вописи и пластики, архитектурой и используемой в обучении монахов литературой. Таким образом Барадийн приобретал опыт экспедиционной работы в требующихся направлениях: академика Щербатского интересовали преимущественно трактаты, изучавшиеся монахами; академик Ольденбург был заинтересован в расширении знаний по буддийской иконографии.

Благодаря своему авторитету среди буддийских иерархов Щербатской получил приглашение Далай-ламы XIII сопровождать его в Тибет из Монголии, куда глава центральноазиатских буддистов бежал во время английской интервенции. По прибытии в Ургу (Улан-Батор) Щербатской рекомендовал РКИСВА прислать Барадийна, с тем, чтобы он отправился в Лхасу в свите Далай-ламы. Барадийну удалось присоединиться к окружению Далай-ламы, но возвращение иерарха на родину затягивалось, и РКИСВА решает направить исследователя в Лавран.

Можно с уверенностью утверждать, что профиль предварительной подготовки Барадийна знаменовал новый этап в формулировании целевых установок экспедиций. Сам Барадийн пишет об этом следующим образом: «Главною целью моего путешествия было изучить на месте жизнь большого буддийского монастыря и составить подробный очерк как самого монастыря, так и жизни его обитателей – монахов. <…> Таким образом, главное моё внимание было обращено на фактическую основу духовной культуры данной местности – на её религию, язык и литературу, и в мои задачи входило лишь попутное исследование местности в географическом или иных отношениях: это было бы не в моих силах как простого паломника, под видом которого я должен был работать, да и выходило за круг моей специальности». Непосредственные впечатления от этой поездки и конкретные разнообразные сведения о жизни монахов в монастыре Лавран изложены Барадийном в подробном отчёте, опубликованном ИРГО под названием «Путешествие в Лавран»[6].

В этом очерке Барадийн упоминает о примечательном эпизоде – встрече с буддийским учёным Дандаром Аграмбой (1835—1915), которому он показал петербургское издание «Прасаннапады» Чандракирти[7]. Нельзя исключить, что экземпляр этого издания Барадийн получил от Щербатского с целью обсуждения с просвещёнными монахами. Существенно отметить, что ссылки на «Прасаннападу» представлены в работах Ф. И. Щербатского[8].

По-видимому, Барадийн имел при себе и другие выпуски «Библиотеки Буддики». Так, в дневниках зафиксирован эпизод аудиенции у настоятеля Лаврана, в ходе которой он преподнёс иерарху «Сборник 300 бурханов», опубликованный в 1903 г. Опыт демонстрации просвещённым монахам опубликованных в России буддийских письменных памятников заимствован, надо полагать, у Щербатского: на встрече с Далай-ламой в Урге академик показывал подготовленное им издание «Ньяябинду» Дхармакирти, о чём сообщено в записках о путешествии в Ургу.

Отметим, что в отчёте о путешествии в Ургу Щербатской называет Барадийна своим учеником и возлагает определённые надежды на то, что его тибетское путешествие будет плодотворным в деле сбора письменных памятников.

Довольно подробно этот важнейший аспект монастырской жизни Барадийна отражён в дневниках, опубликованных впервые только в 1999 г.[9]. В перспективе

анализа формирования источниковой базы буддологического исследования эти дневники представляют, на наш взгляд, особую ценность. Будучи достаточно подготовленным для пребывания в монастыре в ходе предшествующих поездок в Бурятию, Барадийн смог корректно поставить и решить задачу сбора и ксилографического копирования буддийских сочинений, составлявших основу монашеского образования (чем внёс вклад в формирование источниковой базы исследования буддийской логики и философии), биографий видных деятелей буддизма, историй крупных монастырей. В этой связи необходимо упомянуть о том, что А. И. Вострикова уже в 30-е гг. XX в. активно работал с коллекциями, привезёнными Г. Ц. Цыбиковым и Б. Б. Барадийном[10].

Когда в результате многомесячного пребывания в монастыре Лавран Барадийн проанализировал все стороны жизни монастыря, ознакомился с интересующей его литературой и благодаря статусу паломника поприсутствовал на многих храмовых обрядах, у него сформировалось отдельное направление исследования – культовая сторона буддизма и иконография. Серьёзность намерений исследователя подтверждается тем, что в последующий период для этой работы он собирался специально поехать в Забайкалье. Ольденбург продолжал курировать Барадийна в этом проекте, о чём свидетельствуют протоколы заседаний РКИСВА 1912 г.: «Б. Б. Барадийн, о ходе работ которого я имел честь докладывать Комитету, сообщил мне, что он желал бы отправиться в Забайкалье для продолжения работы своей о Лавране. Ознакомившись подробно с тою частью этой книги, которая уже готова, я обратил особенное внимание на списки предметов, положенных в субурганы, списки, сохраняемые в монастырях и могущие иметь большое значение при объяснении находок, вроде находки полковника П. К. Козлова в Хара-Хото и тех, какие делаются в Китайском Туркестане. Пересмотрев один такой список особенно внимательно, я убедился, что без содействия учёных лам не разобраться в некоторых указаниях ритуального характера».

В дальнейшем и Щербатской поддерживал это направление работы Барадийна: «В настоящее время Б. Б. Барадийн, лектор монгольского языка в СПб. университете, занят обработкой специальной части своего труда по путешествию в Лавран <...>. Из указанной части работы сейчас в Библиотеке Буддика печатается “Описание статуи Майтреи в Золотом храме в Лавране”, перевод с тибетского». «В предстоящее лето 1913 г. мы находили бы желательным поручить Б. Б. Барадийну продолжать работы в дацанах Забайкалья под руководством бурятских лам, особенно по переводу некоторых тибетских сочинений (описаний тибетских лавранских святынь)» (извлечения из протоколов РКИСВА 1913 и 1914 гг.).

Необходимо подчеркнуть, что данное направление исследований – реконструкция ритуальных практик буддизма с опорой на письменные источники и интерпретация с их помощью семантики буддийской иконографии и храмовой пластики на основе визуального наблюдения – представляло собой принципиально новое для петербургской буддологии направление. Если в более ранних, типологически сопоставимых работах, в частности, в исследовании А. М. Позднеева «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с от-

ношениями сего последнего к народу» (1887), с протокольной тщательностью только зафиксирована предметная сторона внутреннего убранства храма и последовательность действий, составляющих в своей совокупности конкретный обрядовый комплекс, то Б. Б. Барадийн был призван решить задачу религиоведческой интерпретации наблюдаемого, т. е. рассмотреть убранство храма, храмовую пластику и обрядовые действия с опорой на письменные памятники. Такой подход, плодотворность которого была осознана наставниками Б. Б. Барадийна Ф. И. Щербатским и С. Ф. Ольденбургом, позволял проследить смысловую связь буддийского мировоззрения и буддийской обрядовой практики.

Применительно к «Статуе Майтреи в Золотом храме в Лавране»[11] необходимо подчеркнуть, что Барадийну удалось органично совместить результаты личного наблюдения иконографии и интерпретацию её семантики в контексте культа Майтреи и перевод релевантного письменного источника.

Во введении Барадийн предпринимает попытку интерпретации символического аспекта буддийской иконографии и объектов почитания в контексте доктрины. «Священные изображения, книги и памятники (ceitya) [имеются в виду ступы. – *Т. Е.*] являются тремя основными предметами почитания – символами трёх элементов бытия Будды – тела, слова и мысли. На эти предметы буддист должен смотреть как на символы, как на вспомогательные предметы для вызывания в человеке религиозных эмоций и чувств»[12].

По реконструкции Барадийна, Майтрея обладает высоким сакральным статусом ввиду его трёх функций – бодхисаттвы, в будущем временно́м периоде способного продолжить проповедь Учения в статусе Будды; владыки небес Тушита, осуществляющего непрерывную проповедь Учения; одного из видных буддийских философов, толкователя сутр Махаяны и автора пяти сочинений[13], вошедших в Данджур[14].

Барадийн отмечал, что такой жанр тибетских сочинений, как «указатели», мало известен в Европе. Наиболее значительные храмы Лаврана имеют такие «указатели» и, как пишет Барадийн, «все эти указатели изданы в Лавране и находятся в Азиатском музее Императорской Академии наук в числе привезённых нами из Амдо тибетских книг. Из них только указателя Цогчем-дукана не удалось нам достать. Указатели эти касаются истории сооружения того или другого храма или статуи, а также и описания самих храмов. Но большей частью они представляют списки тех реликвий, которые вкладываются в установленном порядке внутрь статуй или субурганов. Все эти перечисления, описания священных предметов, исполненные в своеобразной манере туземных авторов, едва ли удовлетворят читателя-европейца. Но, тем не менее, этот обширный и разнообразный по содержанию род тибетской литературы представляет весьма любопытный и интересный во многих отношениях материал. Ввиду этого мы и решили перевести указатель храма Серкан-ченмо [храм Майтреи. – *Т. Е.*] в виде первого опыта подобного рода работы на европейском языке»[15]. Этот фрагмент весьма значим для понимания позиции Барадийна относительно значимости данного класса памятников, практически не известного в Европе. В приведённой цитате отчётливо видно новаторство Бара-

дийна, впервые указавшего на необходимость обращения к принципиально новому классу источников.

Барадийн, как явствует из списка источников, который он приводит во введении, для предварительной проработки тематики переводимого текста использовал наряду с современными ему европейскими трудами значительное количество сочинений на тибетском языке. Тематически это работы по истории буддизма в Тибете, наставления по обрядовым практикам, в том числе правила вложения священных реликвий в статуи и субурганы, терминологические словари и справочники. Хронологический охват – XII–XIX вв. Большинство рукописей – из собрания Азиатского музея[16].

Именно привлечение значительного числа справочных изданий позволило Барадийну сделать примечания к переводу, в которых отождествлены упоминаемые в тексте исторические лица и конкретные явления буддийской центральноазиатской культуры.

Барадийн делает во введении существенное замечание о том, что «по составу вложений можно установить наиболее почитаемые – без различия школ – канонические сочинения и персонажи буддийского пантеона. <...> На основании многочисленных личных имён и названий священных книг и дхарани, вошедших так или иначе в список реликвий, читателю предоставляется судить о степени популярности <...> тех или иных священных книг и дхарани или божеств и лам без различия сект, так как внутрь статуи могли попасть лишь те предметы и имена, которые пользуются безусловным священным значением по крайней мере для господствующей в Тибете, Монголии и у бурят Жёлтой Церкви»[17].

Если отвлечься от архаизированной терминологии – «секта», «церковь», то собственно религиоведческая идея Барадийна о выявлении универсальных сакральных объектов, равно значимых для всех последователей центральноазиатского буддизма, представляется весьма перспективной.

Собственно содержание памятника, и это в известной степени объясняет выбор Барадийна, проливает свет на функционирование тантрийского направления в махаяне, определившего историко-культурное своеобразие центральноазиатского буддизма как такового. Для российской буддологии это был первый опыт обращения к такому материалу. Номенклатура и в особенности порядок закладки вложений внутрь статуи, составы, которые применялись для покрытия бумаги и для изготовления печатной краски, вотивы – фрагменты одеяний и вещей, принадлежавших легендарным и реальным деятелям буддизма в Тибете, перечисленные в переведённом Барадийном памятнике, представляют собой самостоятельный объект религиоведческого исследования. Барадийн не ставил своей задачей интерпретацию этого чрезвычайно интересного, уникального материала. Он упоминает с глубокой благодарностью указания и помощь Хамбо-ламы Агвана Лобсана Доржиева и ламы Данзина Зарбаина[18]. Если фигура Агвана Доржиева в большой степени изучена, и упоминание о нём в данном случае интересно в первую очередь как факт биографии Барадийна, то о ламе Данзине Зарбаине известно только из документов РКИСВА о подготовке Барадийна и из предисловия к «Статуе Майтреи...».

В протоколах РКИСВА за 1904 г. содержится предложение академиков Щербатского и Ольденбурга: «Присутствие в Петербурге учёного бурятского ламы из Агинского дацана Данзина Зарбаина могло бы быть <...> использовано в целях выполнения некоторых задач Комитета, уже намеченных. Как известно Комитету, мы подготовляем молодого бурята г. Барадийна для занятий в тибетских монастырях. Представляется поэтому весьма желательным поставить его отчасти и под руководство учёного ламы, который мог бы своими указаниями приготовить его к особенностям учёного обихода ламайских монастырей <...>. Ещё в большей мере мог бы воспользоваться пребыванием здесь учёного ламы Ф. И. Щербатской, который имеет намерение в возможно близком будущем ознакомиться на местах с постановкою философского преподавания в ламайских монастырях и проследить, в какой мере здесь сохранились старые индийские методы и предания»[19].

По-видимому, занятия Барадийна с ламой Зарбаином действительно имели место. Так, в предисловии к «Статуе Майтреи...» Барадийн наряду с благодарностью Щербатскому и Ольденбургу выражает признательность «глубокому знатоку буддизма и духовной культуры Тибета и приобщившему меня к учению Будды Данзину Зарбаину»[20].

Воспроизведённый графически и откомментированный план Золотого храма (краткое описание храмовой скульптуры и живописи) завершает труд Барадийна[21].

В качестве источника для вторичного буддологического анализа «Статуя Майтреи...» даёт исследователю уникальный материал религиоведческого и этнографического характера, позволяющий на современном уровне изученности практики центральноазиатского буддизма осуществить историко-культурную реконструкцию функционирования храмовой пластики.

Представители петербургской школы в буддологии, приобретшие мировую известность публикациями и приоритетными исследованиями письменных памятников буддийской религиозно-философской мысли, внесли также существенный вклад в формирование источниковой базы, адекватной решению исследовательских задач.

Серьёзная теоретическая подготовка буддологов-путешественников Цыбикова и Барадийна сделала возможной целенаправленную работу по формированию коллекций рукописей и ксилографов, расширивших представления европейских буддологов о составе и тематическом разнообразии буддийского письменного наследия.

Опыт многомесячного пребывания Б. Б. Барадийна в Лавране сложился под влиянием обстоятельств, но показал свою результативность. Во всяком случае, следующее поколение учеников академика Ф. И. Щербатского, в частности А. И. Востриков и Е. Е. Обермиллер, активно работали в забайкальских монастырях по нескольку месяцев. В известной степени можно считать путешествие Б. Б. Барадийна пионерским опытом, воплотившим базовые идеи петербургской школы относительно организации буддологических экспедиций. Однако этот опыт мог быть использован в его существенных содержательных аспектах, но не по форме организации.

Экспедиционная легенда «буддист-паломник», столь результативная в 1900-х гг., уже не могла быть применена и не требовалась в путешествиях 1930-х гг. представителей следующего поколения учеников Ф. И. Щербатского – А. И. Вострикова и Е. Е. Обермиллера в забайкальские монастыри. «Буддист-паломник» вступал в диалог с представителями традиционной монашеской образованности и традиционного буддийского менталитета. В 1930-е гг. уже кристаллизовалось обновленческое движение в буддизме, в прагматику которого входили и уважительные контакты с представителями светской науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее см.: *Воробьева-Десятовская М. И.* Великие открытия русских учёных в Центральной Азии. – СПб., 2011.
[2] См., в частности: *Козлов П. К.* Монголия и Амдо и мёртвый город Хара-Хото. – М.-Пг., 1923; *Он же*. Тибет и Далай-лама. – СПб., 1920.
[3] Протокол Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношении (далее – *РКИСВА*) от 26 апреля 1903 г. – СПб., 1903.
[4] *Назирова Н. Н.* Центральная Азия в дореволюционном отечественном востоковедении. – М., 1992. – С. 147.
[5] *Барадийн Б. Б.* Автобиография // Orient: Альманах. – Вып. 1. – СПб., 1992. – С. 116.
[6] *Барадийн Б. Б.* Путешествие в Лавран. 1905–1907 гг.: Предварительное сообщение в годовом общем собрании и в Отделении этнографии ИРГО 30 января и 15 февраля 1908 г. – СПб., тип. М. М. Стасюлевича, 1908. – 50 с. – Отд. отт. из «Известий ИРГО» (СПб., 1908. –Т. XLIV, вып. IV).
[7] «Прасаннапада» – сочинение Чандракирти, комментарий на «Мадхьямака-карики» Нагарджуны. Входило в круг учебной литературы монашеского философского образования. В Санкт-Петербурге текст был опубликован в основанной акад. С. Ф. Ольденбургом и акад. Ф. И. Щербатским международной научно-издательской серии «Bibliotheca Buddhica» («Библиотека Буддика»). См.: Mūlamadhyamakakārikās de Nāgārjuna avec la Prasannāpada Commentaire de Candrakirti / Publie par L. de la V. Poussin: T. 1–7. – St.-Petersbourg, 1903–13. – «Bibliotheca Buddhica». – IV.
[8] См., в частности, опубликованную до путешествия Барадийна работу: *Щербатской Ф. И.* Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. – Ч. 1. Учебник логики Дармакирти с толкованием на него Дармоттары. – СПб.: Герольд, 1903.
[9] *Барадийн Б.* Жизнь в тангутском монастыре Лавран. Дневник буддийского паломника 1906–1907 гг. – Улан-Удэ – Улан-Батор, 1999.
[10] См.: *Востриков А. И.* Тибетская историческая литература. – М.: Изд-во восточной литературы, 1962.
[11] *Барадийн Б.* Статуя Майтреи в Золотом храме в Лавране. – Л.: Российская гос. Академическая типография, 1924. – 12 + 98 с. – «Bibliotheca Buddhica». – XXII.
[12] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 3.
[13] См. «Пятикнижие Майтреи»: Abhisamayālaṅkāra-prājñāparamitā-upadeśa-śāstra. The work of Bodhisattva Maitreya / Ed., expl. and transl. by Th. Stcherbatsky and E. Obermiller. – Fasc. I. Introduction, Sanskrit Text and Tibetan Translation. – L.: Acad. of sciences of USSR, 1929. – XII, 112 c. – «Bibliotheca Buddhica». – XXIII, fasc. 1.
[14] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 6.
[15] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 11.

[16] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 3–11. В работе Б. Барадийна «Путешествие в Лавран» (1908) есть упоминание об этом круге сочинений: «…Все достопримечательности Лаврана, как и его история, имеют обширную литературу на тибетском языке. Вся эта литература <...> находится в числе привезённых мною коллекций тибетских книг и представляет большой интерес для исследователей буддийского Востока». См.: *Ермакова Т. В.* Буддийский мир глазами российских исследователей. – СПб., 1998. – С. 138–139.
[17] *Барадийн Б.* Статуя Майтреи в Золотом храме в Лавране. – Л.: Российская гос. Академическая типография, 1924. – 12 + 98 с. – «Bibliotheca Buddhica». – XXII. – С. 15.
[18] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 88.
[19] *Ермакова Т. В.* Указ. соч. – С. 112.
[20] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 2.
[21] *Барадийн Б.* Указ. соч. – С. 95–98.

И. В. КУЛЬГАНЕК
(ИВР РАН; Санкт-Петербург)

ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЕ ПО МАРШРУТАМ «ЭТНОЛОГО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ» ЭКСПЕДИЦИЙ ЦЫБЕНА ЖАМЦАРАНО В БУРЯТИИ

Имя **Цыбена Жамцарановича Жамцарано**, или **Жамсрангийна Цэвэна** (1881—1942), выдающегося бурятского монголоведа, собирателя фольклора, филолога, этнографа, общественного деятеля, известно всему монголоведному миру. Именно о нём сказал Андрей Дмитриевич Руднев (1878—1958), что такое «изумительное количество фольклора, кажется, не собрал больше ни один исследователь ни у одного другого народа»[1]. Достаточно много уже издано[2]. Однако в архивах Института восточных рукописей РАН (далее – *ИВР РАН*) и Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского Отделения РАН (далее – *ИМБТ СО РАН*) ждут своего исследователя сотни страниц дневников, включающие этнографические и фольклорные записи учёного, сделанные им среди десятков монгольских и бурятских народностей – халхасцев, ордосцев, хотогойтов, узумчин, чахар, дархат, урянхайцев, хоринцев, агинцев, кижингинцев, аларцев, унгинцев, балаганцев, кудинцев и многих других. В Архиве востоковедов ИВР РАН фольклорное наследие Ц. Ж. Жамцарано (фонд 82) насчитывает 147 дел, что составляет более 150 печатных листов[3]. В Центре восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН хранится более 250 документов учёного[4].


Ц. Ж. Жамцарано. 1920-е

Ц. Ж. Жамцарано собрал богатый вещевой материал по буддизму, шаманизму, этнографии, который хранится в настоящее время в Санкт-Петербурге в Россий-

ском Этнографическом музее и Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Свои регулярные «этнолого-лингвистические», как их называл сам собиратель, экспедиции в Бурятию и Монголию Ц. Ж. Жамцарано совершал с 1903-го по 1907 г., будучи стажёром, а затем студентом Санкт-Петербургского университета. Направлял его Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношении (РКИСВА).

Родился Цыбен Жамцаранович Жамцарано в бурятском селе Судунтуй Агинской Степной Думы. Здесь жили его родители, брат, родственники. Обычно экспедиции приходились на летнее время, когда в университете заканчивались занятия. Из Петербурга он возвращался по железной дороге до Могойтуя (следующей станции после Читы по КВЖД), там брал лошадей, на которых и добирался до дома. Все его путешествия начинались в Судунтуе. За четыре года он объездил почти всю Бурятию, возвращаясь в одно место по нескольку раз, чтобы встретиться со сказителем, шаманом, купить или получить в подарок ценные для науки материалы, поучаствовать в съезде молодёжи или делегатов Степной Думы, шаманских или буддийских действах, поговорить с представителями буддийского духовенства.

Его маршруты включали Окинский, Закаменский, Иволгинский, Заиграевский, Еравнинский, Бичуринский, Селенгинский, Тарбагатайский, Прибайкальский, Хоринский, Кабанский, Баргузинский, Тункинский, Курумканский, Северобайкальский и Кяхтинский районы[5].

В 1903 г. Жамцарано находился в экспедиции с 30 июня по 9 сентября. Маршрут его был такой: Могойтуй – Чита – Верхнеудинск – Гусиноозёрск – Верхнеудинск – Чита – Аларь – Усть-Орда – Алагуй – о. Ольхон – Алагуй – Кутулик – Шархират – Еланцы – Хогот – с. Актайское – Усть-Орда – Иркутск – Черемхово – Куйтун – Верхнеудинск – Хилка – Чита – Агинское – Судунтуй – Могойтуй – Чита.

В 1904-м, собирая материал с 22 июня по 18 сентября, он проследовал по маршруту: Ага – Судунтуй – р. Онон – Могойтуй – хр. Хавчу – р. Душийн – Урга – Судунтуй.

В 1905-м с 11 апреля по 5 сентября путь его пролегал по следующим населённым пунктам: Чита – Верхнеудинск – Чита – Судунтуй – окрестности Судунтуя – Хуйтун – Агинский дацан – Ага – Ульба – Могойтуй – Иркутск – Кутулиг – Аларский дацан – Куда – Ользон – Верхнеудинск – Гусиноозёрский дацан – Могойтуй – Цугольский дацан – Табтанай – Алханын Эбэр – Адгалик – Нарин-Хундуй – Тугчинский дацан – Цаган Челутай – Курунжа (Куранжа) – г. Шэнустэй Ондор – Судунтуй – Агинский дацан – Маржай – Аларь – Аларский дацан.

В 1906-м за период с 16 мая по 31 декабря Жамцарано записывал фольклор, переезжая с одного места на другое, по маршруту: Тереть – Хурсунгай – Унурлэг – Кутулик – Аларь – Бохан – Таляан – Иркутск – Агинский дацан – р. Ана – Анинский дацан – Верхнеудинск – Аларь – Ханда – Бозой – Маргалта – Ользон – Усть-Орда – г. Байтаг – Курумча – Манзурское – Аларь[6].

Впервые путевые дневники Жамцарано были изданы в 2001 г. Силами улан-удэнских и петербургских учёных был подготовлен первый том[7]. В 2006 г. вышел

второй том с материалами 1908–1909 гг.[8] Однако, изданные дневники представляют собой малую часть всего имеющегося рукописного наследия Жамцарано.

В 2008–2010 гг. нам представилась возможность побывать в некоторых забайкальских местах, которые были исхожены и изъезжены Жамцарано чуть более ста лет назад в поисках «этнолого-лингвистического» материала. За время участия в Третьих и Четвёртых Доржиевских чтениях, проходивших на Алханае, в сердце Агинского края Бурятии, и работы в международной российско-монгольской фольклорной экспедиции Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (Улан-Удэ) и Министерства образования и науки Монголии (Улан-Батор) нами был пройден путь из Иркутска через Улан-Удэ до Читы, оттуда через Агинское, Урьд-Ургу, Талтанай, Дульдургу – на Алханай. В Агинском районе мы посетили несколько сёл и деревень, в том числе Судунтуй, родину знаменитого сына бурятского народа. Нам удалось проехать маршрутами Жамцарано более 1000 км и побывать в местах, которые посещал учёный.

В селе Судунтуй, на родине Ц. Ж. Жамцарано, сохраняется память о выдающемся односельчанине: в местном краеведческом музее в витринах выставлены его книги и предметы обихода – пенсне, чернильница; в честь 90-летия установлен памятник; средняя школа носит имя своего знаменитого земляка.

Цугольский дацан («Даши Чойнжилинг») Жамцарано первый раз посетил 22 июля 1905 г. Основанный в 1821 г., на протяжении всего XIX в. монастырь был центром общественной, культурной и религиозной жизни края. Ему принадлежало первенство в развитии школ богословия (*цаннид*) и тибетской медицины (*манба*). В монастыре жило несколько сот лам. Жамцарано присутствовал на редком даже для того времени действе – сеансе борьбы тибетского ламы с шаманскими духами.

В своём дневнике он описывает это мероприятие, происходившее во дворе дацана, так: «Сначала трубили трубачи, играли флейтисты, чтецы пели торжественные стихи. Появился *чойжон*[9], он не мигал, взгляд его был неестественным, наводил страх и трепет на массы. Тревожнее становились звуки труб. Глаза чойжона стали тупеть, веки опускаться, лицо посинело, вздулось, глаза налились кровью, рот открылся, вид был ужасный, потрясающий, все трепетно сложили руки. Он стал издавать сердитые звуки. Переводчик переводил. Потом он вскочил с сиденья, на его грозный крик подали саблю, [он] начал ею кружить, махать и вдруг швырнул с ужасной силой. Сабля чуть не снесла голову ламе, подавшему её ему. Вторая сабля вонзилась перед одной буряткой, третью он свернул в бараний рог и швырнул вон. Затем он рванулся вперёд, побежал между рядами, слуги с вёдрами бежали за ним, он схватывал зёрна и швырял ими направо и налево. Это шло благословение. Затем гений оставил его. Мы вздохнули свободнее, но нам сказали, что будет второй сеанс….»[10].

В настоящее время в монастыре проживает пятнадцать лам. После десятилетий забвения приведён в порядок первый этаж главного соборного храма – Цогчендугана, в строительстве которого были использованы камни с развалин дворца Угедея из Каракорума, а ажурные чугунные лестницы отлиты на Петровском заводе. Монастырь имеет полное собрание буддийских сочинений «Ганджур». Кроме

главного храма, здесь есть храм медицины – Манба-дуган, храм созерцания – Шейра-дуган, храм бодхисатвы Майдари – Майдари-сумэ, дом настоятеля (*ширетуя*), дом-музей, жилые домики лам, столовая, мастерская, установлены молитвенные барабаны (*хурдэ*), несколько скульптур охранительного значения (*сахюсаны*). 22 сентября 2008 г. в монастыре прошёл большой праздник Рамнай, главным событием которого стало освящение статуи Майдари, вернувшейся из Музея истории религии Санкт-Петербурга. Восьмиметровый Майдари теперь восседает на кедровом троне внутри специально построенного для этого храма. В некотором отдалении от монастыря находится ещё одно место паломничества верующих – ступа первого буддиста Бурятии, Намнанай-багши.

Жамцарано неоднократно бывал в Агинском дацане, название которого звучит как «Обитель спонтанной реализации великого блаженства» («Дэчэн Лхундублинг»). Он был построен в 1811 г., в нём действовали факультеты теологии, медицины, астрологии, тантры. Библиотека насчитывала 47.500 ксилографических досок. Во времена Жамцарано службы проходили в соборном храме – Цогчен-дугане, посвящённом Будде Шакьямуни (построен в 1886 г.). В монастыре Жамцарано беседовал с богомольцами, шедшими толпами на поклонение в Ургу к главе буддийской религии, участвовал в спорах лам, был свидетелем редкого для того времени вида медицинского обслуживания населения – прививания оспы. 12 мая 1905 г. в своём дневнике он записал: «Появилась Чёрная оспа. “Воспенники” разъезжали и прививали детей, но почти всегда неудачно»[11]. 22 мая он «ночевал в дацане. Был втянут в спор гэбшинаров и ранжамбанаров, т. е. старых и молодых, о свободе религии, о реформах в законоположениях 1853 г. относительно ламского духовенства»[12].

Монастырь был густо населён. При жизни Жамцарано там была воздвигнута и освящена Агваном Доржиевым 23-метровая ступа «Побуждающая к примирению» («Гэндун Чоден») (1929), украшенная львами в стиле классического примитивизма, и венчавшаяся эмблемой *соёмбо* – религиозно-философским символом взаимосвязи человека и Космоса. В 1933 г. ступа была разрушена и воздвигнута вновь лишь в 2004 г. В настоящее время Агинский дацан относится к ведомству Забайкальского края. Большую территорию занимает Агинская Духовная академия. Кроме старого соборного храма – Цогчен-дугана и резиденции Далай-ламы, здесь находятся храм Майдари – Майдари-сумэ, ступа Брайпун-Шодон, дом Дерева Бодхи[13], храм Свечи – Зула-сумэ, храм для молитв – Манин-сумэ, хранилище Зелёной Лошади, жилые домики, гостиница. В самом старом здании монастыря сейчас расположилась котельная. Справа, у входа в монастырь возвышаются восемь ступ, воздвигнутые в 1990-е гг. в память о ламах, пострадавших во время репрессий.

Посёлок Агинское, где Ц. Ж. Жамцарано закончил приходскую школу и откуда уехал в читинское училище, находится в 20 км от Судунтуя. Агинское долгое время было юрточным поселением. В 1898 г., по воспоминаниям известного путешественника-этнографа Г. Н. Потанина, оно состояло из двух улиц, 50 домов, деревянной церкви, здания Степной Думы, двух школ (улусной и миссионерской), семи торговых лавок, принадлежавших китайцам, и одной – в которой торговал бурят. В Агинском проживало 450 человек. Основным занятием бурят было животновод-

ство, русские семьи занимались хлебопашеством. На торговые ярмарки, проводившиеся ежегодно в начале зимы, съезжались купцы из Читы, Нерчинска, Маньчжурии. Большие изменения в Агинском произошли с запуском в эксплуатацию маньчжурской ветки Транссибирской железной дороги в 1897–1901 гг., которая прошла менее чем в полусотне километров от посёлка.

18 июля 1905 г. Жамцарано присутствовал здесь на шаманском *тайлгане*[14]. Об этом он написал так: «На месте жертвоприношения соорудили кучу молоденьких берёз, лиственниц, сосен, яблонь, тальника. Каждое дерево убрали ленточками, с западной стороны устроили из берёзы стол, на восточной стороне *обо* находился костёр, на него положили баранью голову. Началось молебствие. Шаман взял бич и торжественно стал отсчитывать моления, обратившись к заходящему солнцу. Речь его была народная, понятная толпе. Все притихли в благоговейном созерцании. Он производил впечатление на толпу. Он просил даровать дождь, богатство, счастье, удачу и т. д. Во время самого торжественного молебствия вдруг я услышал позади себя смех мальчиков. Обернулся и увидел одного смельчака, подражающего шаману. Товарищи его хохотали и подстрекали. Молебствие продолжалось долго. Сожжённая мясная жертва сгорела. Шаман во время тайлгана говорил, что шаманство есть своя национальная религия»[15].

16 мая 1905 г., будучи в Агинском, он так подробно описывал быт писцов того времени: «Сижу в юрте у родителей. Наша юрта служит и кухней, и столовой, и спальней, и кабинетом для письменных работ, и местом собрания. Нередко встречаешь какого-нибудь летописца-бурята, который из-под изголовья засаленной постели вынимает какую-нибудь рукопись или откапывает глиняный пузырек с чернилами, зарытый по горлышко в землю возле очага, чтобы чернила не замёрзли»[16].

Сегодня Агинское – современный благоустроенный посёлок, административный центр окружного центра Забайкальского края, где проживает 13.000 жителей. Через Агинское проходит федеральная дорога № 166, здесь имеется филиал Бурятского государственного университета, филиал Забайкальского государственного педагогического университета, драматический театр, несколько оздоровительных и развлекательных центров, около десятка школ и гимназий, Дом детского творчества. Гордостью посёлка является медицинское училище, в котором преподают тибетскую медицину. В 1961 г. основан Краеведческий музей им. Г. Ц. Цыбикова, уроженца посёлка Агинское, знаменитого российского путешественника, исследователя Тибета. В 1973 г. перед музеем установлен памятник, на котором выбит маршрут учёного через Кяхту, Ургу, Гоби, Лавран, Гумбум до Лхасы и изображён караван верблюдов. Помимо отделов природы, археологических памятников, этнографии, быта и жизни местного населения, в музее имеются уникальные экспонаты о знаменитых агинцах: Базаре Барадийне, Петре Бадмаеве и др. Цыбену Жамцарано отведена специальная витрина. В ней, кроме известного по имеющимся публикациям портрета Жамцарано, хранится самая первая фотография, где он изображён среди группы участников Третьего съезда Степной Думы. В другой витрине находится справка, выданная Военной коллегией Верховного суда СССР от 18 ав-

густа 1962 г. о пересмотре дела старшего научного сотрудника Института востоковедения АН СССР Ц. Ж. Жамцарано и посмертной его реабилитации в 1956 г.

Во время своих путешествий 1903–1906 гг. Жамцарано бывал в Ацагатском дацане, построенном, как известно, в 1824 г. в честь Белой Тары – Цаган Дара-эхэ около минерального источника Хара-Ацагат. В нём действовала своя типография, находилась школа тибетской медицины, получившая большую известность в начале XX в. В 1891 г. монастырь посетил цесаревич Николай Александрович во время своего известного путешествия по Сибири и Дальнему Востоку. Ацагат явился последней резиденцией Агвана Доржиева. После ликвидации монастыря в 1936 г. и десятилетий разорения дацан восстанавливается: построен соборный храм – Цогчен-сумэ, несколько ступ, в деревянном доме организован музей, где разместились восковые фигуры XIV Далай-ламы, Агвана Доржиева и Хамбо-ламы Чойзона Ирэлтуева. Недалеко от него, в селе Шулутай, местные жители сохранили бревенчатый дом, принадлежавший их знаменитому земляку, крупному учёному, религиозному и общественному деятелю, наставнику XIII Далай-ламы – Агвану Доржиеву. Недавно в нём открыли музей.

Летом 1905 г. Жамцарано посетил Алханай. Он приехал туда из Табтаная после свадьбы *буле* – сына родной сестры своей бабушки. В местечке Алханы Эбер, известном своими шаманами, он искал могилу шаманов, хотел встретиться с живыми шаманами. Но попытки остались безуспешными: все, к кому он обращался, «отвечали уклончиво», хотя он знал, что этот народ был «не прочь от чёрной веры», как он записал в своём дневнике 1905 г. Алханай до сих пор остаётся одним из самых сакральных мест Бурятии.

В настоящее время здесь находится национальный парк. Он расположился в заповедной зоне на 105 тысячах гектаров на южной границе великого пояса трансграничных бореальных лесов Евразии и Даурских степей. Его самая высокая вершина, гора Алханай (1663 м), отнесена к числу пяти священных вершин северного буддизма. На Алханае имеется семнадцать культовых объектов, являющихся памятниками истории и культуры буддизма. Среди них: каменный грот – Чрево матери (Эхын-умай); храм Божества царства мёртвых (Чойжил-сумэ); храм Алмазной царицы (Доржо Пагмын-сумэ); скала Промежуточный мир (Загуурди); Сердце Алханая (Зурхэн шулуун); Талисман Алханая (Гуу), сложенный лавами палеовулкана, склон которого покрыт лишайниками и мхами; Обитель Дэмчика, хозяина Алханая (Дэмчик-сумэ); храм небесной музыкантши Наро Хажод; чертоги божеств Сендэма, Зула и Бадмасамбавы, представляющие собой каменные останцы. Наиболее почитаемы паломниками Обитель Хозяйки нижнего мира – Балдан Лхамо, повелительницы демонов и искоренительницы зла, которая в первый день Белого месяца[17] объезжает землю и ведёт учёт живых душ; храм-ворота (Удэн-сумэ); ступа в честь посещения Алханая в 1991 г. XIV Далай-ламой и целебные источники, имеющие чудодейственную силу, которую они приобретают, как считается, проходя через золотые и серебряные руды и драгоценные камни.

О каждом сакральном объекте среди местных жителей существуют легенды. Знатоки их с готовностью делились с нами сведениями о шаманском периоде Ал-

ханая, приходе сюда Намнанай-багши и проведённых им обрядах очищения местности от шаманских духов и населения её буддийскими богами. Узнали мы и «места их сегодняшнего пребывания». Некоторые легенды включены в описание этнотуристических маршрутов по Алханаю, который притягивает в летнее время массу отдыхающих. И кто знает, если бы Ц. Ж. Жамцарано оказался здесь сейчас, то, возможно, он услышал бы легенды, за которыми приезжал сто лет назад и которые оказались недоступны ему во время первой встречи с этими интереснейшими и самобытными местами Бурятии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Руднев А. Д., Жамцарано Ц. Ж.* Образцы монгольской народной литературы. – Вып. 1. Халхаское наречие (тексты и транскрипции). – СПб., 1908. – С. III.

[2] Основные труды по фольклору Ц. Ж. Жамцарано (по хронологии изданий): *Жамцарано Ц. Ж.* Материалы к изучению устной литературы монгольских племён. – СПб., 1907. – Отд. отт. из «Записок Восточного отделения ИРАО» (СПб., 1907. – Т. XVII); *Руднев А. Д., Жамцарано Ц. Ж.* Образцы монгольской народной литературы. – Вып. 1. Халхаское наречие (тексты и транскрипции). – СПб., 1908; *Жамцарано Ц. Ж.* Онгоны агинских бурят / С 3 табл. – СПб., 1909. – Отд. отт. из «Записок ИРГО по Отделению этнографии» (СПб., 1909. – Т. XXXIV: Сб. в честь 70-летия Г. Н. Потанина); *Жамцарано Ц. Ж.* Произведения народной словесности бурят. Эпические произведения Эхирит-булгатов: В 3-х вып. / Образцы народной словесности монгольских племён. Тексты. – Т. 1. – СПб.-Пг., 1913–1918. – Вып. 1. Аламжи-Мэрген: Былина. – СПб., 1913. – Вып. 2. Айдурай-Мэрген и Иренсей: Былины. – Пг., 1914. – Вып. 3. Ха-Ошир Хубун, в двух редакциях: Былина / Предисл. А. Д. Руднева. – Пг., 1918. – (С портретом собирателя); *Жамцарано Ц. Ж.* Обозрение памятников писаного права монгольских племён // Сборник трудов профессоров и преподавателей Государственного Иркутского университета. – Иркутск, 1920. – С. 1–13; *Жамцарано Ц. Ж.* Монгольские сказки: В 2-х т. – Урга, 1923; *Жамцарано Ц. Ж., Турунов А. Н.* Халха Джиром: Описание памятника // Сборник трудов профессоров и преподавателей Государственного Иркутского университета. – Вып. VI. – Иркутск, 1923. – С. 1–18; *Жамцарано Ц. Ж.* Произведения народной словесности бурят. – Вып. 1. – СПб., 1930; *Жамцарано Ц. Ж.* Монгольские летописи XVII века. – М.-Л., 1936; [Халха Джирум]. Qalq-a Jirum / Tradiut en russe par Dr. Zamcarano / Предисл. проф. Ринчена. – Улаанбаатар, 1959. – «Studia folclorica Instituti linguae et litterarum Comiteti scientiarum et educationis altae Reipublicae Populi Mongoli» (T. 1. Fasc. 1); Эхрит-вулгатские эпопеи: Пятнадцатилетний Айдурай Мерген и его сестра Агу Гохон. – Аламжи Мерген хубун и сестрица Агуй Гохон Духай / Пер. Ц. Ж. Жамцарано. – Улаанбаатар, 1959. – «Studia folclorica Instituti linguae et litterarum Comiteti scientiarum et educationis altae Reipublicae Populi Mongoli» (T. 1. Fasc. 2); Абай Гэсэр-хубун: Эпопея. Записана Ц. Ж. Жамцарано у сказителя Маншуты Имегенова / Подготовка текста, пер. и примеч. М. П. Хомонова: В 3-х ч. – Улан-Удэ, 1964; Халха Джирум. Памятник монгольского феодального права XVIII в. / Сводный текст и пер. Ц. Ж. Жамцарано; Подготовка текста, ред. перевода, введение и примеч. С. Д. Дылыкова. – М., 1965; Бүхү Хара хүбүн. Үльгернүүд / Записано Ц. Ж. Жамцарано; Подг. к печати И. Н. Мадасон. – Улан-Удэ, 1972; Айдурай Мэргэн: Бурятский улигер / Записан Ц. Ж. Жамцарано от сказителя Б. Булдаева / Подготовка текста, пер., предисл. и примеч. М. П. Хомонова. – Улан-Удэ, 1979; Улигеры ононских хамниган / Собрал и записал Ц. Ж. Жамцарано; Составление, подготовка текста, пер., вступит. ст. и примеч. Д. Г. Дамдинова. – Новосибирск, 1982; Улигеры хори-бурят / Собрал и записал Ц. Ж. Жамцарано; Вступ. статья, подг. текста, пер., примеч. М. Н. Намжиловой. – Улан-Удэ, 1988; Бурятский героический эпос. Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон / Сказитель Елбон Шалбыков;

Лит. запись Ц. Ж. Жамцарано; Вступит. ст., подготовка текстов, пер. и коммент. М. И. Тулухонова. – Новосибирск, 1991; Хүхэ мүнхэ тэнгэри. Сборник шаманских призываний / Собрал и записал Ц. Ж. Жамцарано; Ред. совет: Ц. П. Ванчикова, Ч. Далай, Д. С. Дугаров и др. – Ч. 1. – Улан-Удэ, 1996.

[3] См.: *Кульганек И. В.* Каталог монголоязычных фольклорных материалов Архива востоковедов при Санкт-Петербургском филиале Института востоковедения РАН. – СПб., 2000.

[4] Описание личного архива Ц. Ж. Жамцарано / Авт.-сост. Ц. П. Ванчикова, М. В. Аюшеева. – Улан-Удэ, 2010.

[5] Приведены современные названия районов Бурятии.

[6] Названия населённых пунктов указаны по дневникам Ц. Ж. Жамцарано.

[7] *Жамцарано, Цыбен.* Путевые дневники 1903–1907 гг. / Отв. ред. Ц. П. Ванчикова; Сост.: Ц. П. Ванчикова, В. Ц. Лыксокова, И. В. Кульганек. – Улан-Удэ, 2001.

[8] *Жамцарано, Цыбен.* Путевой дневник: 1908–1909 гг. / Отв. ред. Ц. П. Ванчикова; Сост.: В. Ц. Лыксокова. – Улан-Удэ, 2006.

[9] *Чойжон* – от монг. *чойжин*, хранитель учения, лама, в которого вселяется предсказатель.

[10] *Жамцарано, Цыбен.* Путевые дневники 1903–1907 гг. / Отв. ред. Ц. П. Ванчикова; Сост.: Ц. П. Ванчикова, В. Ц. Лыксокова, И. В. Кульганек. – Улан-Удэ, 2001. – С. 266–271.

[11] *Жамцарано, Цыбен.* Указ. соч. – С. 217.

[12] *Жамцарано, Цыбен.* Указ. соч. – С. 229.

[13] *Дерево Бодхи* – (досл. санск. – просветление) легендарное дерево, медитируя под которым принц Гаутама достиг просветления и стал Буддой; один из главных символов в буддизме. Предположительно, является реальным деревом вида *Ficus religiosa*. В буддийских монастырях дерево специально культивируется.

[14] *Тайлган* – праздник, устраиваемый по какому-либо случаю с обязательным жертвоприношением (от монг. *тайлга* – жертвоприношение).

[15] *Жамцарано, Цыбен.* Указ. соч. – С. 259.

[16] *Жамцарано, Цыбен.* Указ. соч. – С. 218.

[17] Белый месяц (бур. *Цагаалган*, монг. *Цагаан Сар*) – приходящийся на первый день первого весеннего месяца праздник Нового года по лунному календарю, который отмечают все монголоязычные народы.

Б. З. НАНЗАТОВ, М. М. СОДНОМПИЛОВА
(Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН; Улан-Удэ)

СЕЛЬСКИЕ МУЗЕИ БУРЯТИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РЕЛИГИОЗНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ*

С появлением новых перспектив экономического развития Байкальского региона и, в частности, с реализацией проекта развития международного и внутреннего туризма идея возрождения национальной культуры бурят получает возможность проявиться через локальные музеи, которые на данный момент существуют во всех райцентрах и многих населённых пунктах сельской зоны Бурятии.

* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ № 07-01-62103 а/т.

В районах потенциального развития туризма, а также и в тех, где туризм существует уже долгое время, у сельского населения Бурятии туризм воспринимается как сфера, открывающая широкие возможности для реализации новых экономических стратегий. Основой для развития такой перспективной сферы экономической деятельности, как международный и внутренний (национальный) туризм, является, прежде всего, уникальная природа Южной Сибири и Центральной Азии: наличие в границах бурятского этноареала озера Байкал, сочетание разных географических зон и ландшафтов, богатый животный мир. Привлекают туристов множество археологических памятников разных исторических эпох и этническая специфика рассматриваемого региона – богатая духовная и материальная культура монгольских народов.

Существенным потенциалом, который может вносить значительный вклад в формирование привлекательных туристических маршрутов, обладают негосударственные сельские музеи, фонды которых формируются и обслуживаются преимущественно на добровольной основе местными энтузиастами – школьными учителями и их учениками, работниками культуры, сельскими краеведами-самоучками. В последнее время инициатива создания небольших музеев, способных в той или иной степени ознакомить обывателя с традиционной культурой бурят, исходит со стороны представителей малого и среднего бизнеса, которые видят в музее необходимое вспомогательное звено в системе туристического бизнеса в Бурятии.

Сельские музеи сегодня в большинстве своём располагаются в помещениях сельских школ, но существуют примеры, когда идея создания музея находит отклик со стороны местного населения. Так, в целях создания музея местными жителями были выделены традиционные бурятские жилища – юрты в селе Мыла Закаменского района Республики Бурятия, поселке Еланцы Ольхонского района Иркутской области. Такие жилища, сохранившиеся с XIX в., сегодня являются большой редкостью в бурятских посёлках. Они обрели вторую жизнь не только в качестве помещения для музея, но и одного из его главных экспонатов. Организация музея в таком помещении предопределяет главное и практически единственное направление формирования коллекции музея – реконструкцию внутреннего убранства традиционного бурятского жилища, а также всего поселения, включая хозяйственные постройки и инвентарь.

Фонды небольших сельских музеев, формирующиеся в течение длительного времени, представлены преимущественно предметами традиционного быта бурят. Наиболее распространёнными экспонатами являются предметы разнообразной кухонной утвари: приспособления для изготовления молочной водки – железный котел *танха,* труба *сорго*, деревянные и берестяные сосуды, треножники – подставки для котла, а также деревянные корытца для мяса *тэбшэ*, деревянные чаши, сделанные из корня березы и оправленные в серебро, русские самовары, ковшики и ложки, ножи разного вида и назначения. Многочисленную группу предметов составляют орудия труда – кожемялки, косы, грабли, инструменты и изделия местных кузнецов – наковальни, молоты, гвозди, подковы, конское снаряжение – сёдла и уздечки, украшенные серебром, охотничьи и рыболовные принадлежности, сто-

лярные инструменты. Наиболее богатая коллекция столярных инструментов, использовавшихся бурятскими мастерами, представлена в сельском музее села Олой Эхирит-Булагатского района Иркутской области. Широко представлены в фондах сельских музеев изделия из войлока и шкур – напольные и настенные коврики, сшитые из камусов (шкур, снятых с ног) лошади, – *хубсары*, войлочные коврики, подушки – *олбоки*.

Попытку восстановить традиционное поселение ольхонских бурят конца XIX в. сделали братья Огдоновы в селе Малый Хужир на острове Ольхон. Для своего музея они собрали различный хозяйственный инвентарь со всего острова. Музей является частью принадлежащего Огдоновым туристического комплекса. В усадьбе можно увидеть *сэргэ* – коновязь, несколько видов телег, которые были подарены музею местными жителями и впоследствии отреставрированы мастерами-краснодеревщиками. Интерьер юрты представляет традиционное устройство бурятского дома.

Обязательным экспонатом музеев-жилищ является этническая одежда бурят и украшения. Настоящие старинные костюмы в фондах сельских музеев встречаются редко по причине плохой сохранности такого рода предметов у населения (натуральные ткани, кожа и шкуры требуют особых условий хранения, которые сложно обеспечить в обычных условиях). К слову, богатой коллекцией национальной одежды не может похвастаться ни один государственный музей в Республики Бурятия и Иркутской области.

Украшения в составе фондов сельских музеев также большая редкость, и не только в силу отсутствия их у населения. В своих полевых исследованиях мы столкнулись с таким явлением, как жертвование пожилыми верующими бурятами старинных серебряных и золотых украшений буддийской церкви. Сельскому населению республики, преимущественно бедному, больше нечего жертвовать храму, а заручиться поддержкой у буддийских священников на пути к перерождению считают необходимым большинство пожилых верующих людей. Буддийские же священники не спешат передавать нередко уникальные серебряные и золотые украшения фондам государственных музеев. Как правило, такие пожертвования населения используют как сырьё для изготовления религиозных атрибутов.

Из предметов интерьера преобладают бурятские сундуки – эти обязательные элементы традиционного быта бурят всё ещё широко распространены в домах сельских жителей. Возросший в постсоветский период интерес бурят к национальной культуре, обычаям предков, появившийся спрос со стороны населения на предметы традиционного быта бурят побудили некоторых мастеров к овладению навыками изготовления бурятских сундуков, в которых многие современные невесты, соблюдая бурятский обычай, везут своё приданое. Так, одного бурятского мастера-столяра вдохновила на создание традиционных бурятских сундуков свадьба собственной дочери. Сундуки различаются по размерам, декоративному оформлению в традиции предбайкальских (западных) и забайкальских (восточных) бурят.

Обычными для сельских музеев Бурятии являются родословные жителей села, собранные и восстановленные местными энтузиастами – краеведами, учителями, которые проводили много времени в архивах Бурятии, собирали данные в селе,

постоянно общаясь и советуясь с местными старейшинами. Родословные представлены во многих сельских музеях, в частности, в музее села Корсаково находится одно из крупнейших собраний родословных жителей разных племён и родов, которые доведены до переселенцев с Иркутской стороны. Характерной чертой таких родословных, составленных сельскими краеведами, является достоверность, по крайней мере, 10–12 поколений жителей сёл, сводимых к одному общему мифологическому предку.

Выше говорилось об экспонатах, которые бывают чаще всего представлены в негосударственных сельских музеях. Но существует и ряд предметов, которые только в исключительных случаях могут стать достоянием такого музея. В частности, крайне редко встречаются в фондах сельских музеев старинные атрибуты шаманских культов. Подобные атрибуты могут быть достоянием малых сельских музеев, имеющих длительную историю существования, фонды которых формировались ещё в советский период. К числу таковых относился до недавнего времени музей села Байтог, фонды которого собирала по окрестным бурятским сёлам на протяжении многих лет известный местный краевед Матрёна Хадыковна Ханхасаева. Ею были собраны разные шаманские *онгоны* – семейные охранители, религиозные атрибуты, принадлежавшие шаманам. В составе шаманской коллекции были обычные принадлежности шаманов, такие как бубен, колотушка, конные трости. Но были и другие, более редкие вещи, например ритуальные предметы из числа семейных реликвий. Один из них – кошелёк, сшитый из чёрного сукна и украшенный бурятскими узорами, выполненными швом *хахалан*, – это предмет, специально изготовленный бабушкой для своих внуков, призванный приманивать в дом счастье и богатство. Подобного рода ритуальные атрибуты, имеющие отношение к детям, обычно помещали в женской половине юрты, над кроватью.

Но несколько лет назад случилась беда – здание музея сгорело, утрачена богатая коллекция предметов национальной культуры западных бурят. Местные жители объясняют случившийся пожар тем, что в коллекции музея было много вещей, принадлежавших шаманам, которые не следовало брать. Традиция утверждает, что предметы, которыми пользовался шаман, должны находиться на месте погребения шамана. Тревожить же места шаманских захоронений – священные рощи *айха* – было строжайше запрещено. Уносить шаманские атрибуты с мест захоронений даже в таких благих намерениях, как пополнение музейных коллекций, считалось кощунством. Буряты верят, что духи шаманов обязательно накажут за такое преступление. Отсутствие *онгонов* в коллекциях музеев обусловлено особым обычаем – семья, которая была не в состоянии ухаживать за семейными покровителями и должным образом почитать их, совершала специальный обряд по избавлению от онгонов. Онгоны либо сжигались, либо сплавлялись вниз по течению реки на плотике, т. е. уничтожались.

Помимо предметов, входящих в круг шаманских принадлежностей, не могут попасть в музей и вещи, относящиеся к числу семейных реликвий. Так, например, во многих семьях западных бурят до сих пор хранятся атрибуты, связанные с семейной обрядностью: подушки *дэрэ*, в которых бурятские женщины хранили пупо-

вины детей; ритуальные кости животных, забитых по случаю свадьбы и рождения ребёнка; раковины каури и многое другое. Подушка дэрэ является вместилищем счастья семьи и не должна находиться вне дома. Подобного рода предмет – шкуру овцы, на которую были прикреплены завёрнутые в ткань пуповины детей, демонстрировала нам пожилая женщина-бурятка в одном из сёл Иркутской области. Предложение о передаче данного предмета в музей было воспринято негативно.

Культовые предметы являются основным содержанием фондов негосударственных сельских музеев, являющихся частью буддийских храмовых комплексов. Одним из таких мест является религиозный комплекс, сформированный на родине известного бурятского религиозного и политического деятеля Агвана Доржиева. В него входят *субурган*, построенный на месте, где в прошлом жил отец Агвана Доржиева, Ацагатский дацан и находящийся при нём музей, который существует уже около 10 лет. Фонды музея, организация экспозиции – это результат активной добровольной деятельности местных жителей и служителей храма. Главным достоянием музея являются восковые фигуры Агвана Доржиева, его воспитанника – Далай-ламы XIII и двух других известных религиозных деятелей Бурятии. Фигуры были изготовлены по заказу музея в 2000–2002 гг. в Монголии. Музей заплатил тогда за каждую фигуру около 50.000 руб. Другой музей, сформированный на материалах семейного архива Агвана Доржиева, является частью усадебного комплекса-гостиницы, где останавливаются паломники.

Заинтересованность в привлечении туристов проявляют буддийские священники одного из старейших дацанов Бурятии – Булутумурского (Табангутского) (тибетское название – Дамчжа-рабжалинг), находящегося недалеко от трассы Улан-Удэ – Кяхта. Булутумурский дацан был построен в 1762 г. и в прошлом являлся одним из самых крупных дацанов Забайкалья. В начале XX в. храмовый комплекс пришёл в упадок. Здания главного и малых храмов не ремонтировались, а сам комплекс не обустраивался. В настоящее время негативную ситуацию, в которой находится храм, усугубляет отсутствие инфраструктуры, электричества.

Однако постепенно разрушенный храм возрождается. Реконструкция Булутумурского дацана включает не только восстановление храма, но и возвращение ему прежнего статуса крупнейшего религиозного центра в Селенгинском районе и единственного в Бурятии «казачьего» храма. В этих целях летом 2008 г. в окрестностях горы, вокруг которой в прежние времена собирались казаки перед отправкой на войну (Русско-японскую, первую мировую и др.), священники дацана во главе с ширетуем (настоятелем) Баир-ламой провели крупный молебен, на который прибыли руководители казачества Бурятии. По мнению Баир-ламы, возрождению и укреплению статуса «казачьего» дацана будет способствовать создание при нём музея истории бурятского казачества Забайкалья. Ширетуем дацана сформирована часть коллекции будущего музея – собрано несколько шашек рядового состава и офицеров, которые ламы находили в окрестностях дацана, потому что после революции казаки ломали и бросали шашки. Часть экспонатов выделили для будущего музея дацана окрестные школьные музеи. Кроме того, ламы дацана нашли несколько стел с изображением буддийских святых и текстами. Стелы были

подняты и установлены с почестями. Очевидно, что интерес к истории района, его культуре, проявляемый настоятелем храма и священниками, уже поддерживается и местной общественностью, которая оказывает посильную помощь в формировании фондов будущего музея.

Деятельность ширетуя Бултумурского дацана не ограничивается религиозным и культурным направлениями в реконструкции храмового комплекса. Баир-лама является и неплохим хозяйственником, вырабатывающим стратегии развития не только самого Бултумурского дацана, но и района в целом. При дацане разводят лошадей, однако, по словам Баир-ламы, туризм на лошадях ограничен: «Кто тут лошадей не видал и не катался…». В ближайшее время он планирует приобрести двух верблюдов (самца и самку – иначе по одному разбегутся), уже договорился с заводчиком верблюдов из Аги.

Таким образом, проект развития туризма в Бурятии стал одним из важных факторов в новом витке процесса возрождения национальной культуры бурят. Сегодня формирование туристических маршрутов преимущественно основываются на уникальности природных объектов и археологических памятников в разных районах республики. Но красотами природы не исчерпывается привлекательность республики. Огромным ресурсом для привлечения туристов является традиционная культура народов Бурятии.

С ростом возрожденческих настроений, направленных на сохранение этноса и его «лица», последовательно повышается статус традиционной духовной культуры и тех элементов материальной, которые необходимы для реализации первой, – народный костюм, шаманские и буддийские атрибуты, национальная пища и традиционное жилище. Возможно, благодаря туризму эти элементы традиционной культуры смогут обрести новую жизнь.

Ю. И. ЕЛИХИНА

(Государственный Эрмитаж; Санкт-Петербург)

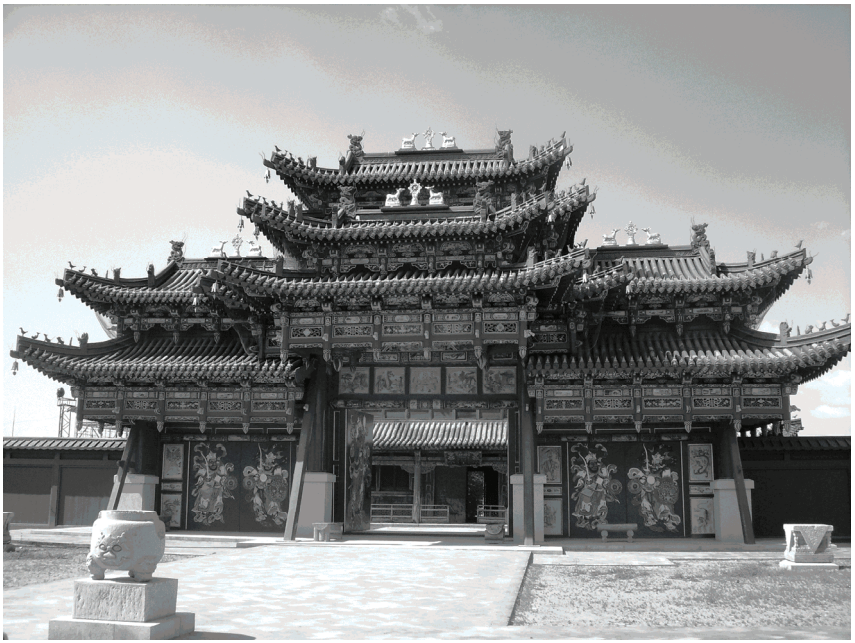
ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ БОГДО-ГЕГЕНА: ВПЕЧАТЛЕНИЯ И КОММЕНТАРИИ[1]

Маршруты многих замечательных русских путешественников Г. Н. Потанина, Н. М. Пржевальского, М. В. Певцова, Г. Е. Грум-Гржимайло, П. К. Козлова, В. А. Обручева и Н. К. Рериха проходили через различные города и монастыри Монголии. В их трудах приводятся описания населённых пунктов и разных сооружений. Одной из таких построек является Зимний дворец Богдо-гегена, главы буддийской церкви и правителя Монголии.

В 1870 г. Н. М. Пржевальский посетил Ургу. Вот как он описывает город того времени: «…На первом плане являются кумирни со своими позолоченными куполами и дворец кутухты – земного представителя божества. Впрочем, этот дворец по своей наружности почти не отличается от кумирен…»[2]. Путь экспедиции Н. К. Рериха тоже проходил через Ургу[3].



Ил. 1



Ил. 2

Для традиционной монгольской архитектуры характерно сочетание различных стилей: собственно монгольского (в основе которого лежит юрта), китайского и тибетского[4]. В этих стилях строили дворцы, храмы и монастыри.

Зимний дворец Восьмого Богдо-гегена строился в течение десяти лет с 1893-го по 1903 г. (окончательно работы были завершены в 1912 г.)[5]. Он расположен не в центре, а на окраине города, рядом с излучиной реки Толы. Когда дворец был отстроен, ламы запретили простым аратам селиться рядом с «живым богом». Однако со временем вокруг дворца, обнесённого стеной, возник целый комплекс сооружений. Ансамбль дворца сооружен по китайскому типу смежных дворов. В Китае, чем пышнее и значительнее была постройка, тем больше дворов она имела. Например, в комплексе Императорского дворца в Пекине насчитывается девять дворов. Кроме того, подобно всем китайским постройкам дворцовый комплекс в Урге сориентирован по линии «юг – север». Фасады строения обращены внутрь прямоугольного двора, к его середине с тем, чтобы воспользоваться благодеяниями принципа «ян» и уберечься от дурных влияний начала «инь»[6], грозящих ветров и злых духов[7]. В ансамбль дворца Богдо-гегена входят три двора.

Особый интерес представляют ворота с многоярусной черепичной крышей. Архитектурный ансамбль ворот и храмового комплекса дополняет каменный щит – *пайлур* [*ил. 1*], украшенный изображениями двух драконов. Ворота служили для оказания почестей, как при входе во дворец, и для очищения, как при входе в буддийский храм. Они называются триумфальные и святые (монг. *богдойн халга*). Триумфальные ворота расположены перед святыми, они небольшие по размеру. Их наличие подчёркивало особую значимость сооружения. И те, и другие ворота имеют по три пролёта и построены без единого гвоздя[8].

В святых воротах [*ил. 2* и *9*] имеются три двустворчатые двери, на которых находятся изображения *дварапал*, хранителей входа. Конёк крыши и рёбра украшены фигурками драконов, животных и птиц. Это характерная деталь декора китайских храмов. Количество таких фигурок зависело от важности и назначения постройки. Эти фигурки служили оберегами. Двустворчатые двери в центре открывали только для прохода Богдо-гегена.

Дальше за воротами следует помещение, в котором находятся скульптуры хранителей четырёх сторон света – *локапал* [*ил. 3* и *4*]. Они сделаны из глины на деревянном каркасе и раскрашены. Считается, что они были изготовлены в мастерской известного мастера Пунцаг Осора[9], жившего во второй половине XIX – начале XX в.[10].

В целом храмовый комплекс выполнен в китайской традиции: крыши покрыты черепицей, карнизы, фризы и двери украшены росписями с изображениями различных животных, растений, пейзажей и буддийской символики.

Семь храмов расположены в трёх дворах так, что создают стройную, уравновешенную композицию [*ил. 5*]. Три из них стоят параллельно святым воротам, остальные – под прямым углом. В храмах выставлены произведения буддийского искусства: скульптура и живопись. Помещения храмов образуют анфилады, что тоже является типичной особенностью китайской архитектуры[11].



Ил. 3



Ил. 4

Изгибы крыш китайского типа создавались за счёт знаменитых *доу-гунов*[12]: *доу* – одинакового размера балки с пазами, а *гун* – кронштейны, продолговатые бруски с нарезками. Чем ближе кронштейны находятся к кровле, тем они длиннее, что позволяет далеко выносить крышу. *Доу-гуны* расположены по всему периметру крыши и служат важным декоративным элементом.

К восточной стене храмового ансамбля присоединён еще один двор. Там находится дворец Богдо-гегена [*ил. 6*]. Интересно, что в этом сооружении нашли отражение китайская и русская архитектурные традиции. Когда смотришь на само здание дворца, создаётся впечатление, что перед нами русский дом с белёными стенами и резными наличниками. И это неудивительно, Богдо-геген пожелал иметь дворец, напоминающий здание русского консульства в Урге. Дворец построен из лиственницы и отштукатурен. Такого типа жилые постройки получили широкое распространение в Монголии в конце XIX – начале XX в.[13].

Крыша дворца покрыта листами железа и окрашена в зелёный цвет, отчего и само здание стали называть «Зелёным дворцом» (монг. *Ногоон ордон*). Только фриз под крышей расписан драконами на красном фоне, что характерно для китайской традиции.

Во дворце мы также видим анфиладу комнат, в которой представлены троны Богдо-гегена, различная мебель – европейская и китайская. Красные колонны, декорированные драконами, являются также отличительной чертой китайской архитектуры [*ил. 7*].

Богдо-геген прожил во дворце более двадцати лет. На экспозиции можно увидеть его парадные одежды и ритуальное облачение. Парадный костюм сшит по типу китайского халата из парчи с растительным орнаментом, а головной убор расшит жемчугом и увенчан коралловыми шариками. Ритуальный наряд состоит из тантрического головного убора, шёлкового халата, передника из кости и чёток, бусины которых вырезаны в форме человеческих черепов. Такое одеяние свидетельствует о том, что его владелец совершал ритуалы, посвящённые гневным божествам.

В музее представлена также юрта Богдо-гегена [*ил. 8*], крытая леопардовыми шкурами, внутри которой находятся алтарь и жаровня, а также повозка, паланкин и царский зонт.

Восьмой Богдо-геген слыл русофилом. Узнав о начавшейся войне 1914 г., он провёл за победу России великий молебен, который сам и возглавил. Обучать свою гвардию он приглашал русских офицеров, в молодости предпочитал жёлтым носилкам автомобиль, подаренный русским консулом[14]. Вероятно, поэтому и дворец был построен в русском стиле.

Монгольская делегация, которая в 1912–1913 гг. посещала Россию, привезла в подарок Богдо-гегену слона. Для него специально был построен дом у ограды дворца. Три ламы ухаживали за животным. Слон выступал в цирке и для него была специально сшита одежда. После революции и смерти Богдо-гегена в 1924 г. за слоном некому было ухаживать. Архивные записи свидетельствуют, что в 1926 г. слона во дворце уже не было.



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9. Храмовый комплекс у Зимнего дворца Богдо-гегена в Урге
Съёмка Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха в 1927–1928 гг.
© Музей Николая Рериха, Нью-Йорк

Коллекция музея, открытого в Зимнем дворце Богдо-гегена и смежном храмовом комплексе в 1926 г., весьма значительна: в экспозиции представлены подарки Богдо-гегену: часы, инструменты, чучела животных и птиц. После Монгольской народной революции 1921 г. многие вещи из дворца пропали, позднее они оказались в частных коллекциях и были выкуплены государством, но судьба многих реликвий до сих пор остаётся неизвестной.

Во время пребывания в Урге в 1926–1927 гг. Рерихи посетили этот комплекс, о чём напоминает сделанная ими тогда фотография [*ил. 9*].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья проиллюстрирована фотографиями автора, сделанными 7 июля 2007 г. [*ил. 1–8*]. Автор признательна В. Л. Мельникову за указание на *ил. 9* из собрания Музея Николая Рериха в Нью-Йорке.
[2] *Пржевальский Н. М.* Путешествия в Центральной Азии. – М., 2010. – С. 97–98.
[3] *Рерих Н. К.* Алтай – Гималаи: [Путевой дневник] / Предисл. К. Брэгдона. – Рига, 1992. – С. 292–302; *Рерих Ю. Н.* По тропам Срединной Азии / Пер. с англ. – Самара, 1994. – С. 115–220.
[4] *Щепетильников Н. М.* Архитектура Монголии. – М., 1960.
[5] *Ломакина И. И.* Улан-Батор. – Л., 1977. – С. 55.
[6] *Инь – ян* – одна из основных концепций древнекитайской философии. *Ян* – белое, мужское, внешнее, небесное, доброе; *инь* – чёрное, женское, внутреннее, земное, злое. *Инь – ян* изображает Вселенную, состоящую из двух противоположностей инь и ян, которые образуют целое лишь в единении.
[7] *Бегин Ж., Морсель Д.* За стенами запретного города. – М., 2003. – С. 6–18.

[8] *Ломакина И. И.* Монгольская столица, старая и новая. – М., 2006. – С. 41.
[9] **Пунцаг-Осор** был не только оформителем *цама*, буддийских ритуальных представлений, но и участником мистерии: поджигал в финале цама пирамиду – символ врагов религии, поэтому его и называли «заклинатель». Маски, сделанные в его мастерской, считаются в Монголии классическими. Они создают яркие, впечатляющие образы. Пожалуй, нет страны, издавшей хоть одну книгу о Монголии, где бы ни фигурировала фотография коралловой маски Жамсрана, исполненной Пунцаг-Осором.
[10] *Ломакина И. И.* Улан-Батор. – Л., 1977. – С. 66.
[11] *Цултэм Н.-М.* Искусство Монголии с древнейших времён до начала XX века. – М., 1982. – С. 71.
[12] *Доу-гун* (кит.) – особая система деревянных ярусных кронштейнов и изогнутых балок в китайском зодчестве (дворцовом и храмовом), поддерживающая вынос кровли.
[13] *Щепетильников Н. М.* Указ. соч.– С. 117.
[14] *Ломакина И. И.* Указ. соч. – С. 70.

Е. Д. ОГНЕВА
(Институт востоковедения им. Агатангела Крымского; Луцк, Украина)

КОЛЛЕКЦИЯ МАНДАЛ В СОБРАНИИ ОДЕССКОГО МУЗЕЯ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА

Мандала (*санскр.* maṇḍala), или по-тибетски кйилкхор (*тиб.* dkyil-'khor, *букв.* «центр круга»; «круг вокруг центра») принадлежит к наиболее интересным и сложным сакральным объектам тибетского буддизма. Фактически, кйилкхор предстаёт определением центра, целостности и единства. Цветок лотоса – уже мандала: сердцевина (центр) и лепестки (целостно оформленное пространство) объединены (и центр, и окружающее пространство), то есть мандала – это интегрированная структура вокруг объединяющего центра. Возникновение кйилкхор связывают как с Индией, так и с Тибетом. Кйилкхор существует в системе сакрального искусства и воспроизводится в различных видах: фреска (роспись потолка, стены, полы в храме), тангка (станковая живопись, миниатюра), графика (рукопись, ксилография, парма), скульптура (трёхмерные изображения), интерактивное искусство (композиции, создаваемые из разноцветного песка, а по завершении процесса уничтожаемые), декоративно-прикладное искусство (предметы ритуального предназначения), а также тело созерцателя во время созерцания[1].

Кйилкхор, или мандала (= космограмма) предстаёт описанием универсума как упорядоченной и гармоничной системы, которая используется в пространственной визуализации и способствует развитию разнообразных техник концентрации, или сосредоточения. При совершении тех или иных обрядов такое изображение приобретает специфическое содержание и сакральность. В зависимости от функционального назначения кйилкхор означает Вселенную (в пространственном и временном измерении), место нахождения персонажа пантеона (локализует пространственно персонаж, группы персонажей пантеона, иконографические циклы). Вместе с тем кйилкхор предстаёт программой целевой развёртки сознания и при-

обретает значение пути для получения высоких сакральных ценностей, то есть выступает своеобразной картой для тех, кто стремится достичь изменённого состояния сознания или для себя, или для другого, в зависимости от ситуации: в созерцании (определённое психологическое состояние, соотношение со сторонами и структурой тела человека); во время посвящения ученика; при освящении изображения; во время проводов покойника и т. д. Кйилкхор содержит информацию, передаваемую несколькими кодами: письменным (описание в соответствующих текстах, отдельные буквы, сочетание слогов, или *мантры*), изобразительным (цвет, рисунки атрибутов, изображение персонажей пантеона) и картографическим. В последнем случае кйилкхор в свёрнутом виде, с помощью условных знаков, представляет пространственную ориентацию, размещение, состояние и различные «характеристики» сознания, его изменения во времени, развитие и условное или ритуальное перемещение и выступает как *адхара* (*санскр.* ādhāra; *тиб.* rten), или опора процесса созерцания. Временное измерение определяется через функциональное назначение, примеры которого приведены выше.

Жертвенная кйилкхор воплощает буддийский Космос: четыре главных материка; восемь дополнительных, по два у каждого из главных, и гора Меру – гравитационный центр Вселенной, т. е. кйилкхор локализована в пространстве и ориентирована по сторонам света. В таком виде Космос представлен не только на кйилкхор, но и на *тангках*, где воспроизведён сюжет «поле собрание», или *цокшинг*[2]. Иногда в центре жертвенной мандалы определяется только гора Меру, или вокруг неё воспроизведены материки Вселенной; иногда гору окружают изображения «восьми эмблем счастья», или *ашта мангала* (*санскр.*), размещённых по сторонам света. На алтаре при совершении определённых ритуалов, например новогодних, может находиться объёмная, увенчанная *чакрой*, или «колесом дхармы», или небольшим дворцом кйилкхор, состоящая из нескольких ёмкостей, расположенных вертикально одна над другой, на боковинах которых воспроизведены вышеупомянутые элементы, то есть материки, «эмблемы счастья», которые заполнены приношениями[3].

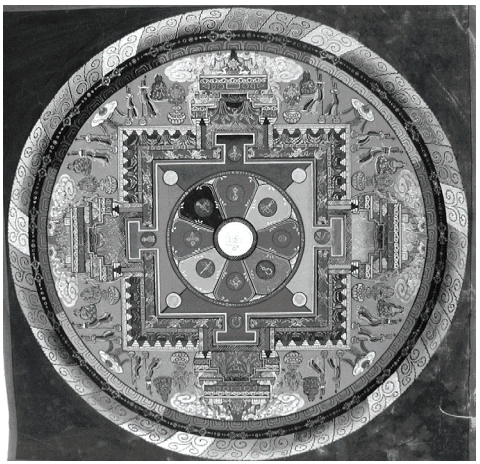
Плоская кйилкхор изображается хорошо сбалансированной геометрической композицией и предстаёт резиденцией персонажей пантеона. Главный персонаж находится в центре. Если он изображён согласно его иконографическим описаниям, то и все персонажи изображены таким же образом. Когда же главного персонажа представляет его сакральный слог или атрибут, то таким же образом представлены и другие персонажи. Мандала служит своеобразным путеводителем на пути живого существа к просветлению – «поддержка медитации, внешний инструмент, чтобы вызвать и поддерживать такие видения в спокойном сосредоточении и созерцании»[4]. Монахи, созерцая мандалу, представляют её в виде трёхмерного дворца. Персонажи, населяющие мандалу, являются воплощением определённых философских концептов, религиозных догматов и служат в качестве моделей. Назначение мандалы в этой ситуации – помочь трансформировать обычное состояние ума на просветлённое.

Кйилкхор состоит из круга (их может быть несколько), что вписан в квадрат (их тоже может быть несколько) и выделенного центра. Квадрат, ориентированный по сторонам света и разделённый двумя диагоналями на секторы, имеет Т-образные

выступы, которые являются своеобразными воротами в Космос. В круге и квадрате, по секторам, что определены цветом (белый, синий, жёлтый, красный и зелёный) или геометрической формой (сектор, лепесток) находятся или изображения богов, или их атрибуты, или сакральные слоги, которые символизируют, определяя таким образом иконографические циклы, группы персонажей пантеона или отдельных персонажей. Сектора воспроизведены цветными поверхностями, что ориентированы по сторонам света и относительно центра, и отражают конкретное психологическое состояние, а стороны света в этом случае соотносятся с боками тела человека (перед, спина, правый, левый, верх, низ), в зависимости от того, куда ориентирована мандала (таким же образом ориентирована и тангка)[5]. Формирование цветовой гаммы кйилкхор по тексту, например, «Хэваджратантры», может происходить следующим образом: «Чёрный цвет получают из пепла после кремации; белый – из стёртых в порошок человеческих костей; жёлтый цвет – из жёлтой глины; красный – из кладбищенского кирпича; зелёный – из смеси листьев *гаурьи* и стёртых в порошок человеческих костей; синий – из пепла после кремации и стёртых в порошок человеческих костей. Тот, кто создаст этими красками мандалу, измерив нитями [пространство], чтобы уложиться в три локтя, пусть нарисует в центре её *Хэваджру*»[6].

Каждая кйилкхор является двухмерной проекцией на плоскость трёхмерного дворца, где находятся её персонажи. Соответственно, кйилкхор защищена так называемыми демаркационными кругами, которые окружают её и выделяют в Космосе (в трёхмерном воспроизведении – это сферы, что для защиты накрывают дворец как колпак). Таких внешних кругов может быть три, если кйилкхор спокойного, или мирного персонажа пантеона: огненный круг (*санскр*. jvalavali); ваджрный круг (*санскр.* vajrāvalī); лотосовый круг (*санскр.* padmavali); или четыре, если кйилкхор принадлежит гневному или возбуждённому полугневному персонажу. К упомянутым трём кругам добавляется круг, содержащий восемь кладбищ. Огненный круг состоит из пламени пяти цветов, меняющих друг друга (белое, жёлтое, зелёное, синее, красное). Огонь уничтожает невежество. Ваджрный круг – защитная невидимая система, которую нельзя разрушить. Лотосовый круг – символ перерождения степени высшего духовного знания. Четвёртый круг – восемь кладбищ, где находятся йогин, дерево, огонь, облака, ступа, вода и гора, а также хищные животные и птицы, питающиеся мертвечиной. Кладбища символизируют преодоление негативных признаков разума. Цвета и пространственная ориентация определяются следующим образом: синий или белый – Восток, Будда Акшобхья, знак – ваджра; жёлтый – Юг, Будда Ратнасамбхава, знак – драгоценность; красный – Запад, Будда Амитабха, знак – лотос; зелёный – Север, Будда Амогхасиддхи, знак – меч; белый – Центр, Будда Вайрочана, знак – колесо[7].

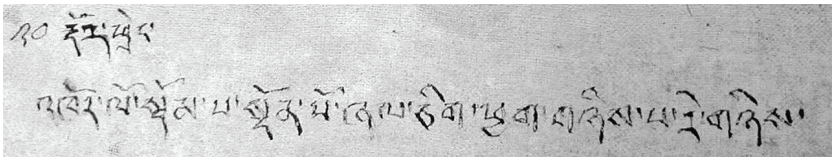
Пространство как спокойных, так и гневных мандал чрезвычайно насыщено. Изображены разноцветные шёлковые занавеси, гирлянды, символы, имеющие отношение к конкретному персонажу; золотого цвета колёса Дхармы с оленями, символ проповеди Учения; обезьянки с большими зонтами; вазы с флагами; в облаках фигурки небесных йогинов, ниже – на сиденьях – земные йогины; пышные деревья в золотых вазах, драгоценности царя-чакравартина и тому подобное. На кладбищах



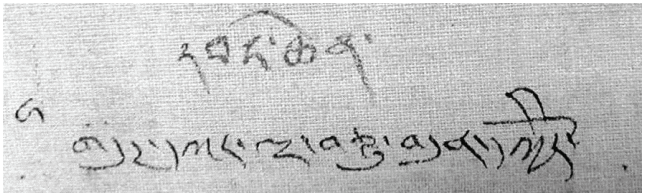
Ил. 1. Кйилкхор спокойного персонажа
Лицевая сторона



Ил. 2. Кйилкхор шестидесяти двух божеств гневного Самвары. Лицевая сторона



Ил. 3. Уставной тибетский текст. Кйилкхор шестидесяти двух божеств гневного Самвары
Оборотная сторона



Ил. 4. Тибетская скоропись. Кйилкхор спокойного персонажа. Оборотная сторона

Внутренняя Монголия (КНР). Не ранее 1810. © Одесский музей западного и восточного искусства

достаточно часто воспроизводили следующие составляющие: озеро с нагами, что держат драгоценность, – символ просветления; йогина, который символизирует духовный путь; ступу – путь просветления; огонь, пробивающийся из скалы, – символ трансформации; дерево и змею – внутренние каналы; человека на дереве – энергетический ветер, направленный вниз; человека у костра – ветер, направленный вверх.

Созерцание кйилкхор вместе с проговариванием мантр, а также осуществление конкретных телодвижений (жесты рук с атрибутами и без них, пространственные передвижения) имеют целью движение из центра вовне – путь отождествления себя с внешним миром (*даккйе* от *тиб.* bdag-bskyed, *букв.* «воспроизведение себя»), или же движение извне в центр – через отождествление его с собой (*кйерим* от *тиб.*

bskyed-rim, *букв.* «постепенное воспроизведение»)[8]. Приведённое свидетельствует о традиционной ситуации, когда человек, с одной стороны, отождествляет своё тело с Вселенной, а с другой – наделяет её своими чертами, что представлено в слове или картографии (мифологические представления о мире или его части в виде тела человека или карты).

Как пример изобразительного и картографического кода можно рассматривать собрание мандал, хранящееся в Одесском музее Западного и Восточного искусства. По музейной документации, из одесского отдела «Наро[дного] [о]бразо[вания]» в музей поступили 15 единиц хранения, с размерами 36,5 × 36,5 см (инв. № ВИ 3097 – ВИ 3110), представленные, как *Монголь[ская] религ[иозная] живопись[,] орнамент: животные, птицы, предм[еты] культа* (акт № 46 от 4 января 1946 г.). Фактически начальное музейное описание повторяет элементы, составляющие кйилкхор.

По формальным признакам похоже, что музейные мандалы происходят из одного монастыря и принадлежат одной мастерской. На это указывает следующее. Все изображения выполнены на грунтованной ткани квадратной формы, в центре которой, на фоне насыщенного синего цвета воспроизведено по одной разноцветной кйилкхор. В этой небольшой коллекции представлены как спокойные [*ил. 1*], так и гневные [*ил. 2*] кйилкхор. Однако не всегда круг кладбищ является внешним, в отдельных случаях он может размещаться после ваджрного круга, то есть пламенный круг, ваджрный, круг кладбищ, лотосовый круг. Ни одна из кйилкхор не имеет изображений персонажей, их населяющих. Вместо них в центре, в секторах, на входных воротах, на промежуточных направлениях может находиться атрибут, например *ваджра* или *капала*, или определены места для соответствующих изображений в виде куполообразной фигуры, находящейся на стилизованном лотосе. Этот принцип подобия сохраняется и тогда, когда в центре воспроизведены мантры «ОМ» или «HRĪH». В отдельных случаях общая композиция кйилкхор в сочетании с разноцветным, ярким рисунком на фоне насыщенного синего внешнего пространства напоминает детскую игрушку, калейдоскоп, то есть возможность увидеть иной мир или смену миров.

На оборотной стороне мандал могут размещаться тибетские надписи, выполненные как полностью [*ил. 3*], так и в скорописи [*ил. 4*], и одна и та же квадратная печать лилового цвета, к сожалению не всегда хорошей сохранности [*ил. 5*]. При считывании оказалось, что в надписи указывается название текста – «Дортренг» (*тиб.* rdor[je] 'phreng-[ba]), который служил основой для создания изображений; название кйилкхор, описание главного персонажа и количество персонажей, входящих в её состав: «[Мандала] шестидесяти двух [богов] Чакрасамвары, синего, одноликого, двурукого (*тиб.* 'khor-lo-sdom-pa sngon-po zhal chig phyag gñis-pa res gñis). Приведённые в надписях цифры или указывают на количество персонажей в мандале, или являются порядковыми номерами в системе текста. В отдельных ситуациях, работая над изображением, художники довольно часто опирались на письменные тексты, чтобы не допустить ошибок и точно воспроизвести заданный сюжет, особенно, если это имело отношение к сложным композициям и ситуации последующего использования созданного, например, во время инициации, освящения изображения или проводов покойника.

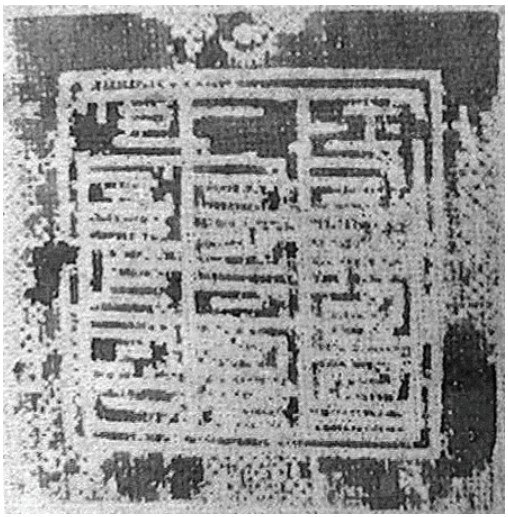
К сожалению, не удалось полностью считать все надписи, выполненные скорописью. Согласно надписям, музейные мандалы выстроены на основе текста «Дортренг», или «Дортренг кйилкхор» (*тиб.* rdor-'phreng dkyil-'khor), или «Ваджравали мандала» (*санскр.*): «Семнадцать богов Хэваджры» (проставлено число семнадцать); «Шестьдесят два божества Чакрасамвары, одноликого и двурукого»; «Двадцать три божества Найратмьи» (проставлено число тринадцать): «Тринадцать божеств Амитаюса»; «Тринадцать божеств Тары», «Двадцать одно божество Ваджра-Амриты» (проставлено число двадцать семь); «Двадцать одно божество Ваджракродхи» (проставлено число двадцать девять). На четырёх мандалах, где воссоздана скоропись, приводится надпись «ванг чхен» (*тиб.* dbang chen).

Указание на использованный текст и количество персонажей важны для иконографии кйилкхор. Так персонаж Хэваджра в мандале семнадцати богов по тексту Ваджравали и Хэваджратантры описывается как синий, одноглавый, четверорукий, стоящий на солнечном диске лотоса с разноцветными лепестками, попирая тело покойника и двумя руками обнимает Ваджраварахи, свою спутницу. В другой иконографии его спутница – Найратмья (*санскр.* nairatmya). Таким образом, для работы над мандалами из Одесского музея необходим, в первую очередь, текст «Дортренг», служивший основой при воспроизведении содержания, атрибутов, цветовой гаммы музейных кйилкхор. Сопоставление зрительного материала с текстом «Дортренг» позволит выяснить содержание музейных кйилкхор, их названия и персонажей, а также уточнить порядковые номера в системе текста.

Автором трактата «Ваджравали» (*санскр.* vajrāvalī), или «Дортренг», появившегося в Индии между 1101–1108 гг., является монах Абхаякарагупта, современник раджи по имени Рамапала (1087—1141), правителя Восточной Бенгалии. Абхаякарагупта, третий настоятель монастыря-университета Викрамашила, прославился как известный переводчик санскритских текстов на тибетский язык, многие из которых вошли в тибетский буддийский канон. «Ваджравали» можно считать своеобразным путеводителем по предварительным обрядам, предшествующим введению монаха в систему мандал[9]. Это своеобразная антология, которая описывает персонажей пантеона ваджраяны вместе с компендиумом, известным в Индии как «Нишпаннайогавали» того же автора, что содержит описание всех деталей мандал. «Ваджравали», равно как и «Нишпаннайогавали», является одним из важнейших текстов тантрического буддизма, связанный с обрядами, церемониями, ритуалами монашеского быта. В «Ваджравали» находятся материалы, имеющие отношение к воспроизведению мандал, инициации учеников, освящению изображений. Первый перевод этих буддийских текстов на тибетский язык был осуществлён в 1204 г., и приобрёл значительную популярность в последующие годы. В XIV–XV вв. появляются серии «Ваджрамала» мандал в виде монастырских фресок или тангок, преимущественно в традиции школы *сакья* и родственных ей школ, таких, как школа монастыря Нгор.

В последующие века «Ваджрамала» и как руководство по религиозным практикам, и как альбом прорисей получает распространение в традиции школы *гелук (гелуг)*. В течение XVII–XIX вв., когда происходило окончательное становление тибетского иконографического канона в традиции школы гелук и формирование так

называемого сино-тибетского стиля в сакральном искусстве, было осуществлено несколько редакций тибетских текстов «Ваджравали» и «Нишпаннайогавали» и, соответственно, серий изображений[10]. Их редактированием занимались Панчен-лама I Лобсан Чойки-гялцан (1569—1662), чжанчжа хутухта I, председатель пекинского буддийского центра при Цинском дворе Агван Лобсан-чойдан (1642—1714), Панчен-лама IV Лобсан Данби-ньима-чогленамгял (1781—1854) и другие. Последовательность мандал у каждого редактора имела свои особенности[11].



Ил. 5. Квадратная печать лилового цвета

«Ринлхан», двухтомник *садхан*, упорядоченный Панчен-ламой IV, был проиллюстрирован монгольскими художниками. В иллюстрированном виде он состоял из трёх частей: «Ринджунг», «Нартханг» и «Дортренг». В 1810 г. появляется его ксилографическое издание, причём каждая часть имела свой колофон. В развёрнутом колофоне «Дортренга» отмечено, что в пятнадцатый год (1810) правления китайского императора по имени Цзяцзин (1796—1820) знатные перевоплощенцы и духовные наставники вместе со светскими сановниками, свитой и детьми обратились к Панчен-ламе IV с просьбой о посвящении. Согласно колофону, в числе многих имён был упомянут «большой настоятель Илакогсан номин хан» (*тиб.* mkhan chen ilakogsang nomin han)[12]. Кроме того, все упомянутые лица просили о ксилографическом издании кйилкхор «Ваджрамалы» и других сопутствующих изображений для того, чтобы способствовать продлению жизни «Учителей мира, а именно Далай-ламы, Панчен-ламы, Джебцундампы и других просветлённых хранителей Учения»[13].

Илакогсан номин хан, в монгольском и китайском чтении – Илагуксан хутухта, достаточно известное имя в истории сино-тибето-монгольских отношений. С 1540-х гг.[14] и до XIX в.[15] включительно эти хутухты, в частности, «ургинский Илагухсан хутухту хамбо-номун-хан», или «номунхан и большой настоятель из Урги Илагуксан-перевоплощенец», оставались богатыми и влиятельными. Подтверждением этому является также и контекст в колофоне «Ваджрамалы», где Илагуксан хутухта является единственным упомянутым и *кханпо*, или настоятелем, и *номун-ханом* – перевоплощенцем.

Как уже говорилось выше, на музейных кйилкхор размещена квадратная лилового цвета печать, что внешне соответствует традиционной квадратной печати эпохи Цин. Музейная серия была выполнена как частный заказ некоего *номун-хана*, поскольку печать можно прочитать следующим образом (первое слово не удалось раскрыть): «<...> nomun-han-gyi tha-ma-ka rgyal», или «печать <...> номун-хана пра-

вителя»[16]. Однако содержание контекста, в котором упомянуто имя Илагуксан хутухты номун-хана позволяет предположить следующее чтение печати: «печать Илагуксана номун-хана правителя». Это имя удачно дополняет формальные признаки и стилевые характеристики кйилкхор, и кажется, что предположение о происхождении кйилкхор из одного источника вполне вероятно. Вместе с тем, имя Илагуксана номун хана определяет нижнюю границу – 1810 г., ранее которого цикл мандал, что хранятся в Одесском музее Западного и Восточного искусства, не мог появиться. Вопрос о том, в какой редакции использован текст, на основании которого были созданы музейные мандалы, требует дополнительного исследования, поскольку пока не удалось установить, какой из известных редакций «Ваджравали» соответствует приведённая на мандалах порядковая нумерация. Остаются открытыми и вопросы о назначении всего цикла и о степени его завершённости.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Tucci, Giuseppe.* The Theory and Practice of the Mandala / With special reference to the modern psychology of the subconscious. – London: Rider and company, 1961. – P. 148.; *Brauen, Martin.* The Mandala. Sacred Circle in Tibetan Buddhism. – London: Serindia Publications, 1997. – P. 152.
[2] *Огнева Е. Д.* Структура тибетской иконы // Проблема Канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – Москва: Наука, 1973. – С. 111–112.
[3] *Brauen, Martin.* Ibid. – P. 24–25.
[4] *Tucci, Giuseppe.* Ibid. – P. 37.
[5] *Tucci, Giuseppe.* Ibid. – P. 108–133.
[6] *Snellgrove, David L.* The Hevajra Tantra: A Critical Study // London Oriental Series: 2 Vol. – Vol. 1. Introduction and Translation. – London: Oxford University Press, 1959. – P. 35–39; Хеваджратантра / Пер. Е. А. Островской-младшей // Восток / ИВ РАН. – М., 1996. – № 2. – С. 115–134. – (Ч. 1, гл. 2). – Сетевая версия: http://lit.lib.ru/img/i/irhin_w_j/vadjramahabhajrava/hevajra.htm.
[7] *Tucci, Giuseppe.* Ibid. – P. 39–42.
[8] Ibid.
[9] *Гой лоцзава Шоннупэл.* Синяя летопись. История буддизма в Тибете / Пер. с тибетского на англ. Ю. Н. Рериха; Пер. с англ. на русск. О. В. Альбедиля и Е. Д. Харьковой. – СПб.: Евразия, 2004. – С. 550–551; *Mori, Masahide.* Vajrāvalī of Abhayākaragupta: Edition of Sanskrit and Tibetan versions: 2 Vol. – Tring (UK): The Institute of Buddhist Studies, 2009. – XXVI, 324 S.: Ill. (Vol. 1). – V, 325–722 S. (Vol. 2). – («Buddhica Britannica»: series continua; 11).
[10] *Chandra, Lokesh.* Buddhist Iconography: Compact edition / International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan. – New Delhi, 1999. – P. 32–41.
[11] *Chandra, Lokesh.* Ibid. – P. 36, 39.
[12] *Chandra, Lokesh.* Ibid. – P. 173.
[13] *Chandra, Lokesh.* Ibid. – P. 40, 172–174.
[14] *Мартынов А. С.* Статус Тибета в XVII–XVIII веках в традиционной китайской системе политических представлений. – М.: Наука, 1978. – С. 79, 86.
[15] *Позднеев А. М.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу // Записки ИРГО по Отд. этнографии. – СПб., 1887. – Т. XVI. – Репринт: Серия «Наше наследие». – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1993. – С. 7, 240–241.
[16] Автор статьи благодарит монгольского исследователя Отгонбатора за предложенное чтение печати.

Е. В. КОРОЛЁВА
*(Национальный музей Республики Алтай им. А. В. Анохина;
Республика Алтай, Усть-Коксинский район, с. Верх-Уймон)*

КОЛЛЕКЦИЯ КНИГ КИРИЛЛИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ В СОБРАНИИ БЫВШЕГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА ИМ. Н. К. И Е. И. РЕРИХОВ

Коллекция книг кириллической печати в собрании бывшего Государственного музея-заповедника им. Н. К. и Е. И. Рерихов* в количественном отношении занимала небольшое место. Это 9 из 3355 музейных предметов основного фонда. Но по культурной значимости для истории локальной этнографической группы старообрядцев Уймонской долины эта коллекция представляется одной из самых ценных.

Большинство предметов коллекции поступило в фонды в 1982-м – начале 1983 г., в первые годы работы музея от жителей сёл Верх-Уймон, Гагарка, Тихонькая. И только две книги были переданы в дар музею-заповеднику в 2005 г. В начале 2006 г. коллекция подверглась научной паспортизации, результаты которой мы имеем возможность представить в настоящей статье.

Несмотря на свой скромный состав, разнообразие и качество имеющихся в наличии старообрядческих изданий делают коллекцию достаточно представительной. Так, по времени издания наиболее древняя книга относится к 1651 г. – это Псалтырь издания Московского печатного двора (инв. № 9), а наиболее молодая книга к началу XX в. – это «Учение отрокам», изданная в Москве по заказу Белокриницкой иерархии Российской Православной старообрядческой церкви (инв. 97).

По принадлежности издательства почти все книги, за исключением «дониконианской» Псалтыри, являются старообрядческими. В отличие, к примеру, от основного собрания Национального музея Республики Алтай им. А. В. Анохина, в коллекции бывшего музея-заповедника нет ни одного издания синодальной типографии или единоверческой церкви, что определённо характеризует конфессиональный состав с. Верх-Уймон в недалёком прошлом.

По содержанию книги распределились следующим образом: Часовник – 3 экземпляра, Псалтырь – 3 экземпляра, «Службы», «Учение отрокам», «Страсти Христовы» по одному экземпляру. Две книги в коллекции – рукописные: это Псалтыри на бумаге начала XIX в. (инв. № 1095) и на бумаге конца XIX – начала XX в. со штемпелем фабрики Платунова (инв. № 96).

Семь книг вышли в свет в различных типографиях, при этом две из них имеют значительные по объёму рукописные вставки чернилами и киноварью, восполняющие утерянные страницы и даже главы. Это «Часовник» начала 1790-х гг. (бумага 1788 г.) (инв. № 93) и сборник «Страсти Христовы», изданный в начале XIX в. в типографии Акима Карташова в Клинцах (инв. № 1094). По почерку и бумаге можно

* До недавнего времени – филиала Национального музея Республики Алтай им. А. В. Анохина.

сделать вывод, что «Часовник» (инв. № 93) подновлялся рукописью уже в начале XIX в., а в книге «Страсти Христовы» первые утерянные страницы были заменены рукописью шариковой ручкой на тетрадных листах совсем недавно, не более 20–30 лет назад.

Помимо вышеназванных, другие старопечатные книги также несут на себе следы реставрации. Псалтырь 1651 г. (инв. № 92), изданный первоначально в формате 4º, был заново переплетён в формате 2º, причём с каждой страницы исходного издания были срезаны ветхие поля, но при этом сохранены все сигнатуры, после чего каждый лист был вклеен в бумажную рамку. Получившиеся таким образом листы формата 2º были прошиты и одеты в новую кожаную обложку на деревянной основе. В той же книге небольшие дыры в текстовых листах были аккуратно заклеены такой же бумагой, вероятно, взятой с обрезанных полей, а слова подписаны от руки чернилами и киноварью.

Почти все книги коллекции имеют формат 4º (считая и отреставрированный Псалтырь), за исключением книги «Учение Отрокам» (инв. № 97), формат которой 8º.

Бережное и трепетное отношение к книге в старообрядческой среде Верх-Уймона находит подтверждение в отсутствии каких-либо подписей и помет на полях большинства книг нашей коллекции. Исключение представляет рукописный Псалтырь (инв. № 1095), поступивший из-за пределов Уймонской долины. Свидетельством того, что вплоть до недавнего времени книги читались, служат многочисленные закладки из тетрадных листов, а также конфетных обёрток, чистых и отглаженных. Тем не менее, на момент поступления в музей почти все книги находились в собственности молодых, нерелигиозных людей, которые не участвовали в богослужениях и в силу этого легко расставались с наследством.

Среди старообрядцев сёл Мульта и Верх-Уймон и по сей день сохраняется традиционный запрет на прикосновение голыми руками к священным предметам (книгам, иконам) для людей, живущих в браке и не достигших «чистого» старческого возраста: иначе «руки отсохнут». При необходимости книги и иконы брали в чистое полотенце или лоскут чистой материи, предварительно положив три земных поклона. Некоторые книги нашей коллекции при поступлении были обёрнуты в такие лоскуты. Таким же образом сейчас хранятся литые иконы-складни из собрания бывшего музея-заповедника, не находившиеся в экспозиции на киоте.

Е. И. ПАРФЁНОВА
(Институт леса СО РАН; Красноярск)

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ МИФЫ XX ВЕКА: ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

В 2008 г. прошли юбилеи событий, относящихся к двум важным мифам, под знаком которых шли многие научные и духовные поиски в нашей стране в XX в.: 100-летие падения Тунгусского метеорита и 80-летие образования Гималайского исследовательского института «Урусвати». Несмотря на диаметрально противоположные подходы к познанию природы вещей, культивируемые в среде адептов направлений, сформировавшихся под знаком этих двух событий, – первое в основ-

ном представляет позитивистскую науку с её властью факта, а второе исповедует эзотерический подход с его «чувствознанием» – у этих комплексных мифов поразительно много общего. Даже некоторые ключевые для этих тем даты совпадают.

В 1928–1929 гг. Леонид Алексеевич Кулик (1883—1942), легендарный исследователь Тунгусского метеорита, организовал на месте его падения сооружение жилых и исследовательских помещений, известных ныне и отмечаемых на топографических картах как «избы Кулика», а в те же годы в 3000 км к югу в предгорьях Гималаев семейство Рерихов и их сотрудники учредили институт «Урусвати», выделив для него здание на территории поместья.

В 1938–1939 гг. Л. А. Кулик в последний раз побывал в районе эпицентра падения Тунгусского метеорита, и в те же годы институт «Урусвати» был законсервирован до лучших времён.

Существуют три ключевых для этих двух мифов понятия: «огненный Камень», «расширение сознания», «космическая (метеорная) пыль».

Л. А. Кулик искал метеорит – «огненный Камень» по терминологии его биографов И. Б. Евгеньева и Л. И. Кузнецовой (1958), а главной целью сотрудников института «Урусвати» было познать природу вещей под углом Учения Агни-Йоги.

«Я положил основание Агни-Йоги на четыре конца, как цветочный пестик.

Я утвердил Агни-Йогу столбами ступней Моих, и в руки принял Камня Огонь.

Я дал огненный Камень той, которая по решению Нашему будет именоваться Матерью Агни-Йоги, ибо она предоставила себя на испытание Пространственному Огню.

Струи этого Огня запечатлелись на Камне при великом полёте перед ликом солнца. Туман искр закрыл вершину Хранительницы Снегов, когда Камень совершил огненный путь с юга на север в Хранимую Долину».

Учение Живой Этики (Агни-Йога). Агни Йога. – 1929. – Заключение.

1950-е – 1960-е гг. ознаменовались появлением в сибирских городах Томске и Новосибирске группы энтузиастов, которые организовали так называемую Комплексную самодеятельную экспедицию (далее – *КСЭ*) для изучения Тунгусского феномена, а фактически – НИИ на общественных началах, и в течение 50 лет смогли своей устремлённостью поддерживать его работу.

Возрождение «Урусвати» ещё ждёт своих сотрудников.

Одно из главных понятий Учения Живой Этики – это расширение сознания, о нём много говорится, к нему призывается, в нём вся суть развития индивида. Возможно, многие участники групп Агни-Йоги, массово появившихся в конце 1980-х гг., достигли успехов в этом направлении. Точно известно, что настоящее практическое расширение сознания происходило во время работы экспедиций КСЭ, где в живом общении с пассионариями-учёными студенты и школьники могли обсуждать в те идеологически стерилизованные времена все самые горячие проблемы науки и общества. Прекрасным примером расширения сознания служат и научные работы исследователей проблемы Тунгусского метеорита, в них, точно по указаниям Агни-Йоги, профессионалы в определённой области не ограничивали свои интересы рамками одной своей науки, а смело применяли междисциплинарный подход.

Ещё одним связующим звеном этих двух мифов является интерес к космической (метеорной) пыли. В Агни-Йоге мы находим много высоких высказываний о роли космической пыли.

Обращайте внимание на высокие места, подверженные ветрам от снежных вершин. На уровне 24 тысяч футов можно наблюдать особые отложения метеорной пыли. Силою ветра и под лучами солнца эта пыль осаждается на низших уступах, чем не только качество снега, но и свойство почвы изменяются. Особенно поучительно наблюдать местности, где почва и без того насыщена металлами. Металлизация изнутри и снаружи даёт необычные магнетические сочетания. Не только психическая энергия, но и многие другие энергии получают на таких местах особое состояние. Нужно ценить места, где соединены так разнообразные условия. Наблюдения над качеством снега, почвы и растений не так трудны даже для обычных приборов.

Не только в состоянии снега, но и при таянии вод пыль дальних сфер даёт нам учение о новых ингредиентах. Чтоб подходить к психической энергии также от земли, нужно наблюдать, как отложения дальних сфер будут влиять на человеческий организм. Можно видеть, что эти влияния будут значительны и разновидны. Так будем внимательны к естеству природы.

Учение Живой Этики (Агни-Йога). Агни Йога. – 1929. – § 571.

В экспедициях КСЭ происходило практическое выделение космической пыли из почв и торфов. Возможно, было бы полезно обратить особое внимание на тех участников КСЭ, кто непосредственно контактировал с большими количествами космической пыли.

Главный вывод при анализе пересечения понятий, общих для этих мифов XX в., состоит в признании оправданности применения различных способов познания.

Р. И. ЩЕРБАКОВА
(Санкт-Петербург)

КОСМИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ ПЕТЕРБУРГА И АЛТАЯ: ИХ ИМЕНАМИ НАЗВАНЫ ПЛАНЕТЫ

Наряду с земными памятниками существуют памятники космические. Их устанавливают в космосе первооткрыватели путём присвоения имён вновь открытым ими малым планетам.

В Солнечной системе находится пояс малых планет или астероидов, орбиты которых расположены главным образом между орбитами Марса и Юпитера. Открытие всё новых и новых малых планет представляет собой одну из бурно развивающихся областей астрономии сегодняшнего дня. Особенностью космических памятников является то, что их можно назвать вечными в сравнении со способами увековечения памяти на Земле (надгробия, названия улиц, городов и т. п.).

Впервые малая планета была открыта 1 января 1801 г. итальянским астрономом Джузеппе Пиацци (1746—1826). Ей было присвоено имя Цереры – древнерим-

ской богини плодородия. По традиции, астрономы давали название малым планетам, как и большим, называя именами богов, а потом женскими именами. Наблюдения за малыми планетами в России были начаты в 1912 г. в Симеизской обсерватории, где было открыто 148 новых астероидов. В Международном каталоге первая российская малая планета Симеиза зачислена под № 748, её открыл 14 марта 1913 г. русский астроном Григорий Николаевич Неуймин (1885/1886—1946). В годы войны Симеизская обсерватория была разрушена, а после великой победы в Бахчисарайском районе была построена Крымская астрофизическая обсерватория Академии Наук СССР (далее – *КрАО*). С 1974 г. там работала группа наблюдателей малых планет. В большинстве это были сотрудники Института теоретической астрономии РАН (далее – *ИТА РАН*), находившегося в Ленинграде.

Наблюдения над малыми планетами стекаются со всего мира в Международный планетный центр в США. И только после надёжного определения орбиты нового небесного тела, когда появится полная уверенность в том, что за его движением можно будет следить, и оно не потеряется, малая планета получает свой постоянный порядковый номер и заносится в специальный каталог, который издаётся Институтом прикладной астрономии РАН в Санкт-Петербурге (далее – *ИПА РАН*).

Число известных астероидов уже перевалило за 100.000. Малые планеты, открытые первыми, оказались и самыми крупными. Так, по данным последних измерений, диаметр Цереры составляет 1025 км, Паллады и Весты – 608 км и 538 км, соответственно. Всего же в пространстве между Марсом и Юпитером выявлено 30.000 объектов с диаметром более 200 км. С уменьшением размеров астероидов их количество резко возрастает, т. к. в результате столкновения они дробятся на более мелкие фрагменты. По оценкам специалистов, в поясе астероидов движется около 300.000 тел размером до 100 м. Большинство из них представляют собой бесформенные глыбы льда.

Первооткрывателю малой планеты дано право выбрать для своей «новорождённой» имя – название, но только после его утверждения в Комитете по наименованию малых планет оно заносится Международным Астрономическим Союзом (создан 25 июля 1919 г.; далее – *МАС*) в каталог рядом с порядковым номером планеты.

Астероиды не звёзды, а лишь «звёздоподобные» (от *греч.* aster – звезда и éidos – вид): это, как правило, глыбы камня, железа, льда. Они светят отражённым от Солнца светом и поэтому их можно наблюдать в телескопы. Истинные звёзды в астрономическом смысле этого слова – сгустки плазмы, и они являются источниками света за счёт происходящих в них термоядерных реакций. Таково, например, наше Солнце.

На небе стали появляться названия стран, городов, рек, морей, имена и фамилии реальных людей. В дальнейшем МАС были выработаны требования к именам, которые присваиваются планетам, их спутникам, кратерам и другим образованиям на поверхностях планет. Многие астероиды носят имена выдающихся русских учёных: М. В. Ломоносова (№ 1379 Ломоносова), основателя Пулковской обсерватории и её первого директора В. Я. Струве (№ 768 Струвеана), астрофизика А. А. Белопольского (№ 1004 Белопольская), основоположника космонавтики и реактивной техники К. Э. Циолковского (№ 1590 Циолковская) и других. Все эти названия с

женскими окончаниями, ведь само слово «планета» женского рода. Но в настоящее время данное правило больше не соблюдается – планетам дают и мужские имена.

На малых планетах есть имена павших в борьбе за честь, свободу и независимость нашей Родины.

Один участник Великой Отечественной войны, научный консультант Ленинградского планетария в ноябре 1971 г. обратился к советским астрономам с призывом назвать одну из малых планет Солнечной системы в честь Зои Космодемьянской. На призыв откликнулась Тамара Михайловна Смирнова, научный сотрудник ИТА РАН. Малую планету № 1793, которую она открыла 28 февраля 1968 г. в КрАО назвали именем Зои. Присвоение имени легендарной партизанки-разведчицы малой планете положило начало названию космического мемориала героев Великой Отечественной войны, равного которому ещё не было в мировой истории. Инициатором создания этого Космического мемориала стал Олег Николаевич Коротцев[1]. По данным на 2005 г. в мемориале насчитывается 140 планет-памятников, названных в честь участников войны и городов-героев.

Мне посчастливилось продолжить инициативу Олега Николаевича по созданию Космического мемориала. Общаясь с первооткрывателями малых планет Т. М. Смирновой и Л. В. Журавлёвой, я предложила им назвать вновь открытые малые планеты именами героев Великой Отечественной войны: Н. А. Лебедева (1914—1942), Рубена Ибаррури (1920—1942), П. А. Семёнова (1912—1942), Муссы Джалиля (1906—1944), а также названиями городов-героев, сыгравших важную роль в ходе войны – Кронштадт, Сталинград, Мурманск; именем озера Ладога (в честь ледовой Дороги жизни, проложенной по льду Ладожского озера в годы войны), а также именами российских изобретателей: радио – А. С. Попова (1859—1906) и паровой машины – И. И. Ползунова (1728—1766) и, кроме того, именем страны – Болгарии и её руководителя Г. М. Димитрова (1903—1972). Тамара Михайловна и Людмила Васильевна поддержали мои предложения. Так предложенные мной имена и названия вошли в состав Космического мемориала (см. *Таблицы I* и *II*), сведения о них приведены в тексте книги О. Н. Коротцева (2005)[2].

Находятся вышеуказанные планеты на расстоянии от 327,4 до 482,0 млн. км от Солнца с периодом их обращения от 3,237 до 5,783 года. Диаметр их составляет от 7 до 20 км. Эти названия стали символами для военно-патриотического воспитания студентов Ленинградского института водного транспорта (далее – *ЛИВТ*), в котором я работала преподавателем, а с 1991 до 2000 г. заведовала музеем истории ЛИВТа (с 1993 г. переименован в Санкт-Петербургский государственный университет водных коммуникаций; далее – *СПбГУВК*). В этой работе принимали активное участие первооткрыватель малых планет Т. М. Смирнова, инициатор Космического мемориала О. Н. Коротцев, ведущий научный сотрудник ИТА РАН В. А. Шор, а также первооткрыватель Л. В. Журавлёва и др. Они выступали перед студентами и коллективом университета с сообщениями по астрономии, жизни и подвиге героев Космического мемориала, принимали активное участие в военно-патриотических конференциях, проводившихся в Кронштадте, Москве, Волгограде и др. Вместе со студенческой делегацией на День Победы они слетали в Волгоград; затем просле-

довали в город Калач-на-Дону, где возложили цветы и венки на могилу воспитанника СПбГУВК, Героя Советского Союза Н. А. Лебедева и почтили его память и память его боевых товарищей-танкистов; совершили со студентами-водниками походы по местам Сталинградской битвы и повстречались с волгоградскими городскими и поселковыми школьниками, входившими в отряды и дружины имени Н. А. Лебедева. В настоящее время малым планетам присваиваются всё новые имена. Многие деятели науки и культуры на протяжении своей жизни трудились в разных точках земного шара. И как они когда-то были связующим звеном на планете, так и я в своей статье связала их – Петербургом и Алтаем.

Звёздные имена Петербурга

«Ленинграду-Петербургу – городу-труженику, городу-воину» посвятил О. Н. Коротцев свою книгу «Звёздные имена Петербурга» (2005)[3]. Им было отобрано 437 малых планет, которым были присвоены ленинградско-петербургские имена. Описание и повествование в книге ведётся на фоне важнейших исторических событий. В числе знаменитых имён – Пётр Великий, М. В. Ломоносов, Д. И. Менделеев, И. П. Павлов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. М. Достоевский, А. А. Блок, М. М. Зощенко, В. М. Васнецов, И. Е. Репин, всё семейство Рерихов, Д. Трезини, К. И. Росси, А. Н. Воронихин, М. И. Глинка, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Д. Д. Шостакович, Ф. И. Шаляпин, Г. С. Уланова и многие другие (*Таблица I*).

Малая планета № 4426 *Рерих (Roerich)* открыта 15 октября 1969 г. Л. И. Черных в КрАО. Среднее расстояние планеты от Солнца – 2,752 а. е., или 411, 7 млн. км. Период обращения по орбите – 4,566 г. Средний диаметр планеты – 12 км. Названа в честь семьи (Николая Константиновича, Елены Ивановны, их детей Юрия и Святослава) выдающихся деятелей культуры, жизнь которых была тесно связана с Петербургом, Алтаем и Индией. Название планете присвоено 1 сентября 1993 г. Присвоение названия не совпадает с открытием планеты ввиду того, что нужно провести наблюдение, соответствующее теоретическому расчёту траектории вращения данной планеты.

Звёздные имена Алтая

Семья Рерихов была на Алтае. Предполагалось получить концессии на разработки полезных ископаемых и начать строительство на Алтае нового города – Звенигорода. Астрономы открыли планеты и посвятили их людям, связанным с Алтаем по работе или по рождению. Можно назвать 7 таких имён, а с числом первооткрывателей их будет 9. Характеристики малых планет – космических памятников Алтая, именами которых названы малые планеты, представлены в *Таблице II*. Эти имена прямо или косвенно связаны и с Санкт-Петербургом: Герой Советского Союза Н. А. Лебедев; писатель, режиссёр и актёр В. М. Шукшин, великая семья России Н. К., Е. И., Ю. Н., С. Н. Рерихи; парашютистка-разведчица В. И. Олешко; изобретатель первой универсальной паровой машины в России И. И. Ползунов; первооткрыватели Л. И. и Н. С. Черных; первооткрыватель Т. М. Смирнова; один из основоположников теоретической космонавтики Ю. В. Кондратюк. Среди малых планет есть и планета *Алтай*.

Таблица I

Характеристика малых планет – космических памятников Санкт-Петербурга

№ п/п	Номер планеты в каталоге	Название планеты	Дата открытия	Открыватель	Дата именования	В честь кого планета названа	Среднее расстояние от Солнца (в млн. км) и период обращения (в годах)	Диаметр планеты (в км)	Инициатор названия планеты
1	2540	Блок	13.10.1971	Н. С. Черных (в КрАО)	31.05.1988	Александр Александрович Блок (1880—1921), выдающийся поэт-символист	328,7; 3,257	8	Н. С. Черных
2	2574	Ладога	22.10.1968	Т. М. Смирнова (в КрАО)	13.07.1984	В честь легендарной ладожской Дороги жизни и её героев	426,4; 4,812	20	Р. И. Щербакова
3	2222	Лермонтов	19.09.1977	Н. С. Черных (в КрАО)	01.03.1981	Михаил Юрьевич Лермонтов (1814—1841), великий русский поэт-классик	465,6; 5,491	19	Н. С. Черных
4	1379	Ломоносов	19.03.1936	Г. В. Неуймин (в Симеизе)	24.06.1955	Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765), великий русский учёный-энциклопедист и поэт, в связи с 225-летием со дня рождения	377,8; 4,013	22	ИТА РАН
5	2769	Менделеев	01.04.1976	Н. С. Черных (в КрАО)	08.11.1984	Дмитрий Иванович Менделеев (1834—1907), великий учёный-химик, открывший в 1869 г. периодический закон химических элементов	468,9; 5,549	14	Н. С. Черных
6	2720	Пётр Великий	06.09.1972	Л. В. Журавлёва (в КрАО)	28.01.1983	Петр Первый Великий (1672—1725), император России	348,8; 3,560	6	Л. В. Журавлёва
7	2208	Пушкин	22.08.1977	Н. С. Черных (в КрАО)	01.03.1981	Александр Сергеевич Пушкин (1799—1837), великий русский поэт-классик	522,8; 6,533	23	В. К. Луцкий
8	2468	Репин	08.10.1969	Н. С. Черных (в КрАО)	31.05.1988	Илья Ефимович Репин (1844—1930), великий русский художник, академик Петербургской Академии художеств	348,0; 3,549	12	Н. С. Черных
9	4426	Рерих	15.10.1969	Н. С. Черных (в КрАО)	01.09.1993	Н. К. Рерих (1874—1947), Е. И. Рерих (1879—1955), Ю. Н. Рерих (1902—1960), С. Н. Рерих (1904—1993)	411,7; 4,566	12	Л. И. Черных
10	4534	Римский-Корсаков	06.08.1986	Н. С. Черных (в КрАО)	25.04.1994	Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908), великий русский композитор	418,5; 4,679	12	Л. И. Черных

Таблица составлена кандидатом технических наук Розой Игнатьевной Щербаковой 10 августа 2007 г.

Таблица II

Характеристика малых планет – космических памятников Алтая

№ п/п	Номер планеты в каталоге	Название планеты	Дата открытия	Открыватель	Дата именования	В честь кого планета названа	Среднее расстояние от Солнца (в млн. км) и период обращения (в годах)	Диаметр планеты (в км)	Инициатор названия планеты
1	2232	Алтай	15.02.1969	Б. А. Бурнашева	01.03.1981	Жители Алтая и мать первооткрывателя	400,0; 4,360	≈ 10	Б. А. Бурнашева
2	3084	Кондратюк	19.08.1977	Н. С. Черных (в КрАО)	02.04.1988	Юрий Васильевич Кондратюк (1897—1942)	364,5; 3,803	8	Н. С. Черных
3	2342	Лебедев	22.10.1968	Т. М. Смирнова	01.06.1981	Николай Александрович Лебедев (1914—1942), начальник штаба танкового батальона, Герой Советского Союза, навечно зачислен в в/ч 36311 (находится в г. Алейске Алтайского края)	481,6; 5,802	16	Р. И. Щербакова
4	2438	Олешко	02.11.1975	Т. М. Смирнова	08.02.1982	Валентина Иосифовна Олешко (1924—1943), парашютистка-разведчица, уроженка г. Алейска Алтайского края	335,7; 3,361	9	Т. М. Смирнова
5	2771	Ползунов	26.09.1978	Людмила Васильевна Журавлёва	31.05.1988	Иван Иванович Ползунов (1728—1766), изобретатель первой универсальной паровой машины в России	402,0; 4,380	≈ 10	Р. И. Щербакова
6	4426	Рерих	15.10.1969	Н. С. Черных (в КрАО)	01.09.1993	Н. К. Рерих (1874—1947), Е. И. Рерих (1879—1955), Ю. Н. Рерих (1902—1960), С. Н. Рерих (1904—1993)	411,7; 4,566	12	Л. И. Черных
7	5540	Смирнова	30.08.1971	Т. М. Смирнова	17.03.1995	Тамара Михайловна Смирнова (1915—2001), открыла 135 малых планет и одну комету	389,2; 4,196	6	ИТА РАН
8	2325	Черных	25.09.1979	Антонин Маркос (в обсерватории Клеть, Чехословакия)	01.06.1981	Людмила Ивановна Черных (р. 1935) открыла 267 малых планет, Николай Степанович Черных (1931—2004) открыл 536 малых планет и две кометы (одну совместно с Т. М. Смирновой)	471,2; 5,589	15	Антонин Маркос
9	2777	Шукшин	24.09.1979	Н. С. Черных (в КрАО)	17.02.1984	Василий Макарович Шукшин (1929—1974), выдающийся писатель, режиссёр, актёр	355,0; 3,650	≈ 10	Н. С. Черных

Таблица составлена кандидатом технических наук Розой Игнатьевной Щербаковой 10 августа 2007 г.

Представляется целесообразным по вышеуказанным названиям составить коллективный сборник «Звёздные имена Алтая», где рассказать о звёздных номинантах, их жизни, деятельности с целью культурного, эстетического и патриотического воспитания. И на их примерах в озродить восприятие Космоса как источника культурного, эстетического и героико-патриотического воспитания молодёжи в духе любви и преданности Родине.

Сердечная признательность и благодарность первооткрывателям и другим учёным, которые не только открыли планеты, но и приняли активное участие в героико-патриотическом воспитании молодёжи!

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. его труд: *Коротцев О. Н.* Астрономия: Популярная энциклопедия. – СПб., 2003. – 736 с.
[2] Сведения о Космическом мемориале с перечнем имён и рассказом о подвигах героев приводятся в книге: *Коротцев О. Н.* Правда о большой войне. 1941–1945. – Изд. 3-е, перераб. и доп. – СПб., 2005. – 144 с.
[3] *Коротцев О. Н.* Звёздные имена Петербурга. Малые планеты, названные именами ленинградцев-петербуржцев: Энциклопедический справочник, 2005. – 544 с.

В. С. ГОЛОВАЧЁВ
(Центр системных исследований Санкт-Петербургского Союза учёных)

ВДОХНОВЕНИЕ СЕВЕРА

МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ «КАРЕЛИЯ. МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ»

Где найдёшь такую синеву далей? Такое серебро вод? Такую звонкую медь полуночных восходов? Такое чудо северных сияний?

Николай Рерих. Пламя. Тулолансаари. Сентябрь 1918 г.

Целую плеяду выдающихся деятелей культуры и искусства дала России и миру семья Рерихов. Н. К. Рерих – художник, учёный, путешественник и общественный деятель. Его жена Е. И. Рерих неизменно была рядом в поездках по историческим местам России, Прибалтики, Финляндии, на труднопроходимых тропах Центральноазиатской экспедиции, стала составительницей свода этических учений Востока, «Агни-Йоги». Их старший сын, Ю. Н. Рерих – выдающийся учёный-востоковед, младший сын С. Н. Рерих – замечательный художник и автор работ по искусству. Говоря о творчестве Н. К. Рериха, прежде всего вспоминают образы далёкой Индии, величественные пейзажи Центральной Азии и Гималаев. Однако не отправься Н. К. Рерих на Восток, он остался бы в истории искусства певцом Севера...

Год 1907-й. Семья Рерихов отправляется в своё первое путешествие по Карелии и Финляндии: Великий водный путь «Из Варяг в Греки», города Хельсинки,

Або, Савонлинна, Лохья, Турку, Сайма и водопад Иматра, острова Валаам и Коневец – всё интересует Рериха. С 1916 г. больше двух лет он живёт в Приладожье, приезжая по делам в Петроград, посещая отдалённые карельские острова и столицы Скандинавских стран. Природные ландшафты этих мест, сами по себе декоративные, оказали большое влияние на становление творческого стиля художника. Итогом путешествий на Север стала целая серия живописных и графических работ, среди которых удивительные по своей искренности и глубокому философскому смыслу полотна *«Седая Финляндия»* (1907), *«Песнь о викинге»* (1907), *«Могила викинга»* (1908), *«Ункрада»* (1909), *«Дочь викинга»* (1910), *«Варяжское море»* (1910), *«Великанша Кримгерд»* (1915), *«Сортавальские острова»* (1917), *«Приказ»* (1917), *«Святое озеро»* (1917), *«Святой остров»* (1917), *«Карелия»* (1918), *«Ладога»* (1918), *«Выборг. Осень»* (1918), *«Тулола. Камни»* (1918), *«Лунный свет. Сортавала»* (1917), *«Зов Солнца»* (1919) и другие. Более двухсот картин и этюдов посвящены художником Северу; там были проведены научные изыскания, написаны литературные произведения разных жанров: повесть «Пламя», пьеса «Милосердие», большинство известных стихотворений, сказка «Гримр-викинг», ряд статей.

Именно здесь, на Севере, окончательно сформировалась духовная индивидуальность Рериха. Здесь он проникся духом «Старшей Эдды», эпоса «Калевала». Здесь же окончательно определилось его желание поехать в Индию. Север, осмысленный Рерихом и научно, и художественно, дал ему те импульсы, то вдохновение, благодаря которым появились на свет многие его шедевры, живописные и литературные.

Наряду с Максимом Горьким и Ильёй Репиным Николай Рерих немало способствовал развитию русско-финских культурных связей. Он принимал активное участие в художественной жизни Финляндии, был знаком с такими выдающимися финскими деятелями, как Аксель Гален-Каллела, барон Карл Густав Эмиль Маннергейм, Лаури Кристиан Реландер, Элиель Сааринен.

Рерих проявлял глубокий не только художественный, но и исследовательский интерес к первозданной, эпической красоте Карелии, к культуре Севера. «Пусть наш Север кажется беднее других земель. Пусть закрылся его древний лик. Пусть люди знают о нём мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна», – восторженно писал он («Подземная Русь», 1910-е).

Год 2007-й. В честь 100-летнего юбилея первого путешествия Рерихов по Карелии и Финляндии в Санкт-Петербурге дан старт художественно-этнографическому проекту «Карелия. Мифы и реальность», творческого и исследовательского проекта-путешествия, во многом повторяющего географию и тематику экспедиций Рерихов. Проект, инициирован молодыми петербургскими художниками и искусствоведами, историками и краеведами. Базой проекта стали Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов и кафедра музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета. Участники проекта, петербургские универсанты так же, как некогда молодой Рерих побывали в малодоступных уголках Карелии, в своё время вдохновивших художника. И вновь, как и сто лет назад, древняя карельская земля явила молодым художникам свой сказочный лик.



Презентация проекта в Музее-институте семьи Рерихов. 9 ноября 2007



Торжественное открытие проекта в Актовом зале СПбГУ. 18 февраля 2008

Почему именно Карелия? Чем актуален проект? Обращаясь к современной ситуации в искусстве, нельзя не заметить тенденции явного кризиса жанра: избитые клише, не выраженность стиля, эпатаж, скрывающий неглубокий смысл, отсутствие искренности, самобытности. Возможным выходом из подобного творческого тупика может стать обращение к древним, сокрытым корням культуры, творческое переосмысление опыта предков. Направление «old art», этнографические и исторические мотивы занимают всё более весомое место в современном искусстве.

Интересно, что похожая картина поиска стиля наблюдалась и в конце XIX в., в искусстве Финляндии. Отделившись от Швеции и присоединившись к России, финны

попали в духовном отношении в новую для себя ситуацию, поставившую вопрос о том, имеет ли Финляндия свою собственную культуру. Именно это пробудило интерес к народной поэзии, к культуре предков, древним верованиям и обрядам. Поиски кладов национальной культуры привели финского фольклориста Елиаса Лённрота из Финляндии в российскую Карелию, где ему удалось собрать воедино тридцать карельских эпических рун, дополнив их лирическими песнями и заклинаниями, которые легли в основу карело-финского эпоса «Калевала».

Появление «Калевалы» разбудило интерес молодой финской интеллигенции к изучению своей истории, стало началом периода национального романтизма в Финляндии. На родину «Калевалы», к диким лесам и озёрам, снаряжались целые экспедиции в поисках вдохновения. Финская литература использовала темы «Калевалы», её языковое богатство. Ведущие финские композиторы обращались к калевальским сюжетам. Архитектура вновь раскрыла свойства традиционных материалов – дерева и камня. Лесная глушь дальней Карелии притягивала художников. Аксели Гален-Каллела, один из известнейших финских живописцев, создал целую серию монументальных полотен на карельские сюжеты. Новые веяния в финском искусстве не могли не заинтересовать русскую интеллигенцию. Интерес к северным окрестностям Петербурга, к Карелии в целом возрос, и многие русские художники обратили свои взоры на «землю Калевалы».

Увы, диалог культур был насильственно прерван новым XX в. Революция и гражданская война в России и Финляндии, начавшаяся в 1939 г. Советско-финляндская, по точному определению А. Т. Твардовского, «незнаменитая» война разрубили линиями государственных границ единство культурного пространства Карелии, казалось, навсегда прервав древний диалог культур. Но неисчерпаемы клады карельской культуры, это бесконечный источник вдохновения. И сегодня влекут загадочные хвойные леса, по стародавним преданиям населённые сказочными персонажами – будь то вечный кудесник Вяйнемёйнен, искусный коваль Ильмаринен или волшебница Лоухи. Мало кого оставят равнодушными поросшие мхом седые валуны, бесконечные дали озёр, святыни Валаама и Кижей, пороги Вуоксы, средневековые улочки Выборга, мрачные монолиты ДОТов «Линии Маннергейма».

Путешествуя по отдалённым уголкам российской Республики Карелия, ленинградскому Карельскому перешейку, современной Финской Карелии, участникам проекта «Карелия. Мифы и реальность» удалось собрать уникальные материалы. Предметы быта и народного творчества коренного населения Карелии, документальные материалы из собраний музеев, фотографии, карты, путевые заметки и зарисовки, природный материал, воспоминания местных жителей – всё это послужило основой для первой художественно-этнографической выставки, открывшейся в сентябре 2007 г. в Музее-институте семьи Рерихов. В основе – концепция «умной» выставки, основанной на связи художественного образа и исторического документа, эмоции и артефакта. Работы «Ладожского цикла» Николая Рериха, классиков финского национального возрождения, творчество современных художников соседствовали со старинными картами Карелии, предметами быта, документами, тематическими стендами.



Конференция «Геокультурное пространство Карелии»
в Государственном музее «Выборгский замок». 25 октября 2008



Открытие Дней карельской культуры в Президентской библиотеке им. Б. Н. Ельцина. 16 декабря 2010

Тогда мало кому верилось в успех молодого некоммерческого проекта, основанного на общественной инициативе. Да и тема Карелии – территории, всегда бывшей и остающейся спорной, вызывала больше споров, чем единения. Однако результаты превзошли ожидания самих организаторов. Уже через полгода проект объединил в творческом соавторстве музеи, вузы, государственные и общественные организации Санкт-Петербурга, Ленинградской области, Республики Карелия и Финляндии. Консультантами проекта стали видные деятели науки и искусства, мероприятия проекта – яркими событиями в культурной жизни Санкт-Петербурга и региона.

Сегодня «Карелия. Мифы и реальность» – межрегиональный художественно-этнографический проект, популяризирующий этнографическое направление в современном искусстве, акцентирующий значимость изучения и осмысления геокультурного феномена Карельских земель на территории современных России и Финляндии, их общей истории, самобытной материальной и духовной культуры. С 2008 г. коллектив проекта принимает участие в международной партнёрской программе Музея-института семьи Рерихов «Балтийский культурный треугольник».

Визитной карточкой проекта являются крупномасштабные передвижные выставки, имеющие собственный сложившийся стиль. За три года существования более 40 выставок проекта с успехом прошли в Санкт-Петербурге, Выборге, Сосновом Бору, Зеленогорске, Петрозаводске, Ростове-на-Дону, Горно-Алтайске и других городах России, Финляндии и Республики Карелия. Каждая выставка освещает особый аспект карельской истории и культуры. Среди организаций, предоставивших свои площади для работы проекта можно выделить: Президентскую библиотеку им. Б. Н. Ельцина, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Государственный музей «Выборгский замок», Донскую публичную библиотеку, Приморский историко-краеведческий музей, Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов, Санкт-Петербургский государственный университет и многие другие.

Мероприятия проекта (выставки, концерты, конференции, тематические перформансы и реконструкции) проводились и в формате «культурного десанта», затрагивая общеобразовательные и специализированные школы, детские дома.

Яркие концертные программы – неотъемлемый признак мероприятий проекта. Более пяти тысяч человек посетили крупные культурные мероприятия проекта – День Карельской культуры, Международный фестиваль финно-угорской культуры, которые прошли в Выборге в Государственном музее «Выборгский замок». На замковом острове развернулись праздничные гуляния: выступили более 20 фольклорных коллективов из Петербурга и Ленинградской области, в самом замке прошли семинары, экскурсии и круглые столы.

В 2008 г. на базе проекта начал свою работу необычный подпроект – Международный фестиваль искусств «Земля Калевалы». Фестиваль учреждён с целью популяризации этнокультурного наследия Карелии как неотъемлемой части культурного достояния России путём объединения потенциала науки, искусства и культуры.

Среди задач фестиваля – выявление и популяризация произведений искусства, исследовательских работ, посвящённых истории, культуре и природным богатствам Карелии и эпосу «Калевала»; сохранение и возрождение народных традиций; разви-



Директор Государственного музея «Выборгский замок» С. А. Абдуллина
в день открытия фестиваля искусств «Земля Калевалы – 2008»
передаёт его организаторам символический ключ от замка. 2 июня 2008

тие культурных связей в области народного творчества между творческими коллективами Санкт-Петербурга, Ленинградской области, Республики Карелия и Финляндии. Одной из главных задач является укрепление культурного сотрудничества Российской Федерации и Республики Финляндия путём обращения к общему культурному достоянию Карелии, как геокультурного региона по обе стороны государственных границ и объединяющему началу памятника двух культур – карело-финскому эпосу «Калевала».

Идея фестиваля была горячо поддержана правительством Республики Карелия, в его работу включились многочисленные республиканские учреждения культуры, среди которых Национальная библиотека и Национальный архив Республики Карелия, Карельский государственный краеведческий музей, Музей изобразительных искусств и другие. Оргкомитет фестиваля возглавила министр культуры Республики Карелия Е. В. Богданова.

Оргкомитету фестиваля «Земля Калевалы» было доверено проведение официальных мероприятий 90-летия Республики Карелия в Санкт-Петербурге. В рамках

юбилейного фестиваля в городе развернули сразу несколько площадок, которые в день открытия посетила официальная делегация деятелей культуры Карелии.

Первой приняла почётных гостей Санкт-Петербургская школа искусств № 10, где состоялось торжественное открытие выставки детского художественного творчества «Северная палитра». Выставка представила зрителям работы преподавателей и юных художников из Санкт-Петербурга, Ленинградской области (Сосновый Бор и Волосово) и Республики Карелия (Петрозаводск, Медвежьегорск, Юшкозеро и др.). В пространстве выставки были представлены сразу несколько авторских проектов, сформированных по итогам многолетней практической работы преподавателей и учащихся.

Художественный проект «Дети рисуют Калевалу», организованный с участием школьников города Сосновый Бор Ленинградской области продемонстрировал работы школьников младших, средних и старших классов от 7 до 17 лет. Сюжеты работ – образы персонажей «Калевалы» – мудрого старца Вяйнемёйнена, злой волшебницы Лоухи, красавицы Айно, таинственной мельницы Сампо. Художественные образы эпоса «Калевала» несут в себе высокий воспитательный заряд верности своему дому, живой связи человека с родной природой, объясняют законы добра и зла, действующие в мире.

Санкт-Петербургская школа искусств № 10 представила на выставке лучшие работы многолетней выставочной программы «Северная палитра», проходившей в рамках проекта «Карелия. Мифы и реальность». Акцент этой части выставки – образы эпической «Земли Калевалы» – Карелии. Большой интерес представляют работы серии «Путешествие в страну двух эпосов», подготовленной Детским музейным центром музея-заповедника «Кижи». В серии нашли своё отражение сюжеты и персонажи «Калевалы» и русских былин Заонежья.

В Санкт-Петербургском государственном университете гостям из Карелии и петербуржцам была представлена художественная выставка «Земля Калевалы». Наряду с работами современных художников и дизайнеров из Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Республики Карелия – территории мифопоэтического пространства легендарной «Земли Калевалы», на выставке представлены работы участников из Финляндии, Канады, Франции, Германии, Индии. Интерес и неподдельное восхищение зрителей вызвали произведения признанных мастеров искусства, среди которых Дерек Безан, Константин Иванов, Вячеслав Васильев, Владимир Лобанов, Дмитрий Учуваткин, Михаил Сиймес, Елена Марттила, Абхай Кумар и др. Тематика представленных картин и инсталляций – образы героев «Калевалы», выразительный карельский пейзаж с его неповторимым колоритом, декоративной выразительностью, суровой и чистой красотой природы.

Интересна экспозиция и своими кураторскими проектами. В формате «выставка в выставке» размещён проект Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица «Земля и небо Водлозерья». Авторский текстиль представлен кураторскими проектами «Магия Калевалы» Ирины Гориной и «Девы – божества и духи “Калевалы”» Аниты Дункерс. На базе выставки состоялось выступление ансамбля карельского землячества в Санкт-Петербурге «Корела» с программой «Музыка северных стран».

В Президентской библиотеке им. Б. Н. Ельцина состоялось официальное открытие документальной выставки «Республика Карелия: К 90-летию государственности». На официальном открытии выставки присутствовали заместитель генерального директора библиотеки по работе с регионами С. М. Макеев и делегация из Республики Карелия во главе с министром культуры республики Е. В. Богдановой.

В приветственном слове С. М. Макеев отметил, что это первый региональный выставочный проект Президентской библиотеки, и он станет хорошим примером для создания совместных проектов в рамках сотрудничества с регионами. Мультимедийное оборудование Президентской библиотеки позволило впервые представить на одной выставочной площадке столь обширную подборку исторических документов, посвящённых Карелии. Е. В. Богданова подчеркнула, что участие в подобных проектах – это не только возможность популяризировать то, что создали наши предки, но и обмен между регионами современными технологиями хранения и демонстрации уникальных исторических документов.

Уникальность выставки в том, что устроителям удалось на одной площадке охватить поэтапно всю историю формирования государственности Карелии. Экспозиция знакомит зрителя с наиболее значимыми историческими документами и артефактами материальной культуры, начиная с неолитических петроглифов и заканчивая редкими архивными фотографиями и документами XX – начала XXI в.

Отдельный блок экспозиции – тематическая подборка изданий последнего десятилетия из собрания Национальной библиотеки Республики Карелия, отражающая современные достижения в изучении самых разных сторон истории и культуры.

Заключительной площадкой фестиваля стал Санкт-Петербургский Дом национальностей, где прошла презентация фотовыставки «Сны о Карелии», подготовленной Школой-студией фотомастерства Галины Лебедевой. Экспозиция выставки включила в себя пейзажи, а также жанровые фотографии. В проекте приняли участие профессиональные фотографы, а также выпускники Школы-студии фотомастерства Галины Лебедевой (Дворец культуры Ленсовета, Санкт-Петербург). На выставке были представлены работы фотохудожников Василия Щербинина, Владимира и Александра Орловых, Галины Лебедевой, Анны Соколовой, Татьяны Карелиной, Ивана Прилежаева, Анны Флегонтовой, Александра Анушенкова, Юрия Цоя, Ксении Лисовик, Елены Игнатьевой, Натальи Сухаревой, Ирины Трофимовой, Ольги Степановой, Сергея Жукова. Заключительным аккордом дня торжественного открытия фестиваля стал концерт народного коллектива России оркестра русских народных инструментов Санкт-Петербургского государственного университета. Сольные партии с оркестром исполнила Анна Шульгина (сопрано).

Участники проекта уверены: именно так, комплексно – силами искусства, образования и науки можно подходить к изучению феномена геокультурного пространства Карелии – земли уединённой, сокрытой в недрах балтийского щита, своеобразной «terra incognita» в истории Северной Европы. В период нарастающего политического и экономического кризиса в отношениях между Балтийскими государствами обращение к древним корням народов, к общности бытия и топоса культуры может стать надёжной платформой для налаживания добрососедских отношений и куль-



Памятная доска, изготовленная и установленная силами участников проекта «Карелия. Мифы и реальность» на острове Тулолансаари Ладожского озера. 29 августа 2009

турного диалога. Секрет прост – культура объединяет и обогащает людей. Главное – не растерять её крупицы в суете будней.

Знаменательно, что идея «Пакта Мира» – Международного договора о защите культурных ценностей 1935 г. разрабатывалась Николаем Рерихом во время пребывания в Карелии: «…само местожительство напоминает о том, что нужно спасти культуру, спасти сердце народа», читаем мы в письме Николая Рериха из Карелии к Александру Бенуа. Миротворческая деятельность проекта нацелена на привлечение внимания широкой общественности России, Финляндии, государств Балтийского котла к совместному изучению общей истории, самобытной материальной и духовной культуры, конструктивному диалогу на основе общего наследия – культурных и природных сокровищ эпической «Земли Калевалы», имя которой – Карелия.

Д. Н. ПОПОВ
(Государственный музей Востока; Москва)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СФЕРА» И МУЗЕЙ НИКОЛАЯ РЕРИХА В НЬЮ-ЙОРКЕ

Опыт публикации материалов из наследия семьи Рерихов и Е. П. Блаватской, а также литературы по духовной культуре человечества

Первое десятилетие постперестроечного периода развития стало для России временем многих масштабных издательских проектов, открывших читателю немало ранее недоступных областей печатного слова, включая наследие многих выдающихся представителей русской культуры, а также целый пласт литературы, освещающей различные аспекты духовной культуры человечества.

Одним из заметных явлений в общем течении этого процесса стал десятилетний проект, который автору этого сообщения удалось осуществить на базе московского издательства «Сфера» в тесном сотрудничестве с Музеем Николая Рериха в Нью-Йорке (далее – *МНР*). Задачей этого проекта было издание в России неопубликованной части наследия Н. К. и Е. И. Рерихов из архива МНР, основной части литературного наследия Е. П. Блаватской, главного корпуса теософской литературы, а также литературы, посвящённой наиболее интересным направлениям духовной культуры человечества и прежде всего Востока.

В результате в оборот русскоязычной литературы вошли:

I – 1) четыре тома писем Е. И. Рерих и один том писем Н. К. Рериха к американским сотрудникам; сборник литературного наследия Е. И. Рерих; 2) два тома материалов сотрудничества Н. К., Е. И. и Ю. Н. Рерихов с издателем альманаха «Оккультизм и Йога» А. М. Асеевым (письма, статьи, заметки и пр.); 3) сборник избранных дневниковых записей З. Г. Фосдик о Н. К. и Е. И. Рерихах; 4) сборник дневников и воспоминаний о старших Рерихах, включая «Опыт духовной биографии» П. Ф. Беликова; 5) три сборника эссеистики Н. К. Рериха (включая прежде не входившие в сборники произведения); 6) наиболее полный текст дневника большой гималайской экспедиции Н. К. Рериха; 7) брошюры, посвящённые биографии Н. К. Рериха, Пакту Рериха и Знамени Мира, а также дню начала записей Учения Живой Этики (24 марта); 8) семь томов Учения Живой Этики (включая 4 тома книг основной серии «Агни-Йога», дополнительный том «Откровение» и 2 тома записей «Высокий Путь», отражающих личный духовный путь Рерихов);

II – 1) десять томов избранного из теософско-публицистического наследия Е. П. Блаватской; 2) два тома записок Е. П. Блаватской из путешествий по Индии; 3) три тома основ теософии, словаря и лекций по практической теософии в изложении Е. П. Блаватской; 4) два тома первого фундаментального труда Е. П. Блаватской «Разоблачённая Изида»; 5) два тома эпистолярного наследия Е. П. Блаватской; 6) биография Е. П. Блаватской, сборник воспоминаний о ней, мемуары А. П. Синнетта о проявлениях её экстраординарных способностей;

III – 1) два тома писем Махатм – вдохновителей Теософского общества, основанного Е. П. Блаватской; 2) больше 20 томов из основного корпуса теософской литературы (сочинения учеников и последователей Е. П. Блаватской);

IV – больше 50 томов источников, теоретических трудов и популяризаторских исследований по индийской йоге, тибетскому и китайскому буддизму, даосизму, орфизму, зороастризму, исламскому суфизму, каббале, западноевропейской мистике, магии, астрологии и алхимии, шаманизму североамериканских индейцев, а также современным исследованиям в эзотерической области;

V – десять произведений и сборников художественной литературы духовно-мистического содержания.

Думается, что для наилучшего освещения истории осуществления этого проекта докладчику было бы целесообразно изложить материал в форме личных воспоминаний, к чему он и готов перейти…

* * *

Моё взаимодействие с Музеем Николая Рериха в Нью-Йорке началось с 1984 г., когда я познакомился с его руководителем Даниилом Энтиным, который с 1983 г. принял обязанности директора после смерти Зинаиды Григорьевны Фосдик. Мы встретились с ним на большой юбилейной конференции, посвящённой 110-летию Н. К. Рериха, в Государственном музее Востока в Москве. В последующие годы между нами завязалась переписка, которая очень помогла мне в изучении жизни и творчества Рерихов, а также и в приближении к формированию более объективного, объёмного и осмысленного взгляда на наследие этих замечательных людей.

Сам я начал реальную рериховедческую деятельность с составления сборника параллелей в художественном и литературном наследии Н. К. Рериха, а продолжил многолетней работой по составлению каталога литературного наследия художника, в чём получил деятельную поддержку со стороны Даниила.

По мере продвижения дел, Даниил пришёл к выводу о необходимости привлечения специалистов из России к работе по разбору, систематизации и изучению огромного и ценнейшего архива музея, а также о возможности публикации значительной его части на русском языке. В конце 1980-х он нашёл спонсора, предоставившего музею средства на приглашение таких специалистов для работы с русскоязычными материалами. Разумеется, я был очень рад, что первым из них Даниил решил пригласить именно меня.

Мой первый визит в МНР состоялся осенью 1990 г. Я открыл для себя целый мир неопубликованного рериховского наследия, а также сам музей, как совершенно уникальное место на Земле. Больше месяца я пересматривал и по возможности систематизировал наиболее доступную на тот момент часть русскоязычного архивного фонда и библиотеки музея. Главным образом, это были письма Н. К. и Е. И. Рерихов сотрудникам старого (1920-х – 1930-х гг.) Музея Николая Рериха в Нью-Йорке.

Большую помощь в работе мне оказала сотрудник музея, эмигрант из СССР Аида Тульская. Помимо всего, её супруг Владимир Вартанов был крупнейшим собирателем оккультно-мистической литературы на русском языке. Незадолго до

этого они вдвоём посетили в Асунсьоне (Парагвай) престарелого А. М. Асеева – многолетнего издателя альманаха «Оккультизм и Йога», поддерживавшего тесные связи с Н. К. и Е. И. Рерихами. Им удалось привезти в Нью-Йорк большое собрание писем Рерихов к Асееву, а также несколько комплектов альманаха «Оккультизм и Йога», который уже давно стал библиографической редкостью. Три комплекта они передали мне (один из них я передал А. В. Гнездилову, как лидеру теософов Санкт-Петербурга, один – в библиотеку Мемориального кабинета Н. К. Рериха в Государственном музее Востока и один – в Библиотеку им. М. А. Волошина в Москве). Весьма примечательным личным вкладом Владимира Вартанова и Аиды Тульской в работу с архивом музея стала подготовка нескольких экземпляров замечательного факсимильного издания машинописной рукописи книги «Надземное» с собственноручной правкой Е. И. Рерих. Это издание было подготовлено по единственной известной наиболее полной копии «Надземного», сохранённой в архиве МНР. Мне посчастливилось получить и привезти в Москву экземпляр этого издания, депонированного на правах рукописи в Библиотеке Конгресса США.

В то время я работал в созданной и руководимой В. М. Сидоровым рериховской Ассоциации «Мир через Культуру», но планировал оставить её и вместе с группой других энтузиастов возродить деятельность Российского Теософского общества (далее – *РТО*). Поэтому, не оставляя работу с рериховским архивом и изданиями, я уделил особое внимание литературному наследию Е. П. Блаватской и другой теософской литературе. К счастью, оказалось, что библиотека музея содержит прекрасный фонд по этой тематике, и мне удалось скопировать и забрать в Москву отличное тематическое книжное собрание.

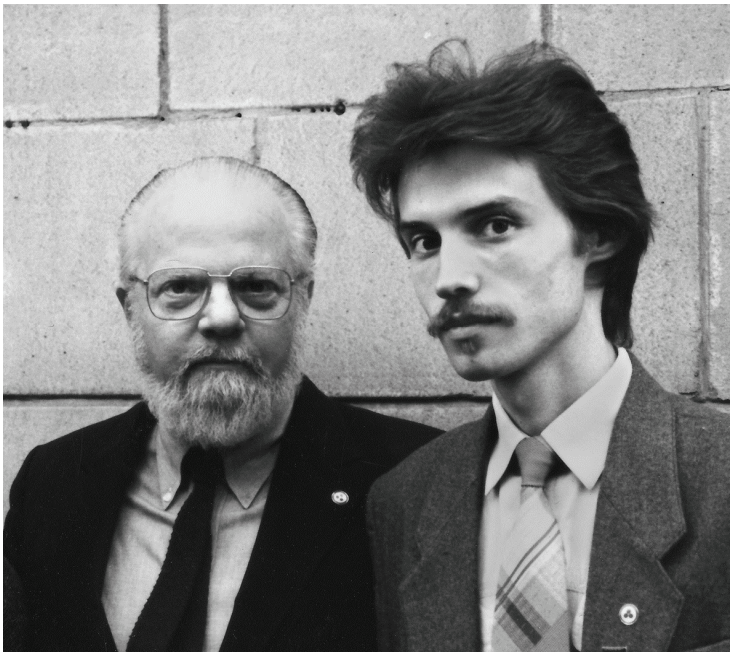
Также я познакомился с известным собирателем и распространителем слайдов с картин Н. К. Рериха Майклом Брином из Австралии, который тоже приехал с визитом в музей в качестве его старого и хорошего друга. Он заинтересовался моими планами по переводу и изданию на русском языке литературного наследия Е. П. Блаватской и пообещал прислать в Москву полное собрание публицистики Е. П. Блаватской в 14 томах, что вскоре и сделал.

Кроме того, при организационном и материальном содействии Даниила Энтина, через книжный магазин отделения Теософского общества в Нью-Йорке мне удалось приобрести отличное собрание непосредственно теософской и иной оккультно-мистической литературы в современных изданиях.

С помощью Николая и Тамары Качановых, создавших уникальный Хор русской духовной музыки в Нью-Йорке, мне удалось побывать в посёлке Чураевка (штат Коннектикут), основанном близким учеником и сотрудником Н. К. Рериха писателем и издателем Георгием Дмитриевичем Гребенщиковым. Мы вывезли в музей большой архив Гребенщикова. Тогда мне удалось лишь бегло просмотреть его и выбрать для архива музея непосредственно рериховские материалы: письма Н. К. и Е. И. Рерихов к писателю и его жене, а также некоторые записи указаний и советов Учителя Рерихов, обращённые к чете Гребенщиковых. Большая же часть архива Гребенщикова была позднее передана на Алтай (на малую родину писателя) через приглашённого в Музей российского рериховеда – В. А. Росова. Ныне архив хранит-

ся в Барнауле в Музее истории литературы, искусства и культуры Алтая. Сегодня творчество этого выдающегося писателя возвращено России. Я же рад, что имел возможность подготовить первую в постсоветской России публикацию книги-эссе Г. Д. Гребенщикова «Гонец. Письма с Помперага», которая состоялась в литературном журнале «Сибирские огни» (Новосибирск, 1991. – № 3. – С. 3–71).

Сам Даниил Энтин собирался поехать в Амхёрст, где в университетской библиотеке обнаружился переданный от Ориолы Хорш рериховский архивный фонд, основной ценностью которого были около пятидесяти рукописных тетрадей Е. И. Рерих с пространными дневниковыми записями Учения Живой Этики. Даниил уже оформил заказ на изготовление для музея полного комплекта ксерокопий этих



Даниил Энтин и Дмитрий Попов. Москва. 1989

тетрадей, и значительная их часть уже была сделана и прислана по назначению. Я был чрезвычайно рад, что свой визит в Амхёрст для непосредственного ознакомления с этим уникальным материалом Даниил приурочил к моему приезду в Нью-Йорк и счёл возможным взять меня с собой. Конечно, то краткое время, которое мы имели для работы с тетрадями Е. И. Рерих и другими материалами этого фонда, не позволило мне всерьёз познакомиться с их содержанием, тем не менее, внимательный общий визуальный анализ дал мне оказавшееся чрезвычайно важным впоследствии общее представление о некоторых особенностях организации материала. Несколько внимательнее изучить (насколько позволяла стеснённость во времени) содержание этих записей я смог уже в МНР (по поступившим туда ксероко-

пиям). Даже беглый выборочный просмотр убедил меня в том, что объём и глубина открывающейся картины требуют столь радикального расширения границ рериховедческой теории, которую я успел построить себе к тому моменту, что я ещё совершенно не готов к серьёзному освоению этого материала. А мысль о возможности в обозримом будущем каких-либо публикаций этого пока ещё совершено неизученного источника просто не пришла мне в голову. Потому я даже не стал его копировать, а сосредоточился на переписке обоих старших Рерихов, литературном наследии Н. К. Рериха и Е. П. Блаватской, а также теософской литературе.

В результате я скопировал большое собрание архивных материалов, куда, главным образом, вошла большая часть доступных на тот момент писем Рерихов, в том числе и к А. М. Асееву, и планировал по возвращении в Москву приступить к работе по подготовке их к публикации. Однако на этом пути возникло неожиданное и весьма серьёзное препятствие. К самому концу моего пребывания в Нью-Йорке Даниил Энтин сообщил мне, что готов передать в Россию большое собрание материалов из музейного архива, но у него состоялся телефонный разговор со Святославом Николаевичем Рерихом (который после смерти Е. И. Рерих был вице-президентом музея) и тот сказал, что недавно передал в Россию (в только что созданный Советский Фонд Рерихов) свою часть семейного архива. И теперь, по мнению Святослава Николаевича, необходимо было 2–3 года подождать, с тем, чтобы посмотреть, как будет развиваться дело с публикацией этих материалов. Чтобы не мешать этому процессу, он просил Даниила пока воздержаться от передачи в Россию архивных материалов для издания.

При виде моего крайнего огорчения в сложившейся ситуации, Даниил пришёл к компромиссному решению: он позволил мне забрать с собой все скопированные мной за месяц усидчивого труда материалы, но наложил строгий запрет на какие-либо публикации и даже на любое оповещение о наличии у меня этих копий. Я получил лишь право на изучение этих материалов, что, собственно, было вполне достаточным, учитывая то, что в ближайшем будущем мне предстояло сосредоточиться на работе по линии Теософского общества.

Возродив в сотрудничестве с группой энтузиастов работу РТО, сам я занялся, главным образом, организацией его издательской деятельности. В 1991 г. под эгидой РТО нам удалось выпустить в свет лишь сборник рассказов Е. П. Блаватской «Ночные видения» и сборник её статей «Теософия и практический оккультизм». Также был опубликован первый выпуск журнала «Вестник теософии», в который вошёл ряд материалов, полученных через МНР. Кроме того, была предпринята попытка издания основного, двухтомного корпуса главного фундаментального труда Е. П. Блаватской «Тайная доктрина». К сожалению, она оказалась неудачной. В диких условиях первых лет постперестроечного времени мы лишь потеряли деньги, частью взятые в качестве ссуды и частью собранные по подписке. Лишь благодаря личной финансовой помощи Даниила Энтина нам удалось погасить долг перед банком и хоть как-то оправдаться перед подписчиками, которые (с некоторой доплатой) получили третий (посмертный) том «Тайной доктрины».

В 1992 г. совместными усилиями с начинающим издателем Сергеем Пилишеком нам удалось создать при РТО издательство «Сфера», директором которого стал

он, а главным редактором – я. Это оказался счастливый союз двух людей, увлечённых одной идеей, один из которых решительно вложил в дело все свои заработанные в Перестройку средства, а другой – многолетний багаж знаний, опыта и накопленных материалов и связей. Разумеется, основной задачей издательства стала публикация наследия Е. П. Блаватской, «теософской классики» конца XIX – начала XX в., а также разнообразной литературы по религиям народов мира и оккультно-мистическим течениям.

Первоначально свет увидели замечательная компиляция С. А. Стульгинскиса «Космические легенды Востока» (постоянно переиздаваемая впоследствии), «Маздеизм. Современные последователи Зороастра» Юрия Терапиано и «Теософский



Дмитрий Попов. Работа с тетрадями Е. И. Рерих. Амхёрст. 1990
Слева на снимке – две тележки с материалами рериховского фонда
В светлых картонных коробках – «Американский кодекс» дневниковых записей Е. И. Рерих

словарь» Е. П. Блаватской (опубликованный в русском переводе Е. П. Инге, сохранённом в архиве МНР). Затем были изданы «Ключ к теософии» Е. П. Блаватской и книга М. Нэф «Личные мемуары Е. П. Блаватской», которая стала первой подробной биографией Елены Петровны, опубликованной на русском языке. С помощью переводчиков с английского языка Татьяны Сухоруковой и Вадима Мызникова (которые оказались знатоками теософской литературы) нам удалось начать систематический последовательный выпуск томов публицистики Е. П. Блаватской, куда включались только статьи, посвящённые теософской проблематике (без многочисленных газетных и журнальных статей и заметок по другим темам). Составителями томов этой серии («Белый лотос») выступили Т. Сухорукова и В. Мызников,

но к переводу вскоре подключился Юрий Хатунцев, который проявил блестящие способности и стал, бесспорно, лучшим переводчиком Е. П. Блаватской благодаря не только отличному владению тематикой, но и блестящему русскому языку, передающему особенности лексикона рубежа XIX–XX столетий. Необходимо отметить и то, что становление издательства как эффективно работающего предприятия состоялось в эти годы благодаря приходу в него Алексея Волкова, которому удалось наладить хорошо работающую систему распространения книг.

Относительно публикаций по рериховской тематике следует отметить, что где-то в конце 1992 г. Даниил Энтин имел ещё один разговор со Святославом Николаевичем Рерихом на тему принципов, по которым следует разделять архивные материалы на подлежащие и не подлежащие публикации. Святослав Николаевич заявил, что, по его мнению, настало время, когда уже не осталось тех сведений, которые следует хранить в секрете. Буквально он сказал, что секретов больше быть не должно, всё должно быть открыто. Но мы решили не торопиться, а подождать ещё некоторое время, чтобы не мешать развитию издательской деятельности Международного Центра Рерихов (пришедшего на смену прекратившему свою деятельность Советскому Фонду Рерихов; далее – *МЦР*). И лишь в 1994 г., когда Даниил в очередной раз прибыл с визитом в Москву, мы вновь обсудили этот вопрос и пришли к выводу о том, что следует приступить к работе по постепенной публикации рериховских материалов из архива музея.

Первым таким изданием стала последняя из собранных самой Е. И. Рерих книг Учения Живой Этики «Надземное». Публикация была подготовлена нами по факсимильному изданию рукописи, осуществлённому в 1989 г. Владимиром Вартановым.

Исходя из содержания уже имевшихся в Москве копий документов из музейного архивного фонда, мы пришли к выводу о возможности приступить к подготовке двух фундаментальных изданий: материалов, отражающих сотрудничество Е. И., Н. К. и Ю. Н. Рерихов с альманахом «Оккультизм и Йога» и лично с его редактором и издателем А. М. Асеевым, а также большого собрания писем Е. И. Рерих к сотрудникам Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. К началу 1996 г. был подготовлен и вы-



Обложки книг, подготовленных издательством «Сфера»
в сотрудничестве с Музеем Николая Рериха в Нью-Йорке

пущен в свет двухтомник «Е. И. Рерих, Н. К. Рерих, А. М. Асеев. “Оккультизм и Йога”. Летопись сотрудничества»; а к середине года было издано трёхтомное собрание: «Е. И. Рерих. Письма в Америку» (Т. 1, 1929–1936; Т. 2, 1936–1946; Т. 3, 1948–1955).

Отдельной темой для обсуждения стал вопрос о том, что изрядную часть этого материала составляли письма второй половины 1930-х и 1940-х гг., полностью посвящённые длительной тяжбе Рерихов и преданных им сотрудников с четой Хоршей и Эстер Лихтман. Эта скверная история не только подвела черту под деятельностью первых рериховских учреждений в США, но и более четверти века отравляла существование нового Музея Николая Рериха, возрождённого под патронажем Е. И. Рерих в 1949 г. В итоге было решено включить в публикацию по нескольку наиболее характерных и содержательных писем в начале и в конце этого большого блока, а основную его часть, раскрывающую лишь удручающие юридические подробности ведения судебного разбирательства, оставить неопубликованной.

Основная работа по подготовке этих изданий осуществлялась сотрудниками редакции, но результаты согласовывались с МНР в лице Даниила Энтина и Аиды Тульской, причём из них двоих основная нагрузка лежала именно на Аиде Тульской как носителе русского языка. Особенно весомо её участие проявилось в работе по формированию примечаний и глоссариев. Важным вкладом со стороны музея стало и предисловие Даниила Энтина, и весьма содержательное послесловие Аиды Тульской к трёхтомнику писем Е. И. Рерих. Вообще, взаимодействие с ними обоими было для меня постоянным источником уникальной информации особого рода, которая сохраняется не в письменных документах, а передаётся устно от человека к человеку. Тесное многолетнее общение со многими самыми близкими и преданными учениками и сотрудниками Н. К. и Е. И. Рерихов сделало Даниила и Аиду носителями огромного багажа такой информации самого разнообразного рода.

Следует отметить, что оба издания были обильно проиллюстрированы факсимильным воспроизведением материалов из редких печатных изданий, а также хроникальным фотоматериалом из архива МНР. Хотя качество репродуцирования фотографий по ряду причин было весьма низким.

Все эти пять томов положили начало большой серии «Рериховский архив».

Столь плодотворная реализация результатов работы, проделанной мною в ходе первого визита в МНР, естественным образом поставила вопрос о необходимости организации следующей рабочей поездки. На этот раз все расходы взял на себя непосредственно музей. Вкладом со стороны издательства стало несколько десятков комплектов наших рериховских изданий и несколько комплектов всех остальных публикаций для библиотеки музея, а также его сотрудников и близких друзей.

К этому времени РТО официально прекратило свою деятельность, распавшись на несколько неформальных групп. Пожалуй, в первую очередь это произошло из-за предельно формализованного и негибкого подхода Международного Теософского общества с центром в Адьяре (Индия), куда мы стремились вступить по примеру наших предшественников начала XX в. Но немалую роль сыграла и организационная инертность основного актива РТО. Кроме того, кое-кто из руководства общества настойчиво стремился к тому, чтобы сделать из издательства источник мате-

риальных средств на общие нужды РТО. Бюджет издательства никогда не позволял ничего большего, чем весьма скромная оплата труда сотрудников и выпуск следующих изданий (который к тому же постоянно требовал новых банковских ссуд). Поэтому мы с Сергеем Пилишеком просто не могли позволить совершиться такому повороту вещей, который, безусловно, привёл бы к разрушению издательства как единственной эффективно работающей структуры РТО. В итоге издательству пришлось перерегистрироваться в качестве самостоятельного предприятия, что, разумеется, никак не отразилось на осознании нами задач теософского просвещения, которые мы ставили перед собой.

Вторая моя поездка в МНР состоялась осенью 1996 г. На этот раз Даниил Энтин доверил мне просмотр и частичную систематизацию большого архивного фонда, не разобранного со времён его вывоза из старого музея, захваченного четой Хоршей, а также коробок с личным архивом первого директора (и вице-президента) нового музея – Зинаиды Григорьевны Фосдик, тоже не разбиравшихся после её ухода из жизни. Едва открыв первую пару коробок, мы с Даниилом обнаружили оригиналы двух наиболее известных «автоматических» рисунков Н. К. Рериха: с изображением Будды и надписью «Плакать не надо» и портретом Учителя в чалме с надписью «Учись», которые до того были известны только по фотографиям. Воспроизведение со второго из них Е. И. Рерих постоянно хранила при себе, что видно на последних фотографиях в её комнате в Калимпонге, где она провела последние годы жизни. Наша совместная находка этих двух реликвий в самом начале задуманной работы была прекрасным и весьма вдохновляющим знаком.

В силу огромного объёма этой части фонда и примерно месячного ограничения во времени, я был вынужден осуществить просмотр довольно бегло, но как можно более внимательно.

Не вдаваясь в подробности содержания пересматриваемых бумаг, я выбрал из них все непосредственно рериховские материалы: письма, рукописи, рисунки и эскизы, фотографии, другие ценные документы (такие как дневник Г. Д. Гребенщикова, черновые наброски статей З. Г. Фосдик, газетные и журнальные вырезки и т. д.). Эти «вновь найденные» материалы как наиболее ценное содержимое ещё не разобранной части архива мы выделили в отдельную группу. Я провёл их предварительную атрибуцию и начерно систематизировал по группам и хронологии.

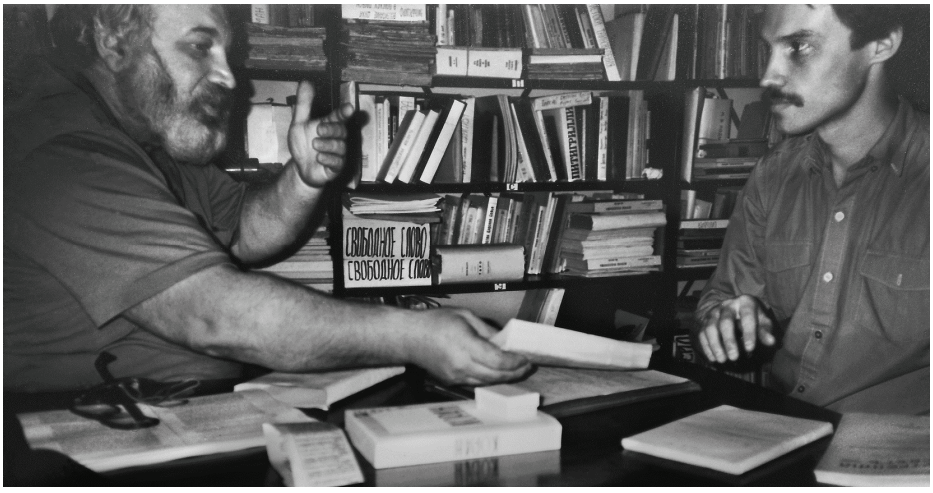
Самым значительным результатом этой работы стало открытие многих десятков писем Е. И. Рерих, не вошедших в уже изданный трёхтомник. По обсуждении возникшей проблемы было решено приступить к подготовке дополнительного тома и добавить в этот том ряд писем, дополнительно освещающих и проясняющих пресловутую хоршевскую историю.

На этот раз особое внимание я уделил копированию фотоархива. Уникальный фонд фотохроники жизни и деятельности Рерихов был дублирован (иногда со значительным увеличением) с помощью высококачественного цветного копировального аппарата в ближайшем копировальном сервис-центре, с которым у МНР был заключён договор на обслуживание. Созданный тогда фонд качественных фотодокументов послужил не только для обильного иллюстрирования всех последующих

рериховских изданий «Сферы», но и до сих пор периодически служит источником редких фотоматериалов для изданий Государственного Музея Востока в Москве и Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов.

Следующим важнейшим шагом в осуществлении нашего совместного проекта «Рериховский архив» стало решение о подготовке к публикации избранной части из огромного личного дневника первого директора МНР – З. Г. Фосдик. Этот дневник она вела с момента сближения с Рерихами (что, собственно, и подвигло её к осознанию необходимости ведения дневниковых записей) и почти до конца жизни. Дневник содержит огромное количество самых разнообразных (в том числе и сугубо личных) сведений. Мы решили выбрать из него для публикации лишь те записи, которые относятся к непосредственному личному общению автора с Н. К. и Е. И. Рерихами в США, СССР, Монголии и Индии. Конечно, такой довольно формальный подход оставил «за бортом» получившегося сборника большой объём ценнейшего материала, относящегося к тесному деловому сотрудничеству З. Г. Фосдик со старшими Рерихами, которое продолжалось на протяжении всех 1920-х – 1950-х гг., а также и дальнейшему её взаимодействию со Святославом Николаевичем Рерихом. Но даже это издание составило в итоге 800 страниц.

Пожалуй, именно эта книга потребовала от Даниила Энтина и Аиды Тульской наибольших затрат времени и сил для участия в её подготовке. Надо сказать, что это было сделано ими обоими с большой готовностью не только в силу осознания особой важности публикации абсолютно уникальной информации о Рерихах «из первых рук», но и из высокого уважения и благодарной личной памяти о самой Зинаиде Григорьевне. Предисловие Даниила и составленный с помощью Аиды разнообразный справочный аппарат, а также обширный иллюстративный ряд существенно обогатили книгу, увидевшую свет к концу лета 1998 г.: «З. Г. Фосдик. Мои Учителя. Встречи с Рерихами. (По страницам дневника: 1922–1934)».



Дмитрий Попов в гостях у Владимира Вартанова. Нью-Йорк. 1990

Тремя месяцами раньше дневника З. Г. Фосдик в серии «Рериховский архив» был выпущен сборник Н. К. Рериха «Письма в Америку (1923–1947)», также снабжённый предисловием Даниила Энтина и подробным справочным аппаратом. А к лету следующего года был издан и заключительный, четвёртый том писем Е. И. Рерих в Америку, включивший материал, дополнительно найденный мною осенью 1996 г.

1999 г. стал для нас периодом выпуска в свет основной части прижизненно изданных книг Е. И. и Н. К. Рерихов с дополнением их до сих пор неопубликованными или малоизвестными сочинениями. Так были изданы сборник Е. И. Рерих «Путями Духа» (впоследствии не раз переиздававшийся) и книги Н. К. Рериха «Пути Благословения» (авторский сборник, дополненный большим собранием его статей и заметок об искусстве и художниках для русских журналов и газет до 1917 г.), «Алтай – Гималаи» (впервые восстановленный наиболее полный текст дневника большой Центральноазиатской экспедиции художника), «Держава Света» и «Твердыня Пламенная» (оба последних сборника дополнены приложениями со статьями из архива МНР).

Осенью 1999 г. были опубликованы три брошюры: «Н. К. Рерих, Е. И. Рерих. Памятный День. 24 марта» (сборник статей и писем); «Знамя Мира. Пакт Рериха. Международный договор по охране культурных ценностей» (сборник) и «Жан Дювернуа [литературный псевдоним Эстер Лихтман. – *Д. П.*]. Н. К. Рерих. Страницы биографии. (К десятилетию культурных учреждений Рериха в Америке)». Последняя книга представляет собой наиболее удачную из кратких творческих биографий художника (впервые издана в Риге в 1932 г.). Недаром в своё время Е. И. Рерих настоятельно советовала всем интересующимся жизнеописанием Николая Константиновича начинать именно с книги Жана Дювернуа.

Необходимо отметить, что книга З. Г. Фосдик «Мои Учителя», наряду с неоконченным «Опытом духовной биографии» П. Ф. Беликова, стала принципиально важной ступенью в поэтапном расширении наших общих представлений о жизни и деятельности Н. К. и Е. И. Рерихов, включая представления широкой русскоязычной публики, проявлявшей серьёзный интерес к рериховскому наследию. Эти книги открыли целый ряд прежде неизвестных областей и аспектов деятельности Рерихов, сделали наши знания о них гораздо более широкими и объёмными.

На этой новой ступени рериховедения (в широком смысле этого понятия) мы естественным образом всерьёз задумались о гигантском пласте знаний и сведений, который заключён в том своде дневниковых выписок из первоначальных записей Учения Живой Этики, который Е. И. Рерих сделала для хранения в США. Большая часть этого свода к этому времени хранилась в Амхёрст-колледже, а меньшая и хронологически последняя – в МНР, куда поступила после смерти Кэтрин Кэмпбелл и Ингеборг Фричи. Эти тетради (впоследствии мы стали называть их «Американским кодексом Живой Этики») не только включают в себя дополнительные сведения, значительно облегчавшие понимание текстов известных книг Живой Этики, но и содержат почти столько же по объёму записей, дополняющих «канонический» текст.

Посоветовавшись с Даниилом Энтиным и Аидой Тульской, мы решили взяться за внимательное изучение этого материала с тем, чтобы прийти к обоснованному выводу о наилучшем его использовании для той или иной публикации. Мы изначально не рассматривали мысль об издании этих записей в полном виде, как, безусловно, преждевременном. Первой идеей для рассмотрения была подготовка издания классической серии книг Живой Этики с обширными дополнениями и комментариями из «Американского кодекса». Однако, серьёзно обдумав этот вариант, мы пришли к выводу о том, что когда-то составленная самой Е. И. Рерих классическая серия книг, несомненно, представляет совершенно самостоятельную ценность, и потому лучше избежать любого вмешательства в неё. Из «Американского кодекса» было решено выбрать все те фрагменты, которые дополняют основной текст, и сформировать из них дополнительные тома. А весь справочный аппарат (комментарии, примечания, словарь, указатели) должен был составить последний, заключительный том.

Было принято решение о первоначальном издании полного собрания книг Учения Живой Этики в том виде, как их составила и подготовила Е. И. Рерих (включая обычно стоящую несколько особняком книгу «Напутствие Вождю»), с максимальным учётом тех исправлений и добавлений, которые были сделаны самой Е. И. Рерих в её письмах к З. Г. Фосдик. Это издание четырнадцати книг в четырёх томах увидело свет в марте 1999 г.

Мы испросили в Амхёрст-колледже разрешение на копирование тетрадей Е. И. Рерих в МНР и стали планировать мою новую поездку в Нью-Йорк. К этому времени полный комплект копий из Амхёрст-колледжа уже давно хранился в Международном Центре Духовной Культуры в Самаре, и потому Даниил Энтин с Аидой Тульской посоветовали мне в целях оптимизации задачи до визита в МНР съездить в Самару и скопировать хранящийся у них материал. Разумеется, я так и поступил, но поездка в Самару не принесла результатов. Несмотря на предварительное согласие, на месте мне было вежливо, но решительно отказано в копировании. Пришлось отложить это до поездки за океан.

Таким образом, мой третий, полуторамесячный визит в МНР состоялся в маеиюне 1999 г. и был вновь полностью обеспечен американской стороной. На этот раз моими главными задачами были копирование тетрадей «Американского кодекса Живой Этики» (39 тетрадей из Амхёрст-колледжа и 6 тетрадей из МНР) и формирование как можно более объёмного редакционного портфеля литературы по теософии и различным религиям, оккультно-мистическим системам и духовно-философским течениям. Мне вновь очень помогла богатейшая библиотека музея, а также библиотека Теософского общества в Нью-Йорке, которой много лет заведует один из лучших в мире знатоков теософии Майкл Гомес, в юности трудившийся волонтёром в МНР под руководством З. Г. Фосдик. Помимо прочего, там, где это было нужно, музей помог нам решить вопросы с получением прав на издание на русском языке. Так мы стали обладателями прав на издание сборника Д. Колдуэлла «Оккультный мир Е. П. Блаватской» и сборника-компиляции С. Крэнстон и К. Уиль-

ямс «Перевоплощение: новые горизонты в науке и религии», а также книг ныне известной серии «Храм Человечества».

Было очень приятно увидеть, что в музее к этому времени появилась целая группа новых преданных волонтёров. В их числе была ныне ставшая штатным сотрудником Наталья Фомина, которая оказала мне весомую помощь в копировании. В результате мне удалось привезти в Москву поистине гигантский объём ценнейшего материала.

Исключительно благодаря сотрудничеству издательства «Сфера» и МНР в России был выпущен в свет целый корпус источников, теоретических трудов, популярной, мемуарной и художественной литературы посвящённой самым различным сторонам духовной культуры человечества (главным образом, Востока). Так, в числе прочего, были переведены и выпущены в свет большое собрание книг, статей и писем Е. П. Блаватской; источники маздеизма, орфизма, каббалы; основные сочинения Парацельса, Сен-Жермена, Мэнли Холла и Поля Брантона; книги о суфизме, зороастризме и тибетском буддизме, Сен-Жермене и Аполлонии Тианском. Заметную роль в достойной подготовке этих изданий сыграл приход на работу в редакцию знатока этого направления в литературе Сергея Фролова, который проявил замечательные редакторские способности и быстро занял место заместителя главного редактора.

В выборе литературы для публикации зачастую главную роль играли рекомендации Е. И. Рерих своим американским ученикам и сотрудникам. Так, на русском языке были опубликованы книги одного из американских мистиков начала XX в. (писавшего под псевдонимом М.) «В преддверии рассвета» и «Бог внутри нас», а также ясновидческие записи английского священника Г. Вейла Оуэна «Жизнь высших миров».

Пожалуй, стоит упомянуть тот факт, что к этому времени наш директор Сергей Пилишек нашёл способ творческой самореализации, и книги «Сферы» стали выходить в свет под созданными им обложками, многие из которых в художественном смысле оказались исключительно удачными.

Внушительным завершением нашего совместного с МНР рериховского проекта стала работа над составлением дополнительных томов к серии книг Живой Этики. Внимательное изучение «Американского кодекса» привело меня к окончательному решению: следовать тем же правилам и принципам текстологической подготовки, каких придерживалась Е. И. Рерих при подготовке книг основной серии; выбрать те фрагменты, которые могут рассматриваться как неопубликованные параграфы Учения Живой Этики, и объединить их хронологически в отдельный том; отдельно выбрать фрагменты, относящиеся к личным рекомендациям для членов семьи Рерихов, которые обрисовывают их уникальный собственный духовный путь (в первую очередь Николая Константиновича и Елены Ивановны). Первоначальная черновая работа по выборке и составлению была выполнена Натальей Фроловой. Основной труд по текстологической подготовке, проверке, расшифровке сокращений и окончательной компоновке содержания получившихся книг «Откровение» (1 том) и «Высокий Путь» (2 тома) лёг на Сергея Фролова.

В начале 2001 г. было выпущено ещё одно рериховское издание – «Молитвослов Агни-Йоги», куда вошло полное собрание текстов молитв из записей Живой Этики (в том числе и из неопубликованных тетрадей Е. И. Рерих) и произведений Н. К. Рериха, а также тематическая подборка о молитве из книг Агни-Йоги и писем Е. И. Рерих.

Также был подготовлен большой сборник, посвящённый духовной биографии Н. К. и Е. И. Рерихов – «Рерихи. Вехи духовного пути». Здесь были собраны неоконченный опыт духовной биографии Рерихов П. Ф. Беликова, избранные фрагменты из дневника З. Г. Фосдик, страницы дневника участника большой Центральноазиатской экспедиции Рерихов полковника Н. В. Кордашевского, краткие воспоминания В. А. Шибаева, Н. В. Грамматчикова, А. П. Хейдока и др. Большая часть материалов была подготовлена по рукописям из архива МНР.

К этому времени выяснилось, что в рериховском фонде библиотеки Амхёрст-колледжа были выявлены ещё 8 тетрадей за 1921–1924 гг., копии с которых поступили в МНР. Я был вновь приглашён посетить музей, чем и воспользовался в конце мая 2001 г. На этот раз, поскольку наш десятилетний проект близился к завершению, моя рабочая задача свелась в целом именно к копированию дополнительных тетрадей из Амхёрста, и я смог посвятить большую часть времени и сил другим проблемам, главная из которых была обусловлена моими интересами в области североамериканской индеанистики.

Дополнительные три тома издательской серии «Учение Живой Этики» вышли в свет в самом начале 2002 г. Уже на этапе печати книг в типографии со стороны известной московской организации МЦР была предпринята попытка воспрепятствовать их публикации.

Потерпев неудачу, сотрудники МЦР сначала по ложному обвинению организовали налёт на редакцию из Управления по борьбе с экономическими преступлениями МВД, затем всеми правдами и неправдами добились открытия уголовного дела в прокуратуре и, наконец, подали иск в гражданский суд.



Даниил Энтин и Дмитрий Попов в садовом дворике МНР. Нью-Йорк. 2001

Формально суть претензий заключалась в нарушении несуществующих исключительных авторских прав МЦР на наследие Е. И. Рерих и всей её семьи. Несмотря на все старания, разумеется, МЦР так и не смог доказать недоказуемое, а именно – своё обладание таковыми правами. За полным отсутствием реальных оснований для преследования представителям МЦР так и не удалось ничего добиться ни в одной инстанции.

Неформальными доводами со стороны обвинения были утверждения, что сама Е. И. Рерих завещала не публиковать содержимое тетрадей с её записями в течение двухсот лет после её смерти. Но, во-первых, эти люди беззастенчиво ссылались исключительно на те цитаты из писем Е. И. Рерих, где она с глубоким сожалением осуждала варварское поведение советских властей в отношении уже изданных в Риге книг Живой Этики и сетовала на то, что, вероятно, эти книги пролежат под спудом ещё лет двести. А во-вторых, ещё более удивительным был тот факт, что сам МЦР к тому времени уже дважды издавал сборники с избранными тетрадями дневниковых записей Е. И. Рерих. Поэтому было совершенно ясно, что истина вообще не волнует обвинителей.

Всё это время Музей Николая Рериха в Нью-Йорке оказывал нам постоянную и всестороннюю поддержку – от предоставления любых справок, документов и всевозможных заявлений до личного визита директора музея в Москву для дачи подробных свидетельских показаний.

Необходимо отметить, что наиболее затяжной и неприглядной здесь была череда попыток МЦР организовать уголовное преследование российских издателей. Дело многократно закрывалось и открывалось вновь, пока не рассыпалось окончательно уже в суде. Для меня чрезвычайно ценным уроком стало само наблюдение за действиями последовательно сменявших друг друга следователей, представителей «потерпевшей» стороны, а также свидетелей по делу. Здесь удивительным и причудливым образом сплелись принципиальная честность, осторожная справедливость, полная бесчестность и беспринципность. Всё это было в высшей степени поучительно.

В моей памяти весьма странным и неожиданным явлением осталась довольно недостойная позиция юриста Амхёрст-колледжа Сьюзан Рэйн. На запросы со стороны «Сферы», МНР и МЦР она дала честный ответ о том, что колледж не владеет авторскими правами на содержимое хранящихся им тетрадей Е. И. Рерих и потому не может ни разрешать, ни запрещать публикацию. Однако МЦР пытался обвинить нас в несанкционированном использовании самих копий с этих тетрадей. Но когда мы и представители музея со своей стороны пытались объяснить это госпоже Рэйн, то получили категорический отказ от какого-либо диалога на эту тему на том простом основании, что она просто не желает этого делать. Чрезвычайно интересным, но грустным и даже удручающим явлением стал поток однотипных (словно написанных «под копирку») воззваний кликушеского свойства с осуждением издания этих книг, мутным потоком выплеснувшихся в адрес издательства и МНР. Впрочем, на этом фоне тем более выгодно и достойно выглядели многочисленные отклики в поддержку этой публикации. Таким образом, эта совершенно необосно-

ванная, но яростная агрессия в сочетании с циничным захватом со стороны МЦР исключительных прав на использование рериховского Знамени охраны культурных ценностей (в качестве, ни больше, ни меньше, как товарного знака этой организации) вызвали неизбежный раскол во всём рериховском движении России и стран СНГ. В условиях, когда МЦР активно и недвусмысленно продемонстрировал свои намерения, каждый представитель движения был просто вынужден определиться со своей собственной позицией. И это было, в конце концов, одним из положительных следствий всей этой крайне неприглядной истории.

Целый комплекс активных агрессивных действий МЦР начала 2002 г. был откровенно направлен на прекращение деятельности издательства. Мы действительно претерпели некоторые неудобства, главным из которых стала необходимость сменить помещения, арендовавшиеся для редакции и книжного склада. Но в целом в материальном отношении издательство лишь выиграло от этой истории, в результате которой спорный трёхтомник неожиданно получил скандальную известность и пользовался ажиотажным спросом со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Однако к следующему году положение «Сферы» действительно изменилось. Окончание проекта поставило перед нами вопрос о необходимости перехода на какие-то новые рельсы. Я выступал за радикальное расширение круга издаваемой литературы. Сергей Пилишек – за продолжение соблюдения прежней концепции при сокращении штата редакции. Алексей Волков не проявлял определённой склонности к тому или иному решению.

Пожалуй, решающим фактором стало то, что Сергей Пилишек, как директор и основной владелец предприятия, именно в это время решил вернуть себе изначально вложенный в дело капитал, изъяв его из оборота издательства. Безусловно, это было его правом, но, с другой стороны, это подрывало уже сложившееся положение вещей и могло быть истолковано не вполне позитивно. Именно это и случилось со стороны Алексея Волкова, работа которого всецело обеспечивала надёжный оборот средств «Сферы». При таком положении вещей он принял решение об уходе с работы. Учитывая тот факт, что Сергей Пилишек, отличающийся импульсивностью натуры, никогда не проявлял способностей к ведению бюджета предприятия, а в редакционном совете мы остались с ним один на один, – теперь издательству был предопределён переход на путь отказа от новых проектов и тихого существования на основе уже осуществлённых изданий, благо этот задел был уже весьма велик. Именно в таком режиме издательство функционирует и до сих пор.

Последним заметным творческим начинанием стало издание семи томов тематических сборников статей Е. П. Блаватской: «Феномен человека», «Напутствие бессмертным», «Последний век манвантары», «Иная сторона жизни», «Происхождение Начал», «Хроники познания Истины» и «Тайная доктрина теософии». Они были составлены на основе уже опубликованных десяти томов серии «Белый лотос» одним из прежних редакторов этой серии Еленой Логаевой.

Пожалуй, единственной, так и не доведённой до конца частью задуманного остался выпуск в свет полной серии книг «Храм Человечества», записанных в нача-



Даниил Энтин и Аида Тульская. Конец 1980-х

ле XX в. американкой Франчиа Ла Дью и отчасти её учениками. Несмотря на то, что все книги (включая самые редкие и малоизвестные даже на английском языке) были переведены, отредактированы и полностью подготовлены к печати, в свет были выпущены только две книги: «С Горной Вершины» и «Учение Храма. Книга четвёртая». Так получилось из-за того, что одновременно с нами ещё в двух-трёх местах стали выходить отдельные книги в различных переводах, что помешало нормальному выпуску единой серии.

Таким образом, был подведён итог осуществлённому за десятилетие большому совместному проекту российского издательства и американского музея русского художника и мыслителя.

Завершая эти воспоминания, не могу не упомянуть тот замечательный факт, что, кроме успешного осуществления описанного мной замечательного чисто издательского и просветительского проекта, десять лет активной фазы в работе издательства «Сфера» были временем счастливой творческой работы исключительно слаженного коллектива близких по духу и увлечённых своим делом людей, которые до сих пор хранят самые светлые воспоминания о совместном труде и испытывают потребность в общении. Думается, что на неких универсальных весах ценностей нашего бытия наше второе достижение обладает не меньшим весом, чем бесспорно исключительное по значимости первое из них.

*Автор приносит благодарность **Даниилу Энтину** и **Аиде Тульской** за целый ряд важных уточнений, исправлений и дополнений к его воспоминаниям.*

Приложение

Библиография рериховского наследия в издательстве «Сфера» (Москва)

Учение Живой Этики

1. Агни-Йога.

Том I. Листы сада Мории. Зов (1924). Листы сада Мории. Озарение (1925). Община (1926). Агни-Йога (1929). – М.: Сфера, 1999. – 608 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

Том II. Беспредельность (1930). Иерархия (1931). Сердце (1932). Напутствие Вождю (1933). – М.: Сфера, 1999. – 672 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

Том III. Мир Огненный. Часть первая (1933). Мир Огненный. Часть вторая (1934). Мир Огненный. Часть третья (1935). Аум (1936). Братство (1937). – М.: Сфера, 1999. – 896 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

Том IV. Надземное (1938). – М.: Сфера, 1999. – 784 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

2. Откровение (1938) / Сборник-компиляция. Составители: Д. Н. Попов, С. Д. Фролов, Н. В. Фролова. – М.: Сфера, 2002. – 496 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

3. Высокий Путь.

Часть 1 (1920–1928) / Сборник-компиляция. Составители: Д. Н. Попов, С. Д. Фролов, Н. В. Фролова. – М.: Сфера, 2002. – 672 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

Часть 2 (1929–1944) / Сборник-компиляция. Составители: Д. Н. Попов, С. Д. Фролов, Н. В. Фролова. – М.: Сфера, 2002. – 704 с. – (Серия: «Учение Живой Этики»).

4. Молитвослов Агни-Йоги / Сборник. Составители: Д. Н. Попов, Е. А. Логаева. – М.: Сфера, 2001. – 112 с. – (Серия: «Свет на Пути»).

Содержание: Молитвослов Агни-Йоги. – Агни-Йога о молитве (цитатная компиляция).

5. Космические легенды Востока / Сборник-компиляция. Автор-составитель: С. А. Стульгинскис. – М.: Сфера, 1991. – 208 с. – (Книга выдержала несколько переизданий).

Н. К. и Е. И. Рерихи

6. *Рерих Н. К.* Пути Благословения / Сборник. Составитель: Д. Н. Попов. – М.: Сфера, 1999. – 432 с. – (Серия: «Держава Рериха»).

Содержание: *Д. Н. Попов*. Путник Красоты. – *Н. К. Рерих*. Радость искусства. (Статьи об искусстве и художниках до 1917 г.). – *Н. К. Рерих*. Пламя. (Статьи об искусстве и культуре из неопубликованного сборника 1918 г.). – *Н. К. Рерих*. Пути Благословения. (Сборник статей об искусстве и культуре 1916–1924 гг.). – *Н. К. Рерих*. Четвёртый интернационал (Четвёртый интернационал; Назначение женщины; Радость искусства). – *Н. К. Рерих*. Русское художество. (Статьи, заметки, интервью и краткие высказывания по текущим проблемам искусства в России 1896–1917 гг.). – Примечания.

7. *Рерих Н. К.* Держава Света / Сборник. – М.: Сфера, 1999. – 352 с. – (Серия: «Держава Рериха»).

Содержание: Предисловие к первому изданию 1931 г. – Авторский сборник статей и эссе. – Приложение: Обращение к женским клубам Нью-Йорка. – Впечатления музыки. – Привет (Женскому Единению Сакхи Сат Санг Хайдарабад, Индия). – Осетинскому Комитету в Париже. – Комитету «Утверждения». – Предисловие к сборнику писем деятелей политики, науки и культуры в поддержку Пакта Знамени Мира Рериха. – Священный знак. – О Культуре и Мире моление. – Примечания.

8. *Рерих Н. К.* Твердыня Пламенная / Сборник. – М.: Сфера, 1999. – 464 с. – (Серия: «Держава Рериха»).

Содержание: Предисловие к первому изданию 1932 г. – Авторский сборник статей и эссе. – Приложение: «Талисман». – Н. К. Рерих о современности. (Из интервью). – Парапсихология. – Завет Радости. – Владычица Знамени Мира. – Примечания.

9. *Рерих Н. К.* Алтай – Гималаи. – М.: Сфера, 1999. – 528 с. – (Серия: «Держава Рериха»).

Содержание: *Д. Н. Попов*. От редакции. – *Б. Г. Гафуров*. Путешественник, художник, гуманист. (Предисловие к первому изданию на русском языке 1974 г.). – *Б. Конлан*. Предисловие к первому изданию на английском языке 1930 г. – *Н. К. Рерих*. Алтай – Гималаи. (Полный сводный текст). – *А. П. Окладников*. Н. К. Рерих и его экспедиция. – *Ю. Н. Рерих*. Листки воспоминаний. – Примечания. – Краткая библиография.

10. *Рерих Н. К*. Письма в Америку (1923–1947) / Сборник. Составитель: Д. Н. Попов. – М.: Сфера, 1998. – 736 с., ил. – (Серия: «Рериховский архив»).

Содержание: *Д. Энтин*. Вступительное слово. – *Д. Н. Попов*. От редакции. – *Н. К. Рерих*. Статьи (Десятилетие; На пороге нового десятилетия). – *Н. К. Рерих*. Письма. – Примечания. – Указатели.

11. *Рерих Е. И., Рерих Н. К., Асеев А. М.* «Оккультизм и Йога». Летопись сотрудничества / Сборник. Составители: Д. Н. Попов, Н. А. Усачёва. – 2 тома. – (Серия: «Рериховский архив»).

Т. 1. – М.: Сфера, 1996. – 512 с., ил.

Содержание: *Д. Н. Попов, Н. А. Усачёва*. От составителей. – *Е. И. Бумбиерс-Яковлева*. Стихия огня и подвиг Е. И. Рерих. – *Е. И. Рерих*. Письма А. М. Асееву (1931–1954). – *Е. И. Рерих*. Статьи и заметки. – Примечания.

Т. 2. – М.: Сфера, 1996. – 352 с., ил.

Содержание: *А. М. Асеев*. Светлой памяти Н. К. Рериха. – *Н. К. Рерих*. Письма А. М. Асееву (1933–1938). – *Н. К. Рерих*. Статьи и заметки. – *Ю. Н. Рерих*. Письма и статьи. – *Н. К. Рерих, Е. И. Рерих*. Письма из архива А. М. Асеева (В. А. Дукшта-Дукшинской, а также П. А. Чистякову и В. К. Рериху). – Примечания. – Толковый словарь. – Предметно-именной указатель (к двум томам).

12. *Рерих Е. И*. Письма в Америку / Сборник. Составитель: Д. Н. Попов. – 4 тома. – (Серия: «Рериховский архив»).

Т. 1 (1929–1936). – М.: Сфера, 1996. – 496 с., ил.

Из содержания: *Д. Энтин*. Вступительное слово. – *Д. Н. Попов*. Урусвати. – От редакции. – Примечания.

Т. 2 (1936–1946). – М.: Сфера, 1996. – 448 с., ил. – (С примечаниями).

Т. 3 (1948–1955). – М.: Сфера, 1996. – 576 с., ил.

Из содержания: Справочный отдел: Примечания. – Указатели (к трём томам).

Т. 4 (1923–1952). Дополнительный. – М.: Сфера, 1999. – 448 с., ил.

Из содержания: Справочный отдел: Примечания. – Указатели.

13. *Рерих Е. И.* Путями Духа / Сборник. Составитель: Д. Н. Попов. – М.: Сфера, 1999. – 656 с.

Содержание: *С. Ю. Ключников*. Урусвати. – *Е. И. Рерих.* Основы буддизма; Преподобный Сергий Радонежский; Криптограммы Востока; Легенды Истины; Путь подвига (К молодёжи; Подвиг; Путь подвига; Лига Культуры; Психизм; Обратный удар; Читате-

лям альманаха «Оккультизм и Йога»; Психическая энергия и сила мысли; Огонь неопаляющий; Беглые заметки о буддизме; К вопросу об оккультизме; Масонство; Сокровенное знание; Ответы на вопросы читателей альманаха «Оккультизм и Йога»; За порогом смерти; Владыки Мира; Указы; Самопознание; Три ключа; О радости; О мысли); Учитесь любить (Письмо из Калимпонга; Дух кристальной чистоты; Свет над Родиной; Советы по оздоровлению жизни; Учитесь любить). – Примечания.

14. *Рерих Н. К., Рерих Е. И.* Памятный День. 24 марта / Сборник. Составитель: Д. Н. Попов. – М.: Сфера, 1999. – 48 с.

Содержание: *Н. К. Рерих*. Памятные дни. – *Н. К. Рерих, Е. И. Рерих*. К памятному дню 24 марта. Послания кружкам Агни-Йоги (1937, 1938, 1939, 1940, 1941). – *Н. К. Рерих*. Держатели (Он; Держатели; Вехи).

О Рерихах

15. *Фосдик З. Г.* Мои Учителя. Встречи с Рерихами. (По страницам дневника: 1922–1934) / Сборник. Составители: Д. Н. Попов, Е. А. Логаева. – М.: Сфера, 1998. – 800 с., ил. – (Серия: «Рериховский архив»).

Содержание: *Д. Энтин*. Вступительное слово. – *Н. Е. Самохина*. Летопись Огненного Подвига. – От составителей. – *З. Г. Фосдик*. Мои Учителя: Пролог (Встреча с моим Мастером. Елена Ивановна Рерих); Америка (1922–1923); Америка (1924); Россия (1926); Монголия (1927); Индия (1928); Америка (1929–1930); Америка (1934); Заключение (Музей Н. К. Рериха в Нью-Йорке). – От редакции. – Приложение: *В. А. Шибаев*. Вечер с Рерихами. – *З. Г. Фосдик*. Из записей и воспоминаний. – Из переписки Н. К. и Е. И. Рерихов с деятелями теософского движения. – Справочный отдел.

16. *Жан Дювернуа*. Н. К. Рерих. Страницы биографии. – М.: Сфера, 1999. – 56 с. – (Серия: «Светочи»). – [Псевдоним *Э. Лихтман*.]

17. Знамя Мира. Пакт Рериха. Международный договор по охране культурных ценностей / Сборник. Составитель: Д. Н. Попов. – М.: Сфера, 1999. – 64 с.

Содержание: *М. М. Богуславский*. Пакт Рериха и международная охрана культурных ценностей. – *Д. Н. Попов*. Знамя Мира сегодня. – *Н. К. Рерих*. Красный Крест Культуры (Культура; Знамя Мира [1930]; О Культуре и Мире моление; Знамя; Красный Крест Культуры; Знак Знамени Мира; Знамя Мира [1944]; Друзьям Знамени Мира). – Приложение: *Е. С. Лазарев, Д. Н. Попов*. Знак триединства. – Международный договор по охране художественных и культурных учреждений, миссий и коллекций. (Первоначальный проект 1929 г.). – Договор об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников. (Подписан 15 апреля 1935 г.). – Краткая библиография Знамени Мира.

18. Рерихи. Вехи духовного пути / Сборник. Составители: Д. Н. Попов, Е. А. Логаева. – М.: Сфера, 2001. – 640 с.

Содержание: *Д. Н. Попов*. От редакции. – *П. Ф. Беликов*. Рерихи. Опыт духовной биографии. – *З. Г. Фосдик*. Мои Учителя. Из дневников и воспоминаний. (Избранное). – *Н. В. Кордашевский*. С Рерихами по Центральной Азии. – Замечательный образ (*В. А. Шибаев*. Из воспоминаний очевидца; *Н. В. Грамматчиков*. Замечательный образ; *А. П. Хейдок*. Память сердца; *Е. И. Рерих*. Дух кристальной чистоты; *С. Н. Рерих*. Мой вечный Учитель). – Примечания.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

Организационный комитет конференции 11

Программный комитет конференции 12

I. Н. К. РЕРИХ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ. АРХИТЕКТОРЫ И АРХИТЕКТУРА

Ю. Ю. Будникова. Архитектурная символика в мировой культуре 13

В. Ю. Жуков. Архитекторы и преподаватели Института гражданских инженеров И. И. Шапошников и Г. В. Барановский 56

В. Д. Голуб, Г. Г. Яковлева. Большая Хоральная синагога – памятник арабско-мавританской архитектуры. История проектирования, строительства и реставрации 73

Е. К. Блинова. Формы памяти. О композициях ордерных художественных надгробий некрополей Александро-Невской лавры 86

С. Н. Волохов. О надгробии Ф. И. Стравинскому работы скульпторов Л. В. Позена и В. А. Беклемишева 87

Н. В. Благово. Архитекторы – выпускники школы К. И. Мая 94

М. Н. Чеснокова. Архитектор Ф. Г. Беренштам и Императорское Общество поощрения художеств 110

Е. А. Боровская. Архитекторы – преподаватели Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств 114

Е. Ю. Савинова. Дом художника в архитектуре модерна – жилище целостного человека 129

Н. А. Нечаева. Идея синтеза в стиле модерн и творчество Н. К. Рериха 134

Е. А. Трофимова. «Двойной код» петербургского модерна как синтез жизни русской культуры 140

В. Л. Мельников, С. Н. Никонова. Талашкинская твердыня 143

В. Б. Махаев. Московский облик Казанского вокзала: семантика архитектурного образа 181

Е. В. Исакова. Идеология русского стиля в творчестве С. С. Кричинского 194

М. П. Капралов, В. Л. Мельников. О выставке «Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих» 198

Ю. Ю. Будникова. Архив Б. К. Рериха в Российском государственном архиве литературы и искусства 211

С. С. Левошко. К истории архитектурного отделения Русского Культурно-исторического музея в Праге (1936–1944) 224

Д. Н. Иванов. Проект Башни-музея имени В. Г. Шухова в Белгороде 235

В. С. Головачёв. Елена Марттила. Блокадная графика 239

Ю. И. Елихина. Дворцы земные и небесные на тангках из коллекции Ю. Н. Рериха, хранящейся в Эрмитаже 241

Н. А. Коновалова. Культура Японии: исследование вне дуализма 248

II. ВОСТОК ГЛАЗАМИ ЗАПАДА

Н. А. Тоотс. От Южной до Северной Пальмиры 264

С. Г. Кляшторный. На путях в Сериндию: европейцы открывают Восточный Туркестан 268

Я. В. Васильков. Новое о Герасиме Лебедеве – первом русском индологе, музыканте, композиторе и вольном каменщике 273

В. Л. Успенский. Экспедиция барона П. Л. Шиллинга фон Канштадта в Сибирь в 1830–1832 годы и её значение для тибетологии и монголоведения 291

О. Н. Полянская. Буддийские храмы и их роль в жизни монгольских народов в первой половине XIX века по материалам О. М. Ковалевского 295

П. И. Крылов. Страны Востока глазами пассажиров пароходов Добровольного флота на рубеже XIX–XX веков 300

Б. М. Лобач-Жученко. Доброволец «Москва». *Публикация П. И. Крылова* 306

Ю. Ю. Будникова. Семья Рерихов: истоки освоения духовного наследия Востока 325

В. Л. Мельников. Тема Востока в творчестве Н. К. Рериха 331

Л. С. Марсадолов. Астроархеология древних святилищ и экспедиция Н. К. Рериха в Центральную Азию 375

Ю. Ю. Будникова. Джузеппе Туччи, Юрий Рерих, Намкай Норбу Ринпоче: Запад открывает Восток 393

И. И. Савосина. Сподвижник Н. К. Рериха в Могилёве 402

А. Н. Анненко. Черногорский спутник Н. К. Рериха 406

Т. В. Ермакова. Экспедиции Б. Б. Барадийна в контексте петербургской академической буддологии 411

И. В. Кульганек. Через столетие по маршрутам «этнолого-лингвистических» экспедиций Цыбена Жамцарано в Бурятии 419

Б. З. Нанзатов, М. М. Содномпилова. Сельские музеи Бурятии в контексте современного религиозного возрождения 426

Ю. И. Елихина. Зимний дворец Богдо-гегена: впечатления и комментарии 431

Е. Д. Огнева. Коллекция мандал в собрании Одесского музея западного и восточного искусства ... 439

Е. В. Королёва. Коллекция книг кириллической печати в собрании бывшего Государственного музея-заповедника имени Н. К. и Е. И. Рерихов 447

Е. И. Парфёнова. Гносеологические мифы XX века: точки пересечения 448

Р. И. Щербакова. Космические памятники Петербурга и Алтая: их именами названы планеты 450

В. С. Головачёв. Вдохновение Севера. Межрегиональный художественно-этнографический проект «Карелия. Мифы и реальность» 456

Д. Н. Попов. Издательство «Сфера» и Музей Николая Рериха в Нью-Йорке. Опыт публикации материалов из наследия семьи Рерихов и Е. П. Блаватской, а также литературы по духовной культуре человечества 466

Иллюстрированное научно-художественное издание
«Рериховское наследие»
Труды конференции
Том VIII

Цитаты из «Учения Живой Этики» (Агни-Йоги) даны по тексту, размещённому на сайте Общества Агни-Йоги (Нью-Йорк) в сети Интернет: http://agniyoga.org/ay_ru/ay_ru_downloads.html.

В оформлении издания использованы концовки из журнала «Искусство и художественная промышленность» (1898–1899 гг.).

Художник Т. А. Обатнина

Подписано в печать 16.11.2011 г. Формат 70 × 100 $^{1}/_{16}$

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 74. Тираж 500 экз. Заказ .

Отпечатано в типографии