

ОРГАНИЗАТОРЫ:



КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



МУЗЕЙ-ИНСТИТУТ СЕМЬИ РЕРИХОВ



РЕРИХОВСКИЙ ЦЕНТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА



МЕЖДУНАРОДНЫЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ
ФОНД «РЕРИХОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ»

ПОДДЕРЖКА:



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ПАМЯТНИК
«ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР»



ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ
ФИЛОСОФСКОЕ ОБЩЕСТВО



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ОБЩЕСТВЕННЫЙ
КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ФОНД
ИМЕНИ М. К. ЧЮРЛЁНИСА



РЕГИОНАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ
МОЛОДЁЖНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ «МИР»



РЕГИОНАЛЬНАЯ
ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
«КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР «АДАМАНТ»»



ФОНД ПОДДЕРЖКИ ГРАЖДАНСКИХ ИНИЦИАТИВ



Н. К. Рерих. Экстаз. набросок композиции к картине 1933 г.

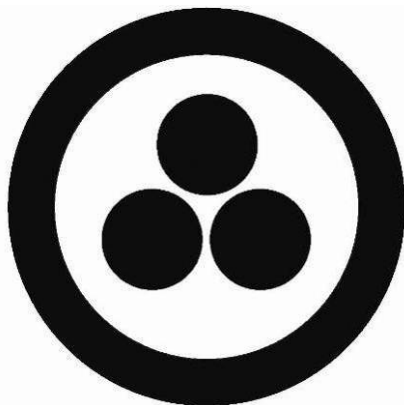
Бумага линованная, карандаш. 14,9 × 9,8.

© Собрание Музея Николая Рериха в Нью-Йорке



М. К. Чюрлёнис. Дружба. 1906/1907. Бумага, пастель. 73,4 × 63,5
© Собрание Национального художественного
музея М. К. Чюрлёниса в Каунасе

ПЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ «РЕРИХОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ»



**НАСЛЕДИЕ СЕМЬИ РЕРИХОВ:
ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ**

Н. К. РЕРИХ И М. К. ЧЮРЛЁНИС

*Посвящается 70-летию Пакта Рериха
и 130-летию со дня рождения М. К. Чюрлёниса*

Санкт-Петербург
2013

ББК 70

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

Редакционная коллегия:

А. А. Бондаренко, И. А. Бондаренко, Ю. Ю. Будникова,
А. К. Мазаева-Каненга, В. Л. Мельников,
А. А. Фесько, В. А. Шуршина

Ответственные редакторы

А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников

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

ББК 70 **Международная научно-практическая конференция
«Рериховское наследие». Том V: Наследие семьи Рерихов:
проблемы сохранения и актуализации. Н. К. Рерих и
М. К. Чюрлёнис.** – СПб., 2013. – 372 с.

ISBN 978-5-905585-06-7

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 бюджетное учреждение культуры
«Музей-институт семьи Рерихов», 2013

© Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие», 2013

ПРЕДИСЛОВИЕ

V Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие» состоялась в год двух юбилеев: 70-летия Пакта Рериха и 130-летия М. К. Чюрлёниса, выдающегося литовского художника и музыканта, с которым Н. К. Рерих поддерживал дружеские и творческие контакты в петербургский период жизни. Конференция продолжила изучение многообразного наследия Рерихов и их петербургского окружения, обратив в этом году особое внимание на две темы: **«Наследие семьи Рерихов: проблемы сохранения и актуализации»** и **«Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис»**. Конференция проходила **6–9 октября 2005 г.** в Санкт-Петербургском государственном университете (далее – *СПбГУ*), в Государственном концертно-выставочном зале «Смольный собор» и в Санкт-Петербургском Музей-институте семьи Рерихов (далее – *МИСР*).

На конференции обсуждались следующие темы:

- выявление и представление наследия Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса в музеях России и ближнего зарубежья;
- постановка проблем, связанных с изучением, сохранением и актуализацией рериховского наследия;
- анализ этики русского космизма и идей Синтеза в культуре Серебряного века;
- обсуждение историософских и культурологических проблем в традиции русского космизма;
- рассмотрение взаимодействия Музея и Храма в культуре Серебряного века и современных условиях;
- сохранение культурного наследия и социальная ответственность как основа развития человека и общества.

Работа конференции началась с Пленарного заседания, и далее работали секции по следующим основным направлениям: **«Мир как симфония»**, **«Идеи космизма и всеединства в культуре Серебряного века»**, **«Стилистика эпохи и личностные грани творчества»**, **«Экология духа против симулякров ноосферы»**, **«Наследие семьи Рерихов: проблемы сохранения и актуализации»**.

Организаторами конференции выступили Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербургский Музей-институт семьи Рерихов, Рериховский центр СПбГУ, Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие». В организации и проведении конференции приняли участие Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», Философский факультет СПбГУ, Санкт-Петербургское Философское общество, Санкт-Петербургский общественный культурно-просветительный фонд им. М. К. Чюрлёниса, Региональная культурно-просветительская молодёжная общественная организация «Мир», Региональная общественная организация «Культурно-просветительский Центр “Адамант”», Фонд поддержки гражданских инициатив (Вологда), Туристический и культурный центр «Эклектика» (Санкт-Петербург), Центр испанского языка и культуры (Санкт-Петербург), компания «Аюрведа Плюс» (Санкт-Петербург), группа компаний «Конкорд» (Москва) и Комиссия истории ци-

визации и ноосферы Русского Географического общества (Санкт-Петербург), Комитет по науке и высшей школе Санкт-Петербурга, Постоянная комиссия по образованию, культуре и науке Законодательного собрания Санкт-Петербурга, Генеральное консульство Литовской Республики в Санкт-Петербурге, Всемирный клуб петербуржцев, Санкт-Петербургского художественное училище им. Н. К. Рериха, Фонд поддержки и развития образовательной системы «Ирида-Прос» (Вышний Волочёк).

На конференции выступили 99 докладчиков – представители 11 стран. В конференции приняли участие гости из Болгарии, Литвы, Индии, Испании, Казахстана, Китая, Мексики, России, США, Украины, Эстонии. Выступили докладчики из Алматы, Вильнюса, Владимирского, Вологды, Вышнего Волочка, Димитровграда, Калуги, Кохтла-Ярве, Львова, Москвы, Перми, Петрозаводска, Рязани, Самары, Санкт-Петербурга, Софии, Твери, Тулы и других мест.

Программа V конференции была насыщена культурными событиями, разнообразием рассматриваемых вопросов, поставленных задач, затронутых организациями и участниками.

* * *

6 октября 2005 г. Пленарное заседание в Петровском зале главного здания СПбГУ («Двенадцать Петровских коллегий») открыл народный артист России **Николай Витальевич Буров**, председатель Комитета по культуре Санкт-Петербурга.

Конференцию лично поприветствовали: президент Международного Комитета Знамени Мира при ООН **Алисия Родригес Фернандес** (Мексика – Испания), председатель Комитета по науке и высшей школе Санкт-Петербурга, профессор **Александр Дмитриевич Виктор**, первый заместитель председателя Комитета по культуре Санкт-Петербурга **Виктор Андреевич Воротников**, председатель Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга **Вера Анатольевна Дементьева**, вице-консул Генерального консульства Литовской Республики в Санкт-Петербурге **Дале Мицкене**, президент Региональной общественной организации «Литовская национальная культурная автономия в Санкт-Петербурге» **Вяроника Барчкуте**, декан Исторического факультета СПбГУ, профессор **Андрей Юрьевич Дворниченко**, заместитель председателя Постоянной комиссии Законодательного собрания Санкт-Петербурга по образованию, культуре и науке **Алексей Анатольевич Ковалёв**, председатель Правления Всемирного клуба петербуржцев **Валентина Трофимовна Орлова**. Директор Фонда поддержки и развития образовательной системы «Ирида-Прос» **Сергей Васильевич Медведев** приветствовал конференцию от Российского Фонда Мира.

Директор Дома юриста Санкт-Петербурга, заместитель декана и директор фонда развития Юридического факультета СПбГУ, доцент **Анатолий Владимирович Гребенщиков** выступил на заседании со следующей речью:

«Уважаемые дамы и господа, друзья и коллеги.

Позвольте мне выразить благодарность студентов и преподавателей нашего факультета за то большое дело по сохранению художественного наследия и развитию идей Н. К. Рериха, к жизни которого имеет непосредственное отношение наш факультет и Университет.

Сам Н. К. Рерих отмечал, что его пребывание на Юридическом факультете явилось результатом семейного компромисса, и его интересы в большей степени были связаны с историей и художественным творчеством.

Вместе с тем он неоднократно подчёркивал ценность и пользу общения с профессорами и преподавателями факультета. На Юридическом факультете Императорского университета в те годы работали известные в России учёные Николай Михайлович Коркунов, Фёдор Фёдорович Мартенс, Николай Степанович Таганцев, Василий Иванович Сергеевич и другие не менее выдающиеся правоведы.

Значительный интерес представляло собой и студенческое сообщество. Наряду с будущими историческими деятелями на факультете приобретали знания о государственном и общественном устройстве мира люди, которые в последующем составили славу России и вошли в мировые анналы в области искусства – Леонид Андреев, Александр Блок, Ян Райнис, Михаил Зощенко, Игорь Стравинский, Сергей Дягилев, Николай Гумилёв.

Разумеется, их годы работы и обучения на факультете не абсолютно совпадали с периодом пребывания в университете Н. К. Рериха, но вместе с тем нельзя отрицать существования на факультете особой творческой атмосферы, которая способствовала становлению личности художника и исследователя.

Занятия на факультете дали Н. К. Рериху новые знания – о государственном устройстве как современной ему России, так и государств предшествующих эпох. Знания из области юриспруденции, несомненно, способствовали осмыслению места государства в мировом порядке как элемента прошлого, настоящего и будущего. Н. К. Рерих отмечал, что черпал свои познания о государственном устройстве и культуре Древней Руси из исторических летописных памятников, в числе которых были и первые летописные своды законов.

Особую ценность, на наш взгляд, представляют выводы Н. К. Рериха об особом месте культуры для социального прогресса. Эта позиция не совпадала с приобретающей в тот период популярность марксистской материалистической теорией, которая игнорировала исторические и культурные традиции различных народов, отдавая приоритет развитию и взаимному соответствию производительных сил и производственных отношений. Для Н. К. Рериха была очевидной важность внутреннего мира человека во всех его составляющих, включая осознание человеком себя как субъекта множества социальных взаимосвязей. Не случайно в своих живописных работах художник акцентирует внимание на личном, индивидуальном восприятии окружающего мира – мира сложного, многогранного, и в то же время цельного и сбалансированного.

Юридическое образование существенно помогло Н. К. Рериху и во второй важной сфере жизни – общественной деятельности. Для него была очевидной необходимостью международного правового сотрудничества для защиты культурных цен-

ностей. Здесь он выступил как достойный продолжатель российских правовых традиций по содержательному обоснованию международной защиты важнейших человеческих ценностей. Если результатом жизни выдающегося российского петербургского правоведа Ф. Ф. Мартенса явились международные акты о законах и обычаях войны, направленные на искоренение варварского жестокого отношения как к воинам, так и к мирному населению, то одним из высших достижений Николая Константиновича стал так называемый “Пакт Рериха”, в настоящее время признаваемый всем просвещённым человечеством важнейшим шагом в деле охраны духовных ценностей человека.

Сейчас для нас стало очевидным, что воспитание и обучение будущих поколений юристов не может базироваться лишь на технократическом подходе к передаче знаний о законах и практике их применения. Важным представляется обоснование ценности тех или иных правовых установлений для личности и общества. И в этом мы опираемся на пример Н. К. Рериха.

В своё время он писал: “Пакт для защиты культурных сокровищ нужен не только как официальный орган, но как образовательный закон, который с первых школьных дней будет воспитывать молодое поколение с благородными идеями о сохранении истинных ценностей всего человечества” (Листы дневника).

Подобное мы можем сказать о жизни и творчестве Н. К. Рериха: его пример нужен нам для воспитания новых поколений правоведов в духе уважения к истинным ценностям человечества, таким, как свобода, достойное существование и стремление к счастью.

Для этого мы сотрудничаем сегодня и готовы сотрудничать в будущем с организациями, собравшими нас здесь, помогая по мере возможностей развитию идей Н. К. Рериха. Ещё раз позвольте выразить благодарность за вашу просветительскую деятельность».

Также на открытии конференции с речью выступила Генеральный консул Индии в Санкт-Петербурге госпожа **Джордана Диенгдох Павел**:

«Уважаемый господин председатель, уважаемые участники конференции, сотрудники Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге! Дамы и господа!

Для меня большая радость участвовать сегодня на открытии конференции “Рериховское наследие”. В Индии с большим восхищением относятся к семье Рерихов. Сам факт, что Святослав Рерих был женат на Девике Рани, выдающейся актрисе прошлых лет, сблизил семью Рерихов с сердцами простых индийцев. Для литературных кругов Индии, людей занимающихся искусством и культурой, семья Рерихов несёт в себе ценности высочайшего порядка. Их выдающаяся деятельность в области сохранения мирового культурного наследия принесла им заслуженный престиж и уважение.

В Индии существуют различные формы искусства, представляющие древнюю и многообразную культуру. С незапамятных времён искусство выступало лучшим послом нации. Семья Рерихов – яркий пример того, как художники, пришедшие из различных культурных кругов, направляют своё послание и идеи за пределы своих

стран и континентов. Индия во всём многообразии своих красок и оттенков серьёзно вдохновила семью Рерихов. С помощью лишь линий и красок они общались со всем миром без переводчиков. Эмоции и чувства имеют универсальную ценность, и какие бы приёмы не использовались для их выражения, они всегда находили путь к сердцам и умам зрителей. Своей деятельностью и творчеством Рерихи обогатили смысл и значение искусства и культуры. Они также дали творческий импульс многим ищущим художникам Индии.

Индия обязана многим Святославу Рериху и его отцу, Николаю Рериху, чья любовь к Индии и её наследию живёт в сердцах многих ценителей искусства и культуры во всём мире. И отец, и сын способствовали созданию сплава русской и индийской культур и укрепили добрую волю и понимание между нашими народами. Мы недавно праздновали Дни индийской культуры в России, в Санкт-Петербурге прошли два великолепных концерта. В дальнейшем планируется провести Дни России в Индии в 2008 г. и Дни Индии в России в 2009 г. Эти мероприятия призваны ещё больше раскрыть значение наследия семьи Рерихов для сердец и умов русского и индийского народов.

Отец Святослава, Николай Рерих, всемирно известный художник, мыслитель, философ, исследователь, поэт и учитель, поселившись в красивой долине Кулу, основал Гималайский исследовательский институт "Урусвати", ставший центром мирового исследования Востока. Гималаи являлись доминирующим мотивом в его произведениях. Он умел увидеть все стороны красоты Гималаев, понимая духовное значение природы этих гор. Николай Рерих стремился разделить с миром свет знания и красоты. Русско-индийский Международный мемориальный фонд Рериха в Наггаре, в Кулу, в штате Химачал Прадеш являет собой пример приверженности индийского народа и нашего Правительства делу сохранения рериховского наследия. Восстановление и обновление галереи искусств, здания Ботанической исследовательской лаборатории, дома художников, студии, учебного центра, а также новая художественная галерея-музей, которая будет пристроена к существующему музею – ещё один пример этой приверженности. Есть договоренность об ускорении работ по благоустройству сада в имении для удобства исследователей и посетителей. Имение Рерихов в Наггаре объявлено одним из центров наследия, культуры и искусства в Индии.

В 2004 г. на высоком уровне праздновалось столетие со дня рождения Святослава Рериха в Индии, в Бангалоре, правительством штата Карнатака. Были проведены выставки его картин. В проспектах я увидела, какие мероприятия проводились в память о Святославе Рерихе с целью укрепления российско-индийских духовных и культурных связей. Правительство штата Карнатака делает многое для сохранения культурного наследия семьи Рерихов, включая и музей-усадебу Рерихов в Татагуни, старается больше информировать людей Индии о богатом историческом и культурном наследии их семьи. Я, со своей стороны, заверяю, что Генеральное консульство Индии в Санкт-Петербурге окажет полную поддержку и содействие делу наследия Рерихов.

Спасибо за внимание».

* * *

6 октября на Пленарном заседании в Петровском зале СПбГУ профессор Философского факультета СПбГУ **Константин Семёнович Пигров** выступил с докладом «Философская стилистика северного модерна». Его доклад был посвящён общей характеристике эпохи модерна, к которой принадлежали Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис. Докладчик продемонстрировал зарождение этой эпохи в споре Артура Шопенгауэра с Фридрихом Гегелем. К этой эпохе относится и революция в физике, и «восстание масс», ставшее возможным благодаря средствам массовой коммуникации и обнаружившееся в социалистических и консервативных революциях XX в. Особое внимание докладчик уделил техническим формам организации масс (С. П. Королёв) и организации масс с помощью искусства (С. П. Дягилев).

Затем профессор Философского факультета СПбГУ **Надежда Васильевна Голик** сделала доклад «Этика как код междисциплинарного понимания», посвящённый нравственной доминанте творчества художников Серебряного века, а доктор искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея (далее – ГРМ) **Елена Пантелеевна Яковлева** выступила с сообщением об исследованиях театрально-декорационного творчества Н. К. Рериха – «Новое о театральных работах Н. К. Рериха». **Алексей Анатольевич Бондаренко**, доцент СПбГУ и директор МИСР, в своём докладе «Комплексная программа сохранения и актуализации рериховского наследия в Северо-западном регионе» рассказал о разработке методов, этапах и роли изучения и сохранения рериховского наследия. Заместитель директора МИСР по научной работе **Владимир Леонидович Мельников** посвятил своё выступление освещению деятельности музея-института в вопросах изучения рериховского наследия («Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге как центр сохранения и актуализации рериховского наследия»). Также В. Л. Мельников озвучил текст доклада академика, советника Президиума РАН **Бориса Сергеевича Соколова** (Москва) «Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис: вечное в духовной жизни».

В завершение первого дня выступлений на конференции прозвучал доклад доцента, старшего научного сотрудника МИСР **Елены Александровны Трофимовой** (Санкт-Петербург) «Космизм Рериха и Чюрлёниса: вселенское чувство как синопсис и синестезис». Выступление Е. А. Трофимовой было посвящено сравнению космизма Рериха и Чюрлёниса. Докладчик рассмотрела вселенское чувство в аспекте синопсиса и синестезии, чувствознание и видение как метафизические и этические категории, единство перцептивного и символического рядов, соотносённость знаков и мультисенсорных переживаний, особенность мифореальности, смыслопорождения в эпоху Серебряного века. Космос Рериха и космос Чюрлёниса – это звучащая, цвето-свето-музыкальная Вселенная, иерархически организованная, пронизанная симпатическими связями, таинственным и непостижимым взаимопроникновением судеб и миров. Держава Рериха в своих самых высоких сопоставлениях сравнима с новым духовным континентом, Христофором Колумбом которого, по выражению Ромена Роллана, был Чюрлёнис.

* * *

7 октября в Петровском зале и 70-й аудитории Главного здания СПбГУ проходили заседания **Первой** и **Третьей секций**. На Первой секции «**Мир как симфония**» с докладами выступили: профессор, председатель ассоциации «Мелос» при Союзе композиторов России **Абрам Григорьевич Юсфин** (Санкт-Петербург) – «Музыка как миф об инобытии: на материале творчества М. К. Чюрлёниса»; руководитель Эстонского культурного центра «Полисветие» **Владимир Александрович Жилкин** (Кохтла-Ярве) – «Концепция “Единого музыкального напора” в творчестве Николая Рериха, Микалоюса Чюрлёниса и Александра Блока»; член Союза композиторов России **Наталья Николаевна Саунис** (Санкт-Петербург) – «Музыкальное творчество М. К. Чюрлёниса в контексте четырёх культур»; сотрудники Генерального консульства Литовской Республики в Санкт-Петербурге **Артурас Янушис** и **Неринга Янушене** – «Наследие М. К. Чюрлёниса на современных цифровых носителях»; старший научный сотрудник Петербургского отделения Российского института культурологии, доцент Санкт-Петербургского университета аэрокосмического приборостроения **Борис Фридманович Шифрин** – «Творчество и синестезис»; руководитель Лаборатории экспериментальной педагогики МИСР «Звук и Цвет» **Светлана Витальевна Московская** (Санкт-Петербург) – «Звук и Цвет – педагогика будущего»; студентка Теоретико-композиторского отделения Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова **Анастасия Валентиновна Волкова** – «Игорь Стравинский – Николаю Рериху: история одного посвящения».

В докладе профессора **А. Г. Юсфина** была предложена концепция музыки Чюрлёниса как уникальной формы выражения мифа о бытии, где полнота смысла достигается исключительной глубины и полноты, позволяя проникнуть в тайну «неизреченности», куда до сих пор не проникало искусство.

В докладе **Н. Н. Саунис** были убедительно раскрыты глубинный смысл и источники музыкального творчества М. К. Чюрлёниса, связанные с четырьмя различными культурами. Органичность явленного художественно-музыкального сплава, связанная с доминантной ролью литовской музыки, обусловившей направленность музыки композитора, его яркая индивидуальность и значительность творческого наследия во многом определили путь дальнейшего развития литовской музыки XX в.

Ответственный за информационные системы Генерального консульства Литовской Республики в Санкт-Петербурге **Артурас Янушис** в своём выступлении на секции говорил о том, что многие из тех, кто знаком с миром живописи, восхищаются творчеством загадочного творца, гениального литовского художника и композитора М. К. Чюрлёниса, обогащают свою душу его творческими открытиями. Артурасу Янушису удалось с помощью цифровых носителей показать картины художника так, чтобы это стало доступно не только знатокам. В презентации Артураса Янушиса и **Неринги Янушене** были соединены музыка литовского гения с его картинами и рассказом о них. Зритель смог заглянуть как будто внутрь, вглубь картины и понять, что творчество М. К. Чюрлёниса таит в себе неразгаданную тайну Вселенной, красоту окружающей нас природы, разнообразие существующих в ней форм и явлений. С помощью цифровых технологий картины М. К. Чюрлёниса предстали в новом свете, так

как в них и внутренняя радость, и яркость жизни, и призыв задуматься о смысле человеческого бытия, вечном противоборстве добра и зла, света и тьмы.

Чюрлёнис был сторонником новых способов художественного осмысления действительности, увлекался формальными поисками и идеей синтеза живописи и музыки. И в нашу эпоху стремительного развития новых технологий, разнообразных средств творческого самовыражения Чюрлёнис остаётся неисчерпаемым источником вдохновения. В Литве, в канун нового тысячелетия, родилась идея «оживить» циклы картин художника «*Rex*» и «*Сотворение мира*» [см. ил. на с. 40 и 165]. Так возникла постановка оратории «Сотворение мира». Картины в действие привёл аниматор Эгидиус Вашкявичюс, музыку написал композитор Гедрюс Купрявичюс. Презентацию этой оратории, подготовленную Артурасом Янушисом и Нерингой Янушене, и увидели участники конференции «Рериховское наследие».

Выступая на секции, **Б. Ф. Шифрин** говорил о том, что синестетическое восприятие – это валентность сознания, по-особому актуализируемая в сфере художественно-символического опыта – там, где она приобщает человека к «исполнению партитуры возможных миров». Эта инструментальная способность требует особой атмосферы и настройки; культивирование подобного восприятия – синестезис. Синестезис как тип символических, дидактических, герменевтических практик был ключевым пунктом в деятельности ряда художников Серебряного века. Творчество Чюрлёниса отмечено уникальным стилем синестезиса, у этого художника, композитора, мифотворца-сказителя, поэта волны золотистого света пульсируют и звучат. Солярные и звёздные эманации тут не знаки дальнего действия, но нечто, ощущаемое тактильно и непосредственно рождающее отклик. Тут мы откликаемся замиранием сердца, его полетами и падениями – центром восприятия становится сердцебиение, орган пульсации, резонансно отвечающий пульсациям мира. Подобное переживание описывает отец Павел Флоренский. В его описании это чувство вбирает в себя интуицию колокольного звона; оно же обогащено ощущением драгоценного сверкания фонически-голосовой ткани рождающегося мира-мифа. Астрально-космические образы Чюрлёниса и Флоренского не уведут нас в «пятое измерение», но преобразуют и одухотворяют все органические слои нашей способности чувствовать, всю полноту восприимчивости человека.

С. В. Московская в своём выступлении подчеркнула, что Звук и Цвет – новая форма образования, включающая синтез различных направлений искусства. В основе педагогической методики её студии лежит идея о единой природе Звука и Цвета, которые являются аспектами одного физического явления вибрации. Поэтому в обучающем или творческом процессе правильнее рассматривать Звук и Цвет в непосредственной связи друг с другом, что приводит к скорейшему и более глубокому практическому овладению искусством музыки и живописи. Практическими занятиями студии «Звук и Цвет» являются: спонтанные музыкальные импровизации; практические занятия и упражнения, помогающие освоить искусство импровизации на музыкальных инструментах; упражнения для изучения ритма музыкальных произведений; упражнения для изучения тембральной окраски звучания различных музыкальных инструментов и музыкальных произведений; рисование звуком (им-

провизация на заданные темы); музыкальные загадки (отгадывание слушателями темы исполняемой музыкальной импровизации); рисование цветом (графическое и живописное изображение музыки); озвучивание живописных и графических произведений (индивидуальные и групповые музыкальные импровизации). Таким образом, докладчик убедительно показала, что утончение восприятия многообразных сочетаний звуков и цветов, которыми наполнена природа – это практический путь развития пространственного мышления и расширения сознания.

На секции были также представлены стендовые доклады: доцента Философского факультета СПбГУ **Елены Константиновны Краснухиной** – «Рождение живописи из духа музыки» и сотрудника Российской Академии музыки им. Гнесиных **Екатерины Владимировны Ключниковой** (Москва) – «Музыкальный мистицизм А. Н. Скрябина и Серебряный век». Суммируя работу секции можно сказать, что общая её тема – «Мир как симфония» – нашла в полной мере своё многостороннее освещение в докладах, представленных на конференции.

* * *

7 октября параллельно в 70-й аудитории Главного здания СПбГУ проходило заседание Третьей секции «**Стилистика эпохи и личные грани творчества**». Заседание вели доцент, кандидат философских наук, старший научный сотрудник МИСП **Елена Александровна Трофимова** и заместитель директора МИСП по научной работе **Владимир Леонидович Мельников**, темой доклада которого стали «Воспоминания И. Н. Гурвича о Н. К. Рерихе и М. К. Чюрлёнисе».

Прозвучали следующие доклады: декана факультета искусств Рязанского заочного института Московского государственного университета культуры и искусств **Галины Владиславовны Варакиной** – «Русская художественная культура на рубеже XIX и XX веков: между Дионисом и Аполлоном»; профессора Высшей школы экономики **Григория Львовича Тульчинского** (Санкт-Петербург) – «Две стратегии мифотворчества»; ведущего научного сотрудника ГРМ **Оксемьи Фёдоровны Петровой** – «Современные художники-космисты в традиции Рерихов»; доцента Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета **Любови Анатольевны Коневских** – «Ассоциативность и культурный синкретизм как художественный метод творчества Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса»; научного сотрудника Института славяноведения РАН **Марины Николаевны Бобрик** (Москва) – «Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис. Вечное в повседневном»; ведущего научного сотрудника МИСП **Юлии Юрьевны Будниковой** – «Ю. К. Балтрушайтис и его путь к “Чаше Грааля”»; студентки Российской Академии музыки им. Гнесиных (Москва) **Татьяны Анатольевны Буниной** – «Н. К. Рерих и стиль модерн»; представителей Болгарского национального клуба «Друзья Рериха» **Тодора Яламова** и **Симеона Нейчева** (София) – «Болгарская интеллигенция и русский Серебряный век».

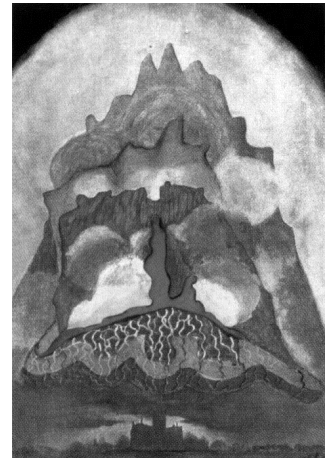
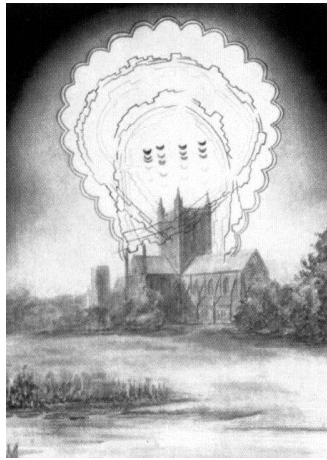
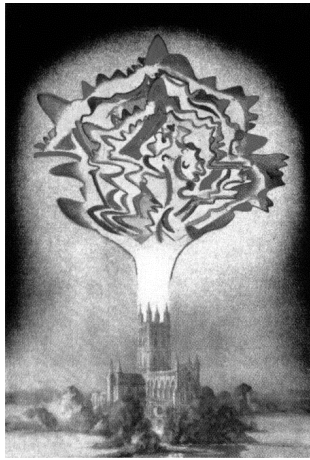
О. Ф. Петрова заинтересовала присутствующих проникновенным рассказом со слайдами о творчестве современных художников-космистов, развивающих живописные традиции Рериха и Чюрлёниса. Искусство художников, воплощавших в своём творчестве сложное и многогранное космическое мироощущение, приобрело

особое значение как в начале XX в., так и в начале и XXI в. Новый расцвет космического искусства начался в конце 1980-х гг. Мастера этого направления продолжают заложенные Рерихом и Чюрлёнисом традиции, основанные на поисках семантических значений символистского искусства и вместе с тем они расширяют границы поиска, открывая новые грани пластических форм. Бесконечные миры Вселенной как прекрасное явление стали источником вдохновения для художников, назвавших свою выставку «Неземные миры земных художников» (2003). Среди них особое место занимает творчество Олега Высоцкого. Для него космическое искусство – это поэма, где видимое подчинено незримому, образы рождаются на зыбкой грани яви, мечты и фантазии, где в вечном движении тонкой материи, облечённой в поэтическую форму, приоткрываются невидимые миры Вселенной с её дыханием, звуками, красками. Творческие поиски художника идут по разным направлениям и слагаются в серии работ как поток свободных импровизаций: «Благоухание», «Метаморфозы», «Музыка в красках», «Дыхание космоса» и другие.

На секции были представлены стендовые доклады профессора Вильнюсского университета **Антанаса Андрияускаса** (Литва) – «Воздействие восточного искусства на живопись Чюрлёниса»; доцента Санкт-Петербургского государственного инженерно-экономического университета **Татьяны Ивановны Марковой** – «Отражение эстетических установок Серебряного века в культуре повседневности»; лаборанта кафедры социальной философии и философии истории Философского факультета СПбГУ **Александра Ефимовича Егорова** – «Поэтичность рериховского слова как проект эстетизации морального»; доцента кафедры культурологии Пермского государственного технического университета **Ольги Дмитриевны Козловой** – «М. К. Чюрлёнис: искушение воображением».

* * *

После перерыва в этот же день, 7 октября 2005 г., конференция продолжила свою работу заседаниями ещё двух секций – **Второй** и **Четвёртой**. В Петровском зале работала Вторая секция **«Идеи космизма и всеединства в культуре Серебряного века»**, на которой прозвучали следующие доклады: представителей Болгарского национального клуба «Друзья Рёриха» **Тодора Яламова** и **Ивана Пунчева** (София) – «Влияние русского космизма на болгарскую культуру начала XX века»; профессора Санкт-Петербургской государственной лесотехнической академии **Вилли Александровича Петрицкого** – «Космос М. К. Чюрлёниса и Н. К. Рериха»; директора агентства «Диво» **Михаила Сигизмундовича Ольшевского** (Самара) – «Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис: случайное пересечение двух дорог или силовое поле, созданное двумя полюсами»; научного сотрудника Государственного музея политической истории России **Алексея Аркадьевича Сафрая** (Санкт-Петербург) – «Теософские мотивы в живописи М. К. Чюрлёниса»; члена редколлегии журнала сохранения культурных ценностей «Дельфис» **Екатерины Семёновны Узковой** (Москва) – «Ноосфера В. И. Вернадского и Мир Огненный Живой Этики»; сотрудника Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена **Эдуарда Генриховича Яблонского** (Санкт-Петербург) – «Космизм как метарели-



Иллюстрации к докладу А. А. Сафрая, продемонстрированные на заседании Второй секции конференции 7 октября 2005 г.

гиозный синтез: за или против?»; доцента Санкт-Петербургского государственного политехнического университета **Александра Владимировича Гогина** – «Космос. Культура. Цивилизация»; доцента Психологического факультета СПбГУ **Виталия Анатольевича Богданова** – «О космологической природе кросс-культуральных числовых инвариантов»; вице-президента Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие» **Владислава Валерьевича Монастырского** (Санкт-Петербург) – «Идея посмертного существования в культуре Серебряного века»; старшего научного сотрудника Института философии РАН **Светланы Анатольевны Казанцевой** (Москва) – «Сакральное в искусстве Серебряного века»; доцента кафедры философии Санкт-Петербургского государственного инженерно-экономического университета **Анатолия Юрьевича Григоренко** – «Богоявление в Древней Руси и в эпоху Серебряного века».

В докладе профессора **В. А. Петрицкого** «Космос М. К. Чюрлёниса и Н. К. Рериха» был представлен сравнительный анализ космологических прозрений обоих художников – сопричастности человека космосу, взаимосвязи хаоса и процесса самоорганизации как условия саморазвития природы и творчества человека; приведена высокая оценка Н. К. Рерихом творческих поисков М. К. Чюрлёниса; сделан вывод о том, что М. К. Чюрлёнис был основоположником космической темы в отечественном изобразительном искусстве, а Н. К. Рерих (совместно с Е. И. Рерих) показал в Учении Живой Этики генетическую связь земной культуры с процессом саморазвития космоса.

А. В. Гогин в докладе «Космос. Культура. Цивилизация» убедительно и веско показал, что в пространстве социальной деятельности можно выделить два фундаментальных слоя активности: хозяйственную (цивилизация) и духовную (культура). Понятие «цивилизация» можно определить как «опыт поколений по органи-

зации и утилизации субстанциальных эффектов». В свете подобного подхода можно сделать вывод, что со времён возникновения новоевропейских науки и техники человечество (в лице стремительно развивающейся техногенной цивилизации) перспективы своего дальнейшего развития, свои человеческие надежды и, можно сказать, свою судьбу всё более жёстко привязывает к познанию и эксплуатации субстанциальных процессов. Перенос точки тяжести социальной активности новоевропейским человечеством из сферы культуры, репрезентирующей в конечном итоге духовную свободу человека, в сферу цивилизации (сферу хозяйства), означает, на взгляд выступающего, фактическую передачу человечеством прав решения своих проблем из своих рук в ведение процессов природно-субстанциальной самоорганизации. Природная субстанция наши проблемы, в том числе и глобальные, возможно, решит, но по-своему. Так, что ни о каких правах человека речи уже не будет. Скорее всего, идол современного человека – социально-субстанциальный прогресс – породит новый более высокий, чем человеческий уровень природно-субстанциальной организации, и человек превратится в разменную монету на рынке сверхсоциальной активности космоса. Доклад А. В. Гогина вызвал бурную дискуссию и обсуждение.

Были представлены и стендовые доклады: ведущего научного сотрудника Социологического института РАН, профессора **Владислава Аркадьевича Бачинина** (Санкт-Петербург) – «Пейзажный жанр в контексте парадигмы философско-художественного космизма»; заведующей отделом Государственного музея истории космонавтики им. К. Э. Циолковского **Веры Ильиничны Алексеевой** (Калуга) – «Русский космизм. Принципы социального строительства Николая Фёдорова как методология практического действия»; ведущего научного сотрудника Института философии и политологии Министерства образования и науки Республики Казахстан **Валентины Дмитриевны Курганской** (Алматы) – «Феноменология символа в философии всеединства П. А. Флоренского».

* * *

В 70-й аудитории Главного здания СПбГУ параллельно проходило заседание **Четвёртой** секции «**Экология духа против симулякров ноосферы**». Заседание вёл доцент СПбГУ, директор МИСП, кандидат физико-математических наук **Алексей Анатольевич Бондаренко**, – темой его доклада стали «Образы и симулякры ноосферы», – и ведущий научный сотрудник Института философии РАН, доктор философских наук **Татьяна Борисовна Любимова** (Москва), выступившая с докладом «Творчество-искусство: здоровье и болезнь».

В её докладе рассматривались эзотерические истоки творчества и искусства, соотносимые со здоровьем и болезнью. Существуют две точки зрения относительно связи творчества и искусства со здоровьем и болезнью. Одна из них (Чезаре Ломброзо, Макс Нордау, Г. П. Климов) считает творчество отклонением от здоровья, другая, напротив, полагает его проявлением сверхздоровья. Снятием этого противоречия может быть позиция, при которой истоки и здоровья, и болезни, равно как и творчества, и искусства, ищутся в тонком плане, а энергия, оживляю-

щая проявления человека в физическом мире, возводится к духовному миру. Такая позиция большинства мистических теорий, и только в этом ключе становится понятным творчество Чюрлёниса.

В близком по содержанию докладе старшего научного сотрудника Института философии РАН **Елены Ивановны Ярославцевой** (Москва) «Сакральные тайны здоровья» был сделан вывод о том, что человек, вынужденный жить в нестабильном мире, вырабатывает соответствующую тактику поведения, принимающую эту нестабильность, а не «укрощающую» её.

Интересы участников секции сконцентрировались вокруг ряда тем: во-первых, отношение к природе как духовному, многомерному миру (в противовес механической трактовке её как объекта эксплуатации); во-вторых, связанной с таким пониманием природы прояснением задач, стоящих перед культурой – проблема синтеза культур Востока и Запада, музейности, взаимодействие светской культуры и религии («Музея и Храма»), проблема сохранения «живой природы», то есть экологии, а также связанные с этим вопросы здоровья и болезни. Разумеется, во всех докладах, которые касались разнообразных аспектов «экологии духа», имелась в виду обширная и многоплановая панорама идей, содержащаяся в наследии семьи Рерихов.

На заседании секции также прозвучали следующие доклады: доцента кафедры музейного дела и охраны памятников Философского факультета СПбГУ **Антонины Александровны Никоновой** – «Проблемы музейности, музеефикации и мемориальности в исследованиях начала XX века»; старшего научного сотрудника Института стран Азии и Африки РАН **Сергея Юрьевича Ключникова** (Москва) – «Синтез культур и систем совершенствования человека Востока, России и Запада как ответ на вызовы XXI века»; профессора Национального университета «Львовская политехника», президента Международного союза объединений граждан «Звёздный Путь» **Александра Николаевича Малюты** (Львов) – «Концепция “Новый Универсум”»; руководителя Эстонского культурного центра «Полисветие» **Владимира Александровича Жилкина** (Кохтла-Ярве) – «Взаимодействие Музея и Храма в культуре Серебряного века и современных условиях»; директора Детского центра культуры «Китеж», инспектора Государственного природного биосферного заповедника «Керженский» **Алексея Борисовича Грозы** (село Владимирское Нижегородской области) – «Экология озера Светлояр: проблемы и возможные пути их решения»; руководителя группы изучения растений и минералов при Культурно-выставочном центре «Радуга», исполнительного директора Мелекесского отделения Ульяновской областной общественной организации Всероссийского общества охраны природы **Светланы Александровны Гагариной** (Димитровград) – «Воздействие мысли на растения и минералы»; директора Фонда поддержки и развития образовательной системы «Ирида-Прос» **Сергея Васильевича Медведева** (Вышний Волочёк) и члена Союза писателей России, главы аппарата Законодательного собрания Тверской области **Владимира Георгиевича Самуйлова** (Тверь) – «Новые издания, посвящённые культурно-природному богатству рериховских мест Тверской области».

Следует отметить в последнем докладе сообщение об альбоме, посвящённом культурно-природному богатству Тверской области, тех мест, где прошла значи-

тельная часть «русского» периода жизни Рерихов. Благородное начинание тверского Фонда поддержки и развития образовательной системы «Ирида-Прос» по изданию подобных хорошо иллюстрированных книг вызвало большой интерес.

Были представлены и стендовые доклады кандидата философских наук, редактора издательства «Директ-Медиа», разработчицы сайта «Этика в жизни и во мне» (<http://etikavomne.agni-age.net>) **Натали Валентиновны Башковой** (Москва – Тула) – «Космический орган – сердце» и кандидата философских наук **Данилы Андреевича Миронова** (Санкт-Петербург) – «Парадоксы духовных исканий великих русских врачей второй половины XIX века».

* * *

8 октября 2005 г. в Концертно-выставочном зале «Смольный собор», в стенах которого действовала первая выставка **«Рерихи: взгляд из Петербурга»**, посвящённая, в частности, представлению широкому зрителю петербургской части мемориального наследия семьи Рерихов, прошло заседание **Пятой секции** конференции. Тематика секции посвящена изучению и сохранению наследия семьи Рерихов и прозвучала как **«Наследие семьи Рерихов: проблемы сохранения и актуализации»**.

Утреннее заседание вели профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник ГРМ **Елена Пантелеевна Яковлева** и заместитель директора по научной работе Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» **Александр Викторович Квятковский**, прочитавший первый доклад «Музей четырёх соборов: история объединения и развития».

Президент Международного Комитета Знамени Мира при ООН **Алисия Родригес Фернандес** (Испания – Мексика) выступила со «Словом к 70-летию Пакта Рериха». Затем на утреннем заседании прозвучали следующие доклады: доцента СПбГУ, директора МИСР **Алексея Анатольевича Бондаренко** – «Наследие семьи Рерихов на Северо-Западе России: проблемы сохранения и актуализации»; заместителя директора Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан **Галины Алексеевны Рамазановой** (Казань) – «Произведения Н. К. Рериха в коллекции Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан»; настоятеля Санкт-Петербургского Буддийского храма – Дацана Гонзэчойнэй **Буды Бальжиевича Бадмаева** – «Наследие Рерихов в Санкт-Петербургском Буддийском храме»; заведующего библиотечным фондом МИСР **Петра Игоревича Крылова** (Санкт-Петербург) – «Творческое наследие Николая и Святослава Рерихов в Индии: новые находки»; председателя Болгарского национального клуба «Друзья Рериха» **Тодора Яламова** (София) – «Художественное наследие Рерихов в Болгарии: неизвестное об известном»; декана Переводческого факультета Высшей административной школы, учёного секретаря Петербургского филиала Архива РАН **Ларисы Дмитриевны Бондарь** – «Семья Рерихов в документах Санкт-Петербургского филиала Архива РАН»; научного сотрудника библиотеки ГРМ **Светланы Евгеньевны Ивлевой** (Санкт-Петербург) – «Издания о Н. К. Рерихе в коллекции

петербургского антиквара Николая Васильевича Соловьёва»; заместителя директора МИСП по научной работе **Владимира Леонидовича Мельникова** (Санкт-Петербург) – «Неизвестные письма Н. К. Рериха в петербургском собрании Бориса Николаевича Васильева»; научного сотрудника ГРМ **Натальи Юрьевны Серебряковой** (Санкт-Петербург) – «О несбывшемся даре Музею русского искусства»; соискателя кафедры гражданского права Юридического факультета СПбГУ **Марии Александровны Александровой** – «Проблемы актуализации правового наследия Пакта Рериха».

Дневное заседание **Пятой секции** вели доцент СПбГУ, директор МИСП **Алексей Анатольевич Бондаренко** и заместитель директора МИСП по научной работе **Владимир Леонидович Мельников**, представивший на заседании доклад «Петербургское наследие семьи Рерихов в Музейном фонде Российской Федерации».

На дневном заседании Пятой секции прозвучали следующие доклады: директора Музея школы К. И. Мая **Никиты Владимировича Благово** (Санкт-Петербург) – «Фундаментальный вклад в историю среднего образования России. Представление новой книги по истории петербургской школы К. И. Мая»; главного хранителя Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» **Мансура Шакировича Доминова**, хранителя отдела музеефикации Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» **Сергея Николаевича Окунева** и начальника отдела учёта и хранения того же учреждения **Юлии Семёновны Ушковой** – «Особенности формирования фондовых материалов для реэкспозиции выставки “Чтобы помнили...” в Исаакиевском соборе»; искусствоведа-эксперта Министерства культуры РФ **Ирины Владимировны Рудневой** (Санкт-Петербург) – «Из истории музеефикации Мемориального собрания С. С. Митусова в Санкт-Петербурге»; учёного секретаря Музея истории СПбГУ **Юрия Анатольевича Ендольцева** – «О рериховском наследии в современном Санкт-Петербургском государственном университете»; преподавателя Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха, доцента кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств **Елены Анатольевны Боровской** – «Сохранение и актуализация педагогических традиций “Школы Рериха” в художественных учебных заведениях Санкт-Петербурга»; художника-реставратора лаборатории научной реставрации графики Государственного Эрмитажа, преподавателя по реставрации графики Реставрационного отделения Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха **Светланы Александровны Севастьяновой** – «Традиции “Школы Рериха” на Реставрационном отделении Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха»; доцента Санкт-Петербургской Морской академии, председателя **Комиссии истории цивилизации и ноосферы Русского Географического общества** **Бориса Павловича Коваленко** и его заместителя **Надежды Александровны Фроловой** (Санкт-Петербург) – «Опыт просветительской деятельности в отношении наследия семьи Рерихов»; председателя Региональной культурно-просветительской молодёжной общественной организации «Мир» **Станислава Юрьевича Лисовского** (Санкт-Петербург) – «О сохранении рериховского наследия в Северном Приладожье и Санкт-

Петербурге»; президента Исследовательского фонда Рерихов **Андрея Петровича Соболева** (Санкт-Петербург) – «О выставках и изданиях Исследовательского фонда Рерихов»; председателя Региональной общественной организации «Культурно-просветительский центр “Адамант”» **Татьяны Николаевны Бойковой** (Ломоносов) – «Вклад региональных рериховских организаций в сохранение и актуализацию рериховского наследия»; президента Санкт-Петербургского общественного культурно-просветительского фонда им. М. К. Чюрлёниса **Юрия Львовича Шенявского** – «Опыт проведения выставок “Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис” в рамках “Года М. К. Чюрлёниса” в Санкт-Петербурге»; профессора Филологического факультета СПбГУ **Лидии Николаевны Засориной** – «Проблемы актуализации Живой Этики»; главного редактора журнала сохранения культурных ценностей «Дельфис» **Наталии Александровны Тоотс** (Москва) – «Опыт актуализации рериховского наследия журналом “Дельфис”»; сотрудников Лектория «Новая мысль» Института востоковедения РАН **Ларисы Юрьевны Келим** и **Марины Вадимовны Малыхиной** (Москва) – «О работе Лектория “Новая мысль”».

Были представлены и стендовые доклады: научного сотрудника МИСП **Ирины Семёновны Аникиной** (Псков) – «Новые данные о генеалогии семьи Рерихов в псковских архивах. Жизнь и боевой путь Василия Ивановича Голенищева-Кутузова»; председателя Международного комитета Единения Народов под Знаменем Мира **Марии Дмитриевны Скачковой** (Львов) – «Законы Новой Эпохи»; председателя Общественной палаты Вологодской области **Александра Фёдоровича Ушакова** (Вологда) – «Музейно-образовательный центр в Вологде».

* * *

Октябрь – традиционно знаменательный месяц для памяти семьи Рерихов. Девятого октября 1874 г. родился Николай Константинович, 23 октября 1904 г. родился второй сын Н. К. и Е. И. Рерихов Святослав Николаевич, 5 октября 1955 г. ушла из жизни Елена Ивановна. Поэтому стало доброй традицией проведение в октябре торжественной церемонии награждения лауреатов **Международной премии имени Николая Рериха**, учреждённой в канун 300-летия нашего города Санкт-Петербургским государственным университетом, Всемирным клубом петербуржцев, Музеем-институтом семьи Рерихов, Санкт-Петербургским художественным училищем им. Н. К. Рериха, Международным благотворительным фондом «Рериховское наследие». Среди лауреатов премии – художники, музыканты, педагоги, деятели культуры и науки.

В дни работы конференции торжественная церемония награждения лауреатов проходила 6 октября 2005 г. в Петровском зале СПбГУ под председательством проректора СПбГУ по научной работе, председателя Попечительского совета Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие» **Владимира Николаевича Трояна** и ректора СПбГУ, лауреата премии имени Николая Рериха 2004 г. **Людмилы Алексеевны Вербицкой** в присутствии многочисленных гостей, участников конференции и представителей СМИ. Председатель правления Всемирного клуба петербуржцев **Валентина Трофимовна Орлова** зачитала приветствие пред-

седателя Оргкомитета премии, президента Всемирного клуба петербуржцев, директора Государственного Эрмитажа, профессора **Михаила Борисовича Пиотровского**.

Международная премия имени Николая Рериха присуждается ежегодно. Основная её цель – 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.

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». 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», памятным знаком и денежным призом, сформированным Международным благотворительным фондом «Рериховское наследие» в рамках специальной благотворительной программы на основе пожертвований меценатов и спонсоров.

В 2005 г. Оргкомитет принял решение о присуждении премии по пяти номинациям 11 лауреатам – представителям России, Индии, Франции и Эстонии. Таким образом, лауреатами Международной премии имени Николая Рериха в 2005 г. стали:

– в номинации «Художественное творчество» **Юрий Алексеевич Нашивочкиков** (петербургский художник, в 1976–1992 гг. педагог изостудии «Любительское объединение “Художник”» при ДК им. Шелгунова, в 1987–1995 гг. директор творческой организации «Школа Сидлина», основатель художественной группы «Храмовая Стена» в 1992 г. и школы «Космическая гармония» в 2004 г.);

– в номинации «Педагогика и просветительство» **Никита Владимирович Благово** (петербургский педагог, в 1960-е гг. – один из основателей нового в те времена вида спорта, получившего название спортивного ориентирования, основатель и директор Музея истории школы К. И. Мая, вице-президент Русского Генеалогического общества, автор и соавтор книг «Школа на Васильевском», «Шесть столетий рода Благово», «Семья Рерихов в гимназии К. И. Мая» и других), **Рафаэль Мидхатович Юсупов** (директор Санкт-Петербургского института информатики и автоматизации РАН (СПИИРАН), доктор технических наук, профессор, член-корреспондент РАН, создатель отечественной школы по теории чувствительности сложных информационно-управляющих систем, инициатор размещения экспозиции Музея истории школы К. И. Мая в историческом здании на 14-й линии Васильевского острова, д. 39, которое ныне занимает СПИИРАН) и **Елена Анатольевна Боровская** (преподаватель Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха, доцент кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств, доктор искусствоведения);

– в номинации «Сохранение культурных ценностей и миротворчество» **Владимир Александрович Жилкин** (историк, поэт, прозаик, публицист, автор многочисленных публикаций в периодике России и Эстонии и стихотворных сборников, руководитель Культурного центра «Полисветие»), князь **Дмитрий Романович Романов** (общественный деятель, меценат, благотворитель, историк, филантроп; праправнук Николая I по мужской младшей линии; принадлежит к ветви «Николаевичей» рода Романовых; один из основателей и председатель «Фонда Романовых для России») и **Игорь Валентинович Храмов** (президент Оренбургского благотворительного фонда «Евразия», председатель Оренбургского регионального отделения межрегиональной общественной организации «Союз переводчиков России»).

– в номинации «Сохранение рериховского наследия» **Урсула Айнштадт** (посмертно; с 1990 г. хранитель музея-усадьбы Рерихов в Наггаре в долине Кулу на севере Индии; человек необыкновенной судьбы, посвятившая себя миссионерской деятельности по примеру Матери Терезы, занимавшаяся всю жизнь медицинской практикой в сельских районах Германии, Англии, Финляндии, Пакистана, Индии; в тяжёлые для имения Рерихов времена сестра Урсула бескорыстно тратила свои личные сбережения и скромную пенсию ради сохранения российского зарубежного наследия; по мнению специалистов, если бы не её самоотверженный труд в 1990-е гг., уникальное наследие в Кулу, предмет гордости России и Индии, символ российско-индийского культурного и духовного единения, могло быть утрачено; благодаря сестре Урсуле Российскому посольству в Индии удалось вернуть в Россию значительную часть архивов и документов, хранившихся в гималайском поместье Рерихов) и **Борис Сергеевич Соколов** (русский геолог и палеонтолог, академик РАН, академик АН СССР, автор более 400 научных работ, в том числе 15 книг, посвящённых различным аспектам геологии, палеонтологии, стратиграфии и общей эволюции биосферы, фамильного краеведения; в советское время активно участвовал в различных комиссиях и советах по наследию Н. К. Рериха; с 2001 г. является членом Попечительского совета Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие» в Санкт-Петербурге);

– в номинации «Формирование культурного образа России в мире» – **Мстислав Леопольдович Растропович** (дирижёр, виолончелист, народный артист СССР (1966), общественный деятель, благотворитель, защитник прав человека и духовной свободы, педагог) и **Валерий Абисалович Гергиев** (дирижёр, народный артист России (1996), с 1988 г. по настоящее время – художественный руководитель и главный дирижёр Мариинского театра, с 1996 г. – художественный руководитель и директор театра; благодаря В. А. Гергиеву в театр пришло много талантливых молодых певцов, художников, режиссёров; В. А. Гергиев работает также и с режиссёрами, ранее не ставившими опер (яркий пример – сотрудничество с А. С. Кончаловским в постановке «Войны и мира» С. С. Прокофьева); в 2005 г. Мариинский театр осуществил постановку балета И. Ф. Стравинского – Н. К. Рериха «Весна священная», используя в оформлении спектакля эскизы декораций и костюмов, выполненные в 1910-е гг. Н. К. Рерихом).



Лауреаты Международной премии имени Николая Рериха. Санкт-Петербургский государственный университет, Петровский зал. 6 октября 2005 г. Слева направо: [В. А. Жилкин], И. В. Храмов, Р. М. Юсупов, Н. В. Благово, Е. А. Боровская, В. А. Гергиев, В. Т. Орлова, В. Н. Троян

* * *

В год конференции, накануне, во время и сразу после её работы, было открыто несколько мемориально-художественных выставок, состоялись многочисленные творческие встречи, концерты и другие культурно-просветительские мероприятия по теме «Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис», а также состоялась отдельная Международная научно-практическая конференция **«70 лет Международному договору об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников (Пакт Рериха)»***. В течение года проходили экскурсии по местам жизни и творчества М. К. Чюрлёниса в Санкт-Петербурге, с обязательным посещением дома, где он жил (проспект Н. А. Римского-Корсакова, д. 65) и где теперь открыта мемориальная доска в память о нём. В завершении конференции состоялась экскурсия в Старую Ладугу.

Генеральное консульство Литовской Республики в Санкт-Петербурге, Центр литовской культуры, информации и просвещения, Музей-институт семьи Рерихов, Рериховский центр СПбГУ, Международный благотворительный фонд «Рериховское

* Её труды изданы: Пакт Рериха. 70 лет: Материалы конференции 15 апреля 2005 г. в Санкт-Петербургском Доме юриста / Отв. ред. М. Б. Пиотровский. – СПб.: Рериховский центр, 2005. – 396 с.

наследие» вместе объявили и провели Год Чюрлёниса в Санкт-Петербурге, приурочив его к 130-летию со дня рождения великого литовского художника и музыканта.

В течение года в Санкт-Петербурге можно было познакомиться с двумя подлинными произведениями мастера в собрании Государственного Русского музея – «Прелюд» («Восхождение солнца») (1908–1909; бумага, акварель, графитный карандаш, белила; 63,3 × 73,0) и «Ноев ковчег» («Арка Ноя»; 1908–1909; бумага, темпера; 63,3 × 73,0)*, а также увидеть крупноформатные репродукции других его произведений на целой серии выставок, организованных Санкт-Петербургским общественным культурно-просветительным фондом им. М. К. Чюрлёниса и Музеем-институтом семьи Рерихов.

Открытие Года Чюрлёниса в Санкт-Петербурге состоялось 8 июня 2005 г. в Центре литовской культуры, информации и просвещения (ул. Гороховая, д. 3–5). Вниманию культурной общественности были предложены выставка «**Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис: встреча через век**», концерт из произведений М. К. Чюрлёниса и документальный фильм о нём. Прозвучали выступления почётных гостей и специалистов – искусствоведов, культурологов, музейщиков и дипломатов. «Квартет» М. К. Чюрлёниса исполнил лауреат международных конкурсов «Невский струнный квартет» в составе: Татьяна Разумова – I скрипка, Светлана Гринфельд – II скрипка, Владимир Быстрицкий – альт, Дмитрий Хрычёв – виолончель.

В рамках Года Чюрлёниса в Санкт-Петербурге состоялся цикл лекций и семинаров «**М. К. Чюрлёнис и его современники**», главным организатором которого выступил Рериховский центр СПбГУ. В Центре литовской культуры, информации и просвещения (ул. Гороховая, д. 3–5), в Российском институте истории искусств (Исакиевская пл., д. 5) и в Генеральном консульстве Литовской Республики (ул. Рылеева, д. 37) 8 июня, 17 июня, 16 сентября, 21 октября, 18 ноября и 16 декабря 2005 г. прошли следующие лекции:

– Юрий Шенявский, президент Санкт-Петербургского общественного культурно-просветительного фонда им. М. К. Чюрлёниса. **М. К. Чюрлёнис и Санкт-Петербург;**

– Рейнхарт Краус, Генеральный консул Республики Германия в Санкт-Петербурге. **Почему я так люблю М. К. Чюрлёниса;**

– Владимир Мельников, заместитель директора МИСР. **Воспоминания Иосифа Гурвича о Николае Рерихе и Микалоюсе Чюрлёнисе;**

– Артурас Янушис, ответственный за информационные системы Генерального консульства Литовской Республики в Санкт-Петербурге. **Наследие М. К. Чюрлёниса на цифровых носителях;**

– Юлия Будникова, старший научный сотрудник МИСР. **Ю. К. Балтрушайтис и его путь к «Чаше Грааля»;**

– Елена Трофимова, старший научный сотрудник МИСР. **Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис в традиции русского космизма;**

* См. о них: *Эткинд М. Г.* Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрлёнисе. – Л.: Искусство, 1970. – С. 119, 131, 155.

– Константин Пигров, заведующий кафедрой социальной философии и философии истории СПбГУ. **Философская стилистика северного модерна;**

– Виталий Богданов, доцент Психологического факультета СПбГУ. **Космизм как основание метарелигиозного синтеза.**

16 сентября 2005 г. в Музее-институте семьи Рерихов открылась выставка «**Рерих и другие**». Впервые после многолетнего перерыва в здании на набережной Лейтенанта Шмидта, д. 41 – бывшем доме академика М. П. Боткина – открылась музейная экспозиция, представившая живопись и графику художников XIX–XXI вв. из собрания Музея-института семьи Рерихов.

22 сентября 2005 г. в Государственном концертно-выставочном зале «Смольный собор», на площади Растрелли, д. 3/1, была открыта выставка «**Рерихи: взгляд из Петербурга**», на которой впервые широкой публике было представлено мемориальное наследие семьи Рерихов в Петербурге. Вечером там же состоялся концерт Хора концертно-выставочного зала «Смольный собор» под управлением его художественного руководителя и главного дирижёра, заслуженного артиста России **Владимира Беглецова**.

С 3 по 10 октября 2005 г. в Библиотеке Российской Академии наук на площади академика А. Д. Сахарова была открыта выставка «**М. К. Чюрлёнис в книге**», на которой были представлены издания с 1906 г. и до наших дней.



Директор Музея-института семьи Рерихов А. А. Бондаренко и председатель Комитета по культуре Санкт-Петербурга Н. В. Буров на открытии Года Чюрлёниса Санкт-Петербург. Центр литовской культуры, информации и просвещения. 8 июня 2005 г.

7 октября 2005 г. в Музее истории Санкт-Петербургского государственного университета, на Хорах Актового зала, в рамках Года Чюрлёниса открылась выставка «**Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис: космос дружбы**».

9 октября 2005 г. в Музее-институте семьи Рерихов состоялась торжественная встреча, посвящённая 131-й годовщине со дня рождения Н. К. Рериха.

Состоявшееся соединение двух великих художников Литвы и России в рамках целой серии культурных и научных акций, включая прошедшую Пятую конференцию «Рериховское наследие», многими участниками было признано успешным. Н. К. Рерих, знавший Литву не понаслышке, с большим интересом относился к творчеству М. К. Чюрлёниса. Как председатель общества «Мир искусства» почти век назад Н. К. Рерих приложил большие усилия, чтобы были показаны картины М. К. Чюрлёниса на художественных выставках, устроенных обществом в Санкт-Петербурге. «Помню, как окаменелые сердца не могли быть тронуты ни гармонией возвышенно обдуманых тонов, ни прекрасною мыслью, которая насыщала каждое произведение этого истинного художника, и много копий пришлось переломать за признание искусства Чюрлёниса», – писал Н. К. Рерих в своих воспоминаниях. Прошедшие в 2005 г. выставки и насыщенная программа Года Чюрлёниса в Санкт-Петербурге свидетельствовали о том, что Н. К. Рерих был прав, предвидя великое будущее наследия М. К. Чюрлёниса. Новые ищущие молодые сердца, настоящие ценители одухотворённого искусства, прикасаясь к творчеству М. К. Чюрлёниса, постигают всё новые и новые горизонты единой общечеловеческой Культуры, преобразуются в атмосфере Прекрасного.

* * *

В адрес Пятой конференции «Рериховское наследие» поступили приветствия от деятелей науки и культуры не только России, но и других стран. Все они были оглашены на пленарных заседаниях. Вот некоторые из них.

«Дорогие друзья из Музея-института семьи Рерихов!

Очень рады и поздравляем с долгожданным событием – Музей Рерихов открыл двери посетителям и первая выставка работает!

Начало поставлено, Музей начинает работать и пополняться новыми богатствами – картинами и документами богатой творческой биографии семьи Рерихов.

Болгарские друзья из Клуба “Друзья Рёриха” готовы помочь увеличению этого богатства и передать документы, фотографии и другие раритеты, связанные с деятельностью семьи Рерихов и болгарской интеллигенцией.

Хотелось бы помочь, чтобы со временем превратить ваш Музей в один из самых информационно и документально богатых и активно исследующих жизнь и творчество семьи Рерихов во всем мире. Успешной работы!

Тодор Яламов, председатель Болгарского национального клуба “Друзья Рёриха”.

Симеон Нейчев, Варненский центр “Рёрих”.

София. 6 октября 2004 г.».

«Дорогие друзья!

Мы получили ваше приглашение только сегодня, что, конечно, не помешает нам быть с вами – в духе. В настоящее время основная наша деятельность – наши путешествия, которые, как правило, планируются на несколько месяцев вперёд, и сейчас мы имеем приглашения в Крым, Одессу, Киев, Москву, Астану, Монголию и т. д.

Мы считаем, что Рериховское движение в Санкт-Петербурге имеет все предпосылки, чтобы занять ведущее положение в мире. Вклад семьи Рерихов в культуру вашей прекрасной культурной столицы придаёт вашей работе дополнительный магнетизм. Несомненно, Санкт-Петербург – это главный духовный магнит будущей Европы. Поэтому Международная ассоциация “Мир через Культуру” высоко ценит то дело, которому вы неустанно служите.

Передайте, пожалуйста, всем вашим сотрудникам и участникам конференции “Рериховское наследие” наше глубокое уважение и поздравления от наших участников из Австрии, Германии, Швейцарии, Италии, Украины, прибалтийских государств и многих других мест.

*С искренним уважением,
профессор **Ростислав Рыбаков, Вилли Августат и Гунди Лир,**
Международная ассоциация “Мир через Культуру”».*

«Здравствуйте, сотрудники Музея-института семьи Рерихов! С радостью узнали об открытии музея-института и о первой, столь значимой выставке!

Желаем успехов в творчестве и неиссякаемого потока посетителей, новых научных открытий и тесного сотрудничества с Музейно-образовательным центром в Вологде.

Высылаем в приложении наши соображения. Ждём делегата на межрегиональную конференцию “Молодежь – социальный капитал государства” и рекомендации по разработке документов Музейно-образовательного центра.

*С уважением, **А. Ф. Ушаков,**
Фонд поддержки гражданских инициатив, Вологда».*

* * *

На заключительном заседании Оргкомитета конференции были утверждены темы следующей, Шестой конференции «Рериховское наследие»: **«150 лет школе выдающегося петербургского педагога-просветителя К. И. Мая»** и **«Проблемы сохранения культурного наследия в чрезвычайных ситуациях».**

В настоящем издании воспроизведены избранные доклады и выступления, прозвучавшие на **V конференции «Рериховское наследие».**



ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Председатель:

В. Н. Троян, доктор физико-математических наук, профессор, проректор СПбГУ по научной работе.

Члены Оргкомитета:

Эйтвидас Баярунас, Генеральный консул Литовской республики в Санкт-Петербурге;

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

А. А. Бондаренко (заместитель председателя Оргкомитета), кандидат физико-математических наук, доцент СПбГУ, директор Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, руководитель Рериховского центра СПбГУ, президент Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие»;

Н. В. Буров, председатель Комитета по культуре Санкт-Петербурга;

А. Д. Викторов, доктор технических наук, профессор, председатель Комитета по науке и высшей школе Санкт-Петербурга;

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

Н. В. Голик, профессор, заведующая кафедрой этики и эстетики Философского факультета СПбГУ;

А. Ю. Дворниченко, доктор исторических наук, профессор, декан Исторического факультета СПбГУ;

В. А. Дементьева, председатель Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга;

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

А. В. Квятковский, заместитель директора Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» по научной работе;

Б. М. Кириков, кандидат искусствоведения, заместитель председателя Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга;

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

Е. Н. Корчагин, заместитель директора Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор»;

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

В. Л. Мельников (заместитель председателя Оргкомитета), кандидат культурологии, заместитель директора Музея-института семьи Рерихов по научной работе, заместитель руководителя Рериховского центра СПбГУ, председатель

правления Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие»;

Дале Мицкене, вице-консул Литовской республики в Санкт-Петербурге;

Н. В. Нагорский, доктор педагогических наук, генеральный директор Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор»;

К. С. Пигров, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой социальной философии и философии истории СПбГУ;

Б. С. Соколов, академик, советник Президиума РАН;

Ю. Н. Солонин, доктор философских наук, профессор, декан Философского факультета СПбГУ;

И. Л. Тихонов, кандидат исторических наук, доцент, директор Музея истории СПбГУ;

Е. А. Трофимова, кандидат философских наук, доцент, докторант Философского факультета СПбГУ, старший научный сотрудник Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге;

К. К. Худoley, доктор исторических наук, профессор, декан Факультета международных отношений СПбГУ;

Е. П. Яковлева, доктор искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник ГРМ.

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Председатель:

В. Н. Троян, доктор физико-математических наук, профессор, проректор СПбГУ по научной работе.

Члены Программного комитета:

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

А. А. Бондаренко, кандидат физико-математических наук, доцент СПбГУ, директор Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, руководитель Рериховского центра СПбГУ, президент Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие»;

Н. В. Буров, председатель Комитета по культуре Санкт-Петербурга;

Б. В. Вершинин, директор Музея культуры народов мира Российского университета дружбы народов (г. Москва);

Ю. А. Ендольцев, кандидат педагогических наук, доцент СПбГУ;

Б. П. Коваленко, кандидат технических наук, председатель Комиссии истории мировой культуры и ноосферы Русского Географического общества;

Л. С. Конова, старший научный сотрудник ГРМ, член Союза художников Санкт-Петербурга;

П. И. Крылов, кандидат биологических наук, старший научный сотрудник Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге;

Е. П. Маточкин, доктор искусствоведения, профессор Международной Славянской Академии, старший научный сотрудник Национального музея Республики Алтай им. А. В. Анохина (г. Новосибирск);

С. В. Медведев, директор Фонда поддержки и развития образовательной системы «Ирида-Прос»;

В. Л. Мельников, кандидат культурологии, заместитель директора Музея-института семьи Рерихов по научной работе, заместитель руководителя Рериховского центра СПбГУ, председатель правления Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие»;

К. И. Новосельский, доктор экономических наук, профессор Екатеринбургского государственного экономического университета;

А. М. Решетов, кандидат исторических наук, заведующий отделом этнографии народов Восточной и Юго-Восточной Азии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера);

Е. П. Яковлева, доктор искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, ведущий научный сотрудник ГРМ.



И. Н. К. РЕРИХ И М. К. ЧЮРЛЁНИС

Б. С. СОКОЛОВ

(Президиум РАН; Москва)

И. Н. К. РЕРИХ И М. К. ЧЮРЛЁНИС: ВЕЧНОЕ В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ

Мне вдвойне приходится сожалеть, что являюсь лишь заочным участником Пятой Рериховской конференции в Санкт-Петербурге. Во-первых, потому, что темы «И. Н. К. Рерих и М. К. Чюрленис» и «Наследие семьи Рерихов» мне очень близки и, во-вторых, потому, что я – благодарный питомец Ленинградского – Санкт-Петербургского университета, не могу лично выразить свои чувства и мысли в этот день и в столь дорогих мне стенах. Но я счастлив, что могу направить Вам хоть несколько приветственных строк.

Порог университета я переступил в самом начале 1930-х гг., то есть почти три четверти века тому назад. Имена Рериха и Чюрлениса (как произносят теперь) мне ещё не были известны. Однако очень скоро я узнал не только их, но и завораживающий «Серебряный век» в поэзии и искусстве. Конечно, это было не главным, ведь я приехал из тверского озёрно-лесного края заниматься естественными науками. Но меня ошеломила удивительная культура города на Неве двух начальных десятилетий XX в., уходящих своими корнями в век предшествующий. В моих руках оказались два небольших альбома картин И. Н. К. Рериха и М. К. Чюрлениса в хороших репродукциях, но с текстами на плохой бумаге смутного времени – подарок моей будущей жены Е. Н. Поленовой. И эти два имени остались со мной навсегда. Я небольшой знаток живописи. В детстве меня привлекали зимние закаты Юлия Клевера, любимыми художниками стали Михаил Нестеров, Константин Коровин, французские импрессионисты, но Рерих и Чюрленис заняли особое место как художники-мыслители, останавливающие взгляд, погружающие в размышления о вечном движении человеческого духа.

Несомненно, это личности разные по масштабу своей творческой деятельности, но соизмеримые по таланту, его направленности к духовным вершинам творчества, по своей притягательности. По возрасту они почти однолетки – один родился в 1874 г., другой – в 1875-м. У них близкие прибалтийские корни и близкая среда детства и юности, когда формируются основные интересы и склонности ума. У Рериха это – Латвия, гатчинские окрестности Петербурга, прежде всего, отцовское имение Извара; у Чюрлениса – Литва, Неман, живописный Друскининкай, родная Варена. Детство в человеческой жизни, вообще, совершенно особый, самостоятельный этап, а у людей от рождения с художественным воображением, какими были Рерих и Чюрленис, оно становится духовным стержнем миропонимания и творчества, определяет главную черту личности. К этой мысли о значении детства и его нравственного и природного окружения в формировании исходных черт складывающегося характера человека, я постоянно возвращался в своей жизни, и особенно оценил её справедливость, когда впервые познакомился со Святославом

Николаевичем Рерихом в дни 100-летия его великого отца и в последующие годы, при его приездах в Москву. В беседах выяснилось, что наши с ним детские годы, с разрывом в 10 лет, какое-то время протекали в одном и том же месте – старинной усадьбе Берёзки, где семья Рерихов прожила несколько летних сезонов в начале XX в. (период 1904–1909 гг.). Из Берёзок в 2002 г., вместе с кузиной братьев Рерихов, Юрия и Святослава, Людмилой Степановной Митусовой, мы ездили и в Окуловку в день 100-летия Юрия Николаевича на открытие Памятного камня на месте его рождения.

Нельзя не упомянуть и ещё об одной черте, объединяющей Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса. Это романтическое отношение к прошлому, также идущее от ранних впечатлений – древних легенд, народных преданий, реальных памятников и руин далёких веков. Эти впечатления в зрелом возрасте требовали своего художественного, поэтического, музыкального выражения, которое естественным образом приобретало символическую окраску в живописных отражениях, звуках, словах. Кажется, что именно здесь находятся истоки творчества раннего Рериха-художника и учёного-археолога, поэта, обратившего свой мудрый взор в языческую и древнюю Русь. А многие годы спустя мы вдруг узнали совсем, как казалось, другого, неожиданного Рериха, вышедшего из просторов горной Азии, Востока, Индии, её духа, художника-философа. Однако в глубине своей это был давно предугаданный этап движения той же мысли, того же взора, направленного уже ввысь, к высоким обобщениям и, вместе с тем, сохранившего живые образы Руси в своём сердце. Да и не могло быть иначе. Петербургская семья Рерихов впитала в себя слишком много от той складывающейся духовности, художественной и музыкальной культуры пограничных лет XIX–XX вв.

Истоки творчества Чюрлёниса относятся к тому же времени и к близкой среде, лишь несколько географически смещённой. Но их начало было иным. Может быть, по этим причинам в огромной «рерихиаде» мы так редко встречаем имя М. К. Чюрлёниса и чаще – у исследователей творчества, хотя и понимаем их духовную близость в восприятии Вечного. Впрочем, следует сказать ещё об одном: очень коротким оказалось время пребывания Чюрлёниса в кругу петербургских художников. Он переехал из Вильнюса в Петербург в 1909 г., когда Рерих уже стал академиком живописи и очень много проводил в поездках по странам Европы и в археологических раскопках. А в 1911 г. короткая жизнь Чюрлёниса оборвалась (около 36 лет).

Микалоюс Константинас Чюрлёнис (1875—1911) обладал наследственной музыкальной одарённостью, рано замеченной князем Николаем Огинским, направившим его в Варшавскую, а затем Лейпцигскую консерваторию. Он окончил их по композиторскому классу, испытав сильное влияние музыки Баха, Вагнера и особенно Рихарда Штрауса. Видимо, отсюда его романтизм, своеобразная ритмика и полифония; это предствление, как и замеченное приближение к А. Н. Скрябину, кажутся верными. С оригиналами живописи Чюрлёниса-художника мне удалось познакомиться раньше, чем с музыкой Чюрлёниса-композитора. В 1950-е – 1970-е гг. в связи с геологическими исследованиями мне приходилось довольно часто бывать в западных республиках. Литовским друзьям я обязан тем, что они трижды сопровождали

меня в Каунас для знакомства с картинами Чюрлёниса. Цикл «Зодиак» (1906–1907) я видел впервые тогда, когда художественные листы находились ещё в семейном хранилище (официально художник тогда просто не экспонировался). Только в 1967 г. для его картин был специально построен музей, ставший буквально местом паломничества. Музей замечателен тем, что в нём собран практически весь Чюрлёнис, только несколько картин из примерно четырёхсот оказались в собраниях Варшавы, Петербурга, Парижа и, кажется, Рима. Первые картины были написаны около 1903 г.; композитор занимался живописью лишь восемь лет, начав с Варшавской школы изящных искусств. Только посмертные выставки широко прославили его имя; они прошли в Вильнюсе, Москве, Петербурге. Художественный критик В. А. Чудовский писал в 1914 г.: «...творчество Чурляниса [тогда так произносилось. – Б. С.] есть зрительное откровение прекрасного гармоничного мира, вечной беспредельной жизни. И светла будет тоска ваша по этому миру, по этой жизни»¹. А Ромен Роллан в письме к жене Чюрлёниса выразил близкую мысль ещё ярче и лаконичнее: «это новый духовный континент, Христофором Колумбом которого стал Чюрлёнис»². Именно этими словами, много лет тому назад я охарактеризовал и творчество Н. К. Рериха в одном из осенних собраний Международного Центра Рерихов в Москве.

К этому хочется добавить ещё несколько слов о музыке Чюрлёниса. От неё он шёл к живописи, и связь была столь органична, что, как художественные циклы картин: «Зодиак», «Сотворение мира», «Цветы», «Зима», «Лето», «Морская соната», «Покой», так и его музыкальные произведения – симфонические поэмы «В лесу», «Море», кантаты – одинаково определялись поэтическими метафорами. С музыкой Чюрлёниса я познакомился позднее – в Вильнюсе; и она произвела на меня не меньшее впечатление. Этому способствовала и сама обстановка. Проникающая в сознание чудная симфоническая мелодия лилась из-под купола огромной колокольни Кафедрального собора, заложенного ещё в XIII–XIV вв. и находящегося вблизи горы и древней башни Гедиминаса. Ощущение было непередаваемое.

Нечто подобное я пережил в 1995 г. на подобной же юбилейной конференции, посвящённой Пакту Рериха и проходившей в здании главной в нашем Отечестве Государственной библиотеки. Конференция открылась вдохновенной речью самого Николая Константиновича Рериха в магнитофонной записи. Живой голос Рериха шёл из глубины времени, а актуальность силы призыва к защите и сбережению культурных ценностей Человечества только нарастала. Как видим, она и будет нарастать дальше, а мы обязаны делать то, что должно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чудовский В. Н. К. Чурлянис // Н. К. Чурлянис: Иллюстрированный сборник / Статьи Вячеслава Иванова и Валериана Чудовского. – Пг.: Аполлон, 1914. См. также: Аполлон. – Пг., 1914. – № 3. – С. 5–58.

² Цит. по: Чюрлёнис М. К. 32 репродукции / Альбом: Вступительная статья Антанаса Венцлова. – Vilnius: Vaga, 1968.

К. С. ПИГРОВ

*(Кафедра социальной философии и философии истории Философского факультета
Санкт-Петербургского государственного университета)*

РЕРИХ И ЧЮРЛЁНИС В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ МОДЕРНА¹

Он был не новатор, но новый.

Н. К. Рерих о Н. К. Чюрлёнисе

Моё выступление не в жанре культурологии, тем более, это не искусствоведческий опус. Это опыт в плане философии истории. Попробуем выделить некоторую эпоху, весьма существенную для нас, ибо мы сами в ней находимся. Стихии² этого периода расцвели в конце XIX – начале XX в., они властвовали над Рерихом и Чюрлёнисом, эти стихии говорили ими, как сегодня, видоизменяясь, они продолжают говорить нами. И поэтому Рерих и Чюрлёнис глубоко нам близки.

Не только о Чюрлёнисе, но и о Рерихе можно сказать: **они не были новаторами, они не ставили себе цели как-то «отличиться», но они были новыми, ибо чувствовали тугой ветер времени, они жили этим ветром.**

Модерн явление непонятое в полной мере, загадочное, хотя мы и сжились с ним, привыкли к нему. В метафизическом плане модерн соотносится с не менее загадочным явлением **современности** вообще³, где упомянутые стихии оказываются подвластными воле людей, – даже отдельного человека.

Модерн как Новейшее время, предстающий как излёт и даже декаданс Новоевропейской цивилизации, тем не менее, выражает самые глубинные черты её сущности. В основе модерна, с одной стороны, лежит установка мелиоризма, идея прогресса: мир можно сделать лучше. Но в то же время, с другой стороны, модерн, дитя сокрушительных разочарований классической эпохи, исполнен тяжёлого сомнения в мелиоризме. Он рефлектирует ситуацию кризиса новоевропейской цивилизации.

Начнём с некоторого, как кажется, далёкого исторического эпизода, который, тем не менее, существенно относится к модерну, то есть к генезису современности.

Шопенгауэр и Гегель

23 марта 1820 г. А. Шопенгауэр читал в большом зале заседаний Берлинского университета свою пробную лекцию. Среди слушателей был весь Философский факультет во главе с Г. В. Ф. Гегелем. Гегелю тогда было 50 лет, Шопенгауэру – 32 года. За лекцией последовал коллоквиум. Гегель, которого Шопенгауэр называл потом «господин невежда», не мог уяснить себе понятия животных функций. Характеристика именно телесности осталась Гегелю неясной. Шопенгауэр ссылается на «Физиологию» А. Галлера. Гегель не соглашается. Профессиональный врач Лихтенштейн становится на сторону Шопенгауэра...

Вот эту дату, 23 марта 1820 г., Артур Хюбшер и считает началом размежевания Новейшей философии от Новой⁴. Примерно за сто лет до того, как модерн вошёл в

реальную жизнь в искусстве («Серебряный век»), науке (неклассическая наука) и в политике (консервативные и социалистические революции), в философии уже был обозначен этот существенный сдвиг.

Новейшая философия, начавшаяся с Шопенгауэра, в некотором роде оказалась реакцией на своеобразную *«сенсорную депривацию»* классической немецкой философии, где смысловые пространства подавили пространства чувственные, – пространства сенсорные. В модерне наметился сдвиг от рационального и дискурсивного к сенсорному, чувственному, эмоциональному, интуитивному, иррациональному. Наметился сдвиг от гегелевского панлогизма в **материально-телесный низ**.

Существенна внутренняя связь модерна с романтизмом, выступавшим в оппозиции к классике. В классической культуре реальностью, достойной философского осмысления, являлось, прежде всего, зрелое, деятельное, осознанное, суверенное. Теперь же в качестве достойного исследовательского внимания бытия выступает несовременное (архаическое), незрелое (детское), бессознательное, восприимчивое (женское) начало, созерцательное, несуверенное⁵. Модерн выплёскивается, как кажется, прямо из сердца (безумные сердца против бессердечных умов). Он маргинален, содержит в себе подчёркнутое смеховое начало. Возрастает «спрос на игру»⁶, причём в этой игре модерн сохраняет торжественную серьёзность (как Рерих).

Модерн – это не только стиль искусства, дискурс культуры, но и определённая констелляция различных практик «эпохи людей».

В архитектуре, в изобразительных искусствах вообще, модерн, «ар нуво», «югендстиль»⁷ предстаёт как возникший из эклектизма. Он несёт на себе каинову печать *«дурного вкуса»*, которую видят в нём и сегодня. Романтический подтекст поворота ар нуво⁸ связан с *бидермейером*. Обратим внимание, что в стилистике бидермейера (акцентируется бедность, незащищённость, безумие) выстраиваются биографии некоторых деятелей модерна, например, М. К. Чюрлёниса.

Черты модерна конституируются вокруг романтической ностальгии по первозданной природе, по прошлому, по несовременному, не-городскому, экзотике. И Чюрлёнис, и Рерих обнаруживают здесь сходные черты. Эта черта пронизывает весь модерн в широком смысле. Вспомним пейзаж Рокуэлла Кента (1882—1971) *«Пролив Адмиралтейства»* (1922), что находится в Эрмитаже [ил. 1]. Дикая природа, почти лунные фантастические пейзажи. Как Кент схож с Рерихом и Чюрлёнисом! Посмотрим керамику Пикассо, которая представлена в Эрмитаже. Вазы Пикассо как будто только что найдены на каких-то раскопках.

И здесь мы подходим к самому существенному в модерне.

Сдвиг к материально-телесному низу, к эмоциональному, к бессознательному, к детскому предстаёт как сознательное **возвращение к мифу**. Причём это означает отход от традиционной религиозности. Великая религиозная культура, которая развела небо и землю, небесное и земное, была подвергнута новому испытанию. Мир горный и мир дольный, разведённые в религии, снова соединяются в новом повороте к мифу. Возвращение к мифу может принимать как атеистические, естественнонаучные, богоборческие формы, так и формы поисков новой религиозности («богоискательства»). Поэтому-то против Рериха так ополчаются некоторые



Ил. 1

деятели Русской Православной церкви («сатанизм для интеллигенции»), что в нём видят нежелание покорно следовать в русле религии отцов и дедов.

Ф. Ницше восклицает: «Gott ist tot», – и открывает дорогу мифу. **«Только горизонт, построенный на основе мифа, может привести культурное движение к завершению... Мифические образы должны стать невидимыми вездесущими стражами, под охраной которых растут молодые души и под знаком которых мужчина взвешивает и оценивает свою жизнь»⁹.**

Художественный минимализм, фантастика и космический гигантизм

Вкус к мифологии, детству и к архаике влекут за собой изменение в тенденциях художественного языка. Средства живописи, которые используются в модерне, часто самые простые, примитивные. Этот минимализм обнаруживается и в определённом пренебрежении художественной техникой. Именно здесь развивается искусство примитива (А. Руссо, Н. Пиросмани, М. Примаченко), особое внимание уделяется детскому рисунку. И Чюрлёнис, и Рерих как будто намеренно не прида-

ют значения самой живописной технике. Часто говорят о «бедности» Чюрлёниса, который использовал картон и краски такого плохого качества. Я полагаю, дело не только в этом. Сравните, с одной стороны, технику Рериха и технику Чюрлёниса, а с другой, технику Александра Иванова в «Явлении Христа народу», или технику Генриха Семирадского, пытавшегося остаться классиком в эпоху модерна.

Такого рода явления уже намечались в позднем Риме, когда в скульптуре отмечается определённая «варваризация»¹⁰, вовсе не с тем связанная, что скульпторы «разучились» работать так, как они работали за 500 лет до этого в эллинистическом Пергаме в известном алтаре (II в. до н. э.).

Тогда же в Риме произошло и падение уровня образования. То, что легко делали греческие школьники, доказывая геометрические теоремы, того не делали их римские собратья через 400–500 лет. И не потому, что они были «глупее». Сменились ценностные ориентиры. То, что казалось важным, стало «неважным».

Вот так же техника живописи перестала быть «важной».

С минимализмом связывается и фантастика. Фантастическое обуславливает минималистское, ибо оно требует только намёка. Фантастика также имеет романтические корни. Строится новая поэтика – такая художественная реальность, которая имеет минимум связей с объективной действительностью. Создаётся самодостаточный мир, снимающий обязательства по отношению к наличному обществу и его истории. «Тотальную пустоту современной жизни модернизм пытается выразить в антиформах, антиязыком, который является не чем иным, как “бесконечно возобновляемым лепетом молчания”» (Ж. Жане)¹¹. В частности, интерес и вкус к фантастике у Александра Грина, у Чюрлёниса, у Рериха.

Вкус к космическому гигантизму ярко обнаруживается в известном триптихе Чюрлёниса «Rex»¹² [ил. 2–4]. Статуя поначалу кажется очень маленькой по отношению к Океану, но она оказывается непомерно огромной по отношению к размерам человека.

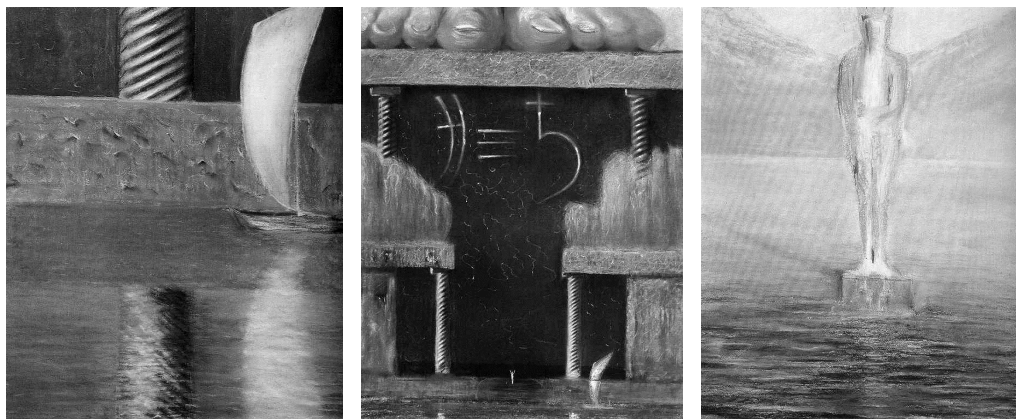
Минималистские средства парадоксальным образом делают убедительным космический гигантизм.

Средства массовой коммуникации

Итогом развития классической эпохи Новоевропейской цивилизации было значительное увеличение народонаселения. Эпоха модерна должна была ответить на этот вызов, создавая новые технические средства коммуникации, по существу формируя новое общество.

На базе новых средств массовой коммуникации (далее – *СМК*) происходило формирование массового общества, «восстание масс»¹³. Уже в 60-е годы XIX в. были сделаны существенные изобретения в области средств массовой коммуникации. Речь идёт не только о телеграфе¹⁴ и телефоне¹⁵. В 1867 г. Мариони изобрёл многоцилиндровый пресс, позволявший печатать 20 тыс. газетных экземпляров в час¹⁶.

Для нового уровня СМК характерно формирование **журналистики** как особого типа духовной жизни. «Четвёртая власть» становится реальной силой, может быть, более значительной, чем классические три власти. Роль журналистики понял ещё



Ил. 2–4

Наполеон, который ввёл жёсткие цензурные ограничения, пытаясь урегулировать стихию «срочной словесности». Ведь именно ей мы обязаны классическим буржуазным революциям.

Но самая существенная форма СМК – это **сама индустриальная техника** во всей своей кажущейся утилитарной полезности. Массовое производство, производство массы товаров и производство для массы народа, дешёвые товары («ужины со скидкой»), массовое, доступное всем жильё, массовый автомобиль (Форд, Фольксваген), массовая одежда, фабрики-кухни. Это и есть «восстание масс» в экономике. Не отдельные дворцы, в то время как народ живёт в лачугах: массы теперь помещаются в типовых жилищах. Жилище бедных и жилище богатых принципиально сближаются. «Вавилонские бумажные ткани, египетское полотно мало чем уступали нынешним товарам. Но эти произведения были доступны лишь немногим»¹⁷. Теперь же такого рода изделия стали доступны практически всем.

Таким образом, эпоха модерна – это эпоха восставших масс, что называют также «возрастанием роли народных масс в истории».

Новейшая политика: как овладеть массами?

И возникает вопрос, как овладеть этим страшным миллионоголовым чудовищем – массой? По существу, это и есть основной вопрос современной политики.

Есть два пути, которые не альтернативны, а комплементарны.

Путь первый. Апелляция к будущему – *авангард*. Путь *футуризма* (термин Тойнби). Выражением футуризма становится фантастика, о которой мы уже говорили.

Провозвестником эпохи модерна в политике был Наполеон. Кроме осознания мощной роли печати и, соответственно, цензуры, он впервые стал расстреливать народные демонстрации из пушек и положил начало войнам с участием массовых армий. Мировая война – прекрасное средство для управления большими массами.

Формируется социалистическое движение именно как явление массового общества». Оно немислимо без СМК. М. А. Бакунин и В. И. Ленин видят в общерусской газете тот рычаг, с помощью которого они перевернут Россию (и их надежды оправдались!)¹⁸. Национал-социализм (хотя в нём более отчётливо, чем в социализме, присутствует архаизм), использует и футуристические, прежде всего, технические средства. Нацизм делает ставку на кинохронику и радиотрансляцию, на массовое искусство, столь же понятное народу, как социалистический реализм или современный американский кинематограф.

Футуризм широко использует технику как социальный институт, как способ организации больших масс. Техника, вообще говоря, не экономит труд и удовлетворяет только те потребности, которые сама же и порождает. Но она необходима для эффективной организации больших масс людей. Техника предстаёт как *техническая политика* в её нацистском, большевистском или современном американском вариантах.

Показательная фигура здесь – **С. П. Королёв**, законный наследник русского космизма, наследник не только К. Э. Циолковского, но и Рериха с Чюрленисом, так же, как Вернер фон Браун – духовный наследник Арнольда Бёклина. Совсем не случайно, когда СССР в 1960-х гг. так рвался в космос, Чюрленис и Рерих стали чрезвычайно «модными». И современные «Звёздные войны» Джорджа Лукаса – может, и не прямые, но наследники Циолковского.

Иногда дискутируется вопрос: в самом ли деле американцы побывали на Луне, или обошедшие весь мир кадры – это инсценировка, снятая Лукасом или Кубриком в павильоне. **Это и не важно!**¹⁹ Важно общее футуристическое умонстроение! И кинопостановки эквивалентны реальным полётам на Луну. Не случайно, что образ Стратегической Оборонной Инициативы (СОИ – Strategic Defense Initiative) был рождён именно «Звёздными войнами» Лукаса.

К технике примыкают **естествознание XX в. и современное образование.**

Естествознание вместе с техническими науками разрастается, становится важнейшим социальным институтом, приобретает решающее политическое значение. Стилистика неклассического естествознания – это так называемая «революция в физике»: вхождение статистического мирозерцания, теория относительности, квантовая теория²⁰. Физика всегда была «иносказанием» социологии и антропологии. Включение статистических методов в физику означало параллельное их включение и в исследование спонтанных всплесков массовых обществ и мятущейся изломанной индивидуальности декаданса.

Военное искусство новейшего времени коренится в образовании и промышленности, эти сражения, которые начинаются в студенческих аудиториях, в конструкторских бюро и в научно-исследовательских институтах. Именно к эпохе модерна относится тезис: **что бы учёные ни делали, у них всё равно получится оружие.**

Причём к веяниям модерна, оказывается, наиболее чувствительны те культуры, у которых опыт классического периода плохо усвоен. В частности, это Россия. Парадоксальный приоритет России в ракетно-ядерных и космических программах при общей национальной нищете имеет метафизический смысл. Ещё на рубеже

XIX–XX вв. в России процент патологических изобретений (вроде вечного двигателя) был выше, чем в Западной Европе и в Америке. В первые годы советской власти (до НЭПа) процент патологических изобретений претерпел пик и составлял около пятой части всех подаваемых заявок²¹. Вообще, пик изобретательства приходится на социальные кризисы. Так, наибольшее количество заявок на патенты в США было подано в эпоху «великой депрессии».

Метафизический смысл имеет и неистовый, **иррациональный порыв народа к высшему образованию**, культивировавшийся в советское время. Этот порыв сохранился в России и сегодня. По результатам социологических исследований, в 2005 г. более 90 % старшеклассников России хотели поступать в вузы. Андрей Фурсенко, назвав **это явление своего рода психопатией**, привёл в пример уравновешенную Германию. Там люди подходят к образованию прагматически, потому выбирают профессии «доходные», в которых есть общественная потребность²², а во все не стремятся получить высшее образование. Думаю, что кафкианский всплеск высшего образования в постсоветскую эпоху обречён. Цивилизуясь, мы парадоксальным образом охладеем к футуризму высшего образования, постепенно усваивая классические установки.

В главном стилистика модерна в науке выразилась так: **вера в Бога была потеснена верой в науку**. Эти Фаусты конца XIX – начала XX в. чувствовали себя магами, способными вызывать потусторонние силы, например, ядерные.

Существенный момент в стилистике новейшего естествознания: связанное с социалистическим движением **формирование так называемой «народной науки»**, падение престижа классического образования. Роль дилетантов и самоучек чрезвычайно возросла. Сформировалось противостояние культу профессионала, характерному для протестантской этики²³. В качестве примеров можно указать на К. Э. Циолковского, И. В. Мичурина, Т. Д. Лысенко, на «арийскую физику» в фашистской Германии.

Военное искусство эпохи модерна – это искусство массовых войн и комплементарных к массовым войнам **разведывательной деятельности и терроризма**. Миф о том, что Рерих выполнял миссию разведчика (при том, что это не так), показателен именно в качестве мифа, что не менее важно, чем реальность.

Эпоха восстания масс – это не только массовые войны, но и **революции**, причём более деструктивные, если сравнивать их с «классическими» буржуазными революциями во Франции, в Англии, в Нидерландах. Конец XIX в., вся эпоха модерна исполнены ожидания и предчувствия нового страшного социального переворота. Социальная теория модерна возникает в качестве реакции на те классические схемы, которые были выработаны отцами-основателями Новоевропейского социального мышления (Ш. Л. Монтескьё, Д. Дидро, Ф. М. А. Вольтер). Точнее – в качестве реакции на радикальную неудачу их воплощения в жизнь Французской революцией. «Политические перевороты не создали народа, а лишь порвали цепи, сковывавшие уже проснувшиеся народы, и вот тогда появились на сцену *народные массы*»²⁴ (выделено мной. – К. П.).

Народные массы требуют вождя, и в этом плане рериховское «Напутствие вождю» (1933) вещь показательная, она указывает на некие реалии политики **вождизма**. Идея вождизма связана с романтическим культом гения. Вождь амбивалентен, он может быть источником бесконечного добра и источником бесконечного зла. Ленин, Сталин, Гитлер, Мао Цзэдун – вот образцы вождей. Марк Алданов написал о Ленине: «Когда он умер, половина человечества рыдала. Но она должна была рыдать, когда он родился». По Алданову, именно Ленин, один человек, безвозвратно погубил Россию.

Это было о первом – техническом, военном, политическом пути овладения массами.

Путь второй. Это *архаизм* (по Тойнби), апелляция по преимуществу к прошлому, к традиции, к культуре. Это вкус к истории, так сказать, историческое искусство, история как искусство и искусство как история. Здесь космическое видение дополняется этнической и национальной озабоченностью, связью с природой («кровь и почва»). Это мистика эзотеризма. Это теософия.

Речь также идёт о создании массового искусства. Показательные фигуры здесь – **С. П. Дягилев**, а также С. М. Эйзенштейн.

Новейший национализм

Модернистская тяга к Средневековью, национальное возрождение через поиски своих этнических, доцивилизационных корней либо в имперском, либо в этнически обособленном варианте. Вспоминаются не только Рерих и Чюрлёнис, но и Виктор Васнецов, а в германском искусстве – Арнольд Бёклин. Деятели культуры играют в опасные игры с новейшим национализмом.

Имперский вариант «национального возрождения» связывается с установкой на интернациональность²⁵. Она, нося зачастую эстетику экзотического, по существу, выражает имперскую глобализацию. Такого рода «имперский» интерес к Востоку особенно ярко выражен у Рериха.

Эпоха модерна перевела классическое национальное государство в иное качество²⁶. На первое место, в противоположность статистским принципам Нового времени, стал выдвигаться вопрос происхождения, «крови»²⁷, тесно связанный с «почвой». Парадоксальным образом такая переориентация национализма связана с успехами естествознания, науки, в частности, антропологии. Классический пример национального государства нового типа: Третий рейх в Германии. Если для Германии XIX в. еврейский вопрос – это вопрос конфессии и вопрос гражданства, то для Германии 1933–1945 гг. это вопрос происхождения, крови, биологии²⁸.

Рерих и Чюрлёнис являют собой два варианта развития нового национализма. Национализм Рериха – имперского типа²⁹, он ориентируется на универсальное государство как машину. С технократами вроде С. П. Королёва во главе. Национализм Чюрлёниса скорее тяготеет к центробежным тенденциям этнического обособления. Думается, не случайно, что именно Чюрлёнисом профессионально занимался Витаутас Ландсбергис, борец за новейшее отделение Литвы от России.

Миф модерна

В заключение я представлю некую реконструкцию космической картины мира, принадлежащей модерну. Эта картина актуальна и сегодня.

В ней Вселенная предстаёт как противоборство стихий. Грани стихий представляют собой возможности, где одна стихия переходит в другую. Возможности эти реализуются только через единичное, индивидуальное. Это индивидуальное может быть поразительным образом закреплено в нашем инобытии, в том, что имеет содержание наше, то есть – субъективное, а форму природную, то есть – объективную. Мы на грани стихий, на границе, на поворотном пункте, и благодаря технике, при всей своей слабости и малости по сравнению с космосом, мы в состоянии управлять им.

Кто это – «**мы**»? Мы – это человечество, грань жизни и костной материи. Мы – это наша эпоха, современность, – решающая эпоха в жизни человечества, – открытый миру фронт человечности. Мы – это наша страна, Россия или Литва, или какие-то особые области в сакральной географии, Шамбала, например. Если мы справимся со своими общенациональными задачами, с задачами своего духовного призвания, то и человечество будет спасено.

Мы – это вождь, гениальный художник, боец на этом фронте, принимающий на себя всю тяжесть и ответственность решений. (Как А. Н. Скрябин мнил себя ответственным за судьбы мира, как Велимир Хлебников назначил себя Председателем земного шара).

От великого человека, от *Übermensch*'а зависят судьбы бытия. Каждый из таких гениев – это космическая проба, вселенская возможность.

В мире ещё ничто не предрешиено, и каждая ошибка непоправима. Абсолютного будущего нет. Под ногами бездна, неверный шаг может быть последним. Как мы поступим, такова и будет Вселенная, либо она низвергнется в хаос, либо будет двигаться по пути восхождения к космосу, к точке Омега в терминах Пьера Тейяра де Шардена.

Мы – канатоходцы Вселенной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср. с другим выступлением: *Пигров К. С.* Н. К. Рерих в контексте эпохи модерна: рассудок и экстаз // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. VII. – СПб., 2011. – С. 21–27.

² Или «объективные закономерности».

³ См., например: Опыт аналитики современности // Вестник СПбГУ. – 2000. – Сер. 6. – Вып. 1; Мысль: Ежегодник Санкт-Петербургского Философского общества. – Вып. 5: Социальная аналитика кризиса. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2004; *Хюбшер А.* Мыслители нашего времени. – М., 1962.

⁴ См.: *Хюбшер А.* Указ. соч.

⁵ *Автономова Н. С.* В поисках новой рациональности // Вопросы философии. – 1981. – № 3. – С. 149.

⁶ *Гальцева Р.* Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С. 16.

- ⁷ См. альбомы по модерну, имеющиеся в Российской национальной библиотеке: *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский модерн. – М., 1990; Музей 10. Художественные собрания СССР. Искусство русского модерна / Сост. А. С. Логинова. – М., 1989; *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. – М., 1989; 1900 en Barseleone. Modernismo, Modern Style, Art Naeveau. – Б. г., б. м.; Jugendstil. 1 octobre – 27 novembre 1977. Palais des Beaux-Arts-Brixelles. – Б. г., б. м.; Räume und Meisterwerke der Jugendstil-Sammlung. Bearbeitet von Heinz Spielman. – Gamburg, 1977; *Warren, Geoffrey.* Art Nouveau. – London: Octopus Books, 1974. В библиотеке Института Гёте в Санкт-Петербурге: Die Epoche der Moderne Kunst im 20. Jahrhundert. herausgeber Christos M. Joachimides und Norman Rosental. – Stuttgart, 1997.
- ⁸ Представляется совсем не случайным, что яркий романтик Каспар Давид Фридрих (1774—1840) помещён в Эрмитаже на третьем этаже, в непосредственной близости от произведений эпохи модерна.
- ⁹ *Nietzsche F.* Gesammelte Werke. – Leipzig: C. G. Nauman Verlag, 1906. – Bd. 3. – S. 163. Цит. по: *Гальцева Р.* Указ. соч. – С. 10.
- ¹⁰ См., например: Голова императора Валентиниана I. 364–375 гг. Барлетта, Италия. *Розенталь Ш.* Античное и западноевропейское искусство. – М.; Л.: Искусство, 1941. – С. 53.
- ¹¹ Цит. по: *Зверев А. М.* Модернизм // Литературный энциклопедический словарь. – М, 1987. – С. 225–226.
- ¹² Не случайно этот триптих вызвал реакцию знаменитого эвриста, создателя ТРИЗа Г. С. Альтшуллера.
- ¹³ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. 1930 / Пер. с испанского Е. Нелединского. – Нью-Йорк, 1954. См. также: Вопросы философии. – 1989. – № 3–4.
- ¹⁴ 1832 г., П. Л. Шиллинг.
- ¹⁵ 1876 г., А. Г. Белл.
- ¹⁶ «Ужины со скидкой! Цилиндрические машины Мариони. Всё гарантировано, всё задарма!» (*Лафорг, Жюль.* Большая жалоба города Парижа // Поэзия французского символизма. – М., 1993. – С. 175, 476).
- ¹⁷ *Норден Д.* Итоги XIX века. – СПб., 1898. – С. 91.
- ¹⁸ Символичен тот шрифт модерн, которым написано название газеты «Правда».
- ¹⁹ Важно! «Нестерпимость лжи». – *Примеч. автора.*
- ²⁰ Особенно необходимо отметить один аспект научной революции в естествознании, связанный со статистическим изучением массовых процессов. Л. Больцман и Дж. У. Гиббс – большие революционеры в физике, чем А. Эйнштейн, оставшийся во многом на классических позициях. «Почти безраздельно господствовавшая с конца XVII до конца XIX века ньютоновская физика описывала Вселенную, где всё происходит точно в соответствии с законами; она описывала компактную, прочно устроенную Вселенную, где всё будущее строго зависит от всего прошедшего... Теперь эта точка зрения не является более господствующей в физике, и её преодолению более всего способствовали Людвиг Больцман в Германии и Дж. Виллард Гиббс в Соединенных Штатах. ...Именно Больцман и Гиббс ввели статистику в физику гораздо более радикальным образом, и отныне статистический подход приобрёл важное значение не только для систем большой сложности, но даже для таких простых систем, как индивидуальная частица в силовом поле» (*Винер Н.* Кибернетика и общество. – М.: Издательство иностранной литературы, 1958. – С. 23–24).
- ²¹ См.: *Преображенский С. А.* Вопросы патологии творчества в области изобретений техники // Психология, неврология и психиатрия. – М.; Пг., 1923. – Т. III. – С. 144–154.
- ²² *Мацкявичене М.* Я б в рабочие пошёл // Труд. – 2005. – 4 октября.
- ²³ *Модестов А. П.* Замечательные работники науки и техники. – М.: Изд. АСНАТ, 1927.

²⁴ Норден Д. Указ. соч. – С. 45.

²⁵ См.: *Жилетт, Артур*. Универсальная эстетика ар нуво // Курьер Юнеско. – 1990. – Октябрь. Ср.: *Cooke Ph. Back to the future: Modernity, postmodernity and locality.* – London etc.: Hymon, 1990.

²⁶ *Cooke Ph. Ibid.* – P. 17.

²⁷ В Эрмитаже мы можем видеть картину Фрица Эрлера (1868—1940) «Северная мать» (1906).

Это произведение неплохо выражает новую установку национализма.

²⁸ См.: *Меринг Ф. К. Маркс. История его жизни.* – М.: Политиздат, 1990. См. также о том, как Ханна Арендт осмысляла еврейскую проблему.

²⁹ См.: *Росов В. А. Русско-американские экспедиции Н. К. Рериха в Центральную Азию (1920-е и 1930-е годы).* – Автореф. дисс. ... доктора исторических наук / Специальность 07.00.02 – отечественная история. – СПб., 2006.

Т. А. БУНИНА

(Российская Академия музыки им. Гнесиных; Москва)

Н. К. РЕРИХ И СТИЛЬ МОДЕРН

Н. К. Рерих относится к художникам, которых трудно причислить к какому-то определённом стилю направлению. Им создано около семи тысяч произведений, различных по масштабам, жанру, тематике, и если в ранних работах он выступает хранителем славянской древности, с археологической точностью воспроизводящим жизнь и обычаи наших предков, автором монументальных религиозных росписей, театральным декоратором, сумевшим добиться настоящего синтеза содержания спектакля и его оформления, то поздние произведения Рериха – скорее видения, пророчества, «откровения свыше». Хронологически эти градации связаны с двумя периодами творчества художника: русским и индийским. И хотя первый более протяжён (в России художник прожил 42 года, а в Индии только около 20), второй более «продуктивен», именно «индийские» полотна определяют лицо мастера для западного зрителя, заслоняя собой «русские»¹. Несмотря на все различия, в картинах и первого, и второго периодов заметны общие идеи, иконографические мотивы, приёмы – то, что составляет индивидуальный стиль художника². Проблеме единства стиля Рериха и роли, которую сыграл в его формировании стиль модерн, посвящена данная работа.

Модерн был стилем, который на довольно короткий промежуток времени (около тридцати лет – с начала 1890-х до 1920-х гг.) объединил живопись, графику, архитектуру, декоративно-прикладное искусство и влияние которого распространилось по всей Европе и в России. Его доминантами стали культ Красоты и отказ от реалистического отображения действительности, а идейной основой – «философия жизни» А. Бергсона и символизм художественного мышления. Неповторимый облик модерна отдельных стран определялся их национальными особенностями. На его русский вариант повлияли как поиски национального, исконно-русского, не прекращавшиеся в России весь XIX в., так и очень тесная связь с символизмом, пришедшим из Европы одновременно с модерном³. Представителями



Ил. 1

этого направления являлись М. А. Врубель, члены «Мира искусства» (Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, К. А. Сомов, В. А. Серов, А. М. Васнецов), «Голубой розы», Н. А. Гончарова и др. Многие из них работали впоследствии в знаменитой дягилевской антрепризе.

Рерих не отождествлял себя ни с одним из этих объединений, к открывшемуся в 1898 г. «Миру искусства» он поначалу отнёсся даже враждебно⁴, но влияние модерна всё же проявилось в его работах, например, в «Идолах» (1901)⁵ [ил. 1]. Это изображение древнего языческого капища, какие славяне ставили по берегам рек. Выбор сюжета из древнеславянской истории может объясняться по-разному: занятиями археологией, влиянием В. В. Стасова, поощрявшего поиски всего древнерусского, «исконного»⁶ – но такая тематика картины сближает её и с позициями модерна (его пристрастием к мифу⁷). Рерих пользуется одним из любимых модернистских приёмов – стилизацией⁸, моделирует своё капище, стремясь к исторической точности, но избегая натурализма. Он соблюдает форму (круг), месторасположение (на берегу реки), воспроизводит древний орнамент на идолах, но в самих изображениях

очень много условного. Река и холмы обозначены схематично, плоскостно: это контрастные цветовые пятна, организованные линиями. Идолы выписаны более подробно, но тоже лишены объёма, они как бы сконструированы из пересекающихся плоскостей разного цвета. Идолы богато орнаментированы, но это – не единственная роль орнамента в данной картине. Помимо предмета изображения он становится и приёмом: деревянные истуканы, частокол и разбросанные вокруг камни сами образуют орнамент, элементы которого тройным кольцом окружают центр – жертвенный камень. Композиция картины выстроена так, что между камнем и идолами есть пустое пространство, подчёркнутое более светлым тоном. Взгляд зрителя непроизвольно притягивается к нему, и он как бы попадает внутрь картины, делается её участником. Эту особенность можно трактовать как элемент уподобления картины мифу, где «нет разграничения “автор-читатель”»⁹. Новая роль орнамента, мифологизация – приёмы, весьма характерные для искусства модерна¹⁰.

Отдельно стоит остановиться на использовании цвета. Художник почти не применяет полутонов, плавных цветовых переходов, светотени. Подобное оперирование «чистым» цветом также присуще живописи модерна. Например, Поль Гоген рекомендовал своим ученикам: «Какими вы видите эти деревья? Они жёлтые? Вот и кладите жёлтый. А эта тень скорей голубая. Пишите её чистым ультрамарином. А вот эти листья красные. Пускайте в ход вермильон»¹¹. Цветовая гамма «Идол» – зелёный, синий, серый, жёлто-коричневый, красный. Эти цвета очень часто использовались древнерусскими иконописцами, и выбор художника можно попытаться объяснить стремлением лучше передать дух древности, который в конце XIX столетия ассоциировался в том числе с иконами.

Таким образом, даже не принимая целиком модерна, Рерих не смог избежать его влияния. В дальнейшем он сблизился с С. П. Дягилевым, участвовал в выставке «Мира искусства» в 1902 г. и в парижском «Осеннем Салоне» в 1906 г., а в 1910 г. был даже избран председателем возобновлённого «Мира искусства» (теперь уже только выставочного объединения).

Одной из центральных проблем модерна была проблема Синтеза. Она решалась по-разному: поэт-символист Вячеслав Иванов, одержимый идеей соборности, мечтал о возрождении древних представлений-мистерий, где не было разделения зрителей и актёров. Считая музыку высшим из искусств, поэты стремились создавать свои произведения по её законам (Андрей Белый, например, написал четыре прозаические «Симфонии»). В музыке шёл поиск нового синтетического жанра, по образу музыкальной драмы Рихарда Вагнера. Композитор Александр Скрябин считал целью своего творчества создание «Мистерий», которая была бы симфонией звука, цвета, аромата, движения. Для другого своего произведения – поэмы огня «Прометей» – он даже разработал специальную свето-звуковую установку. Своеобразно подошёл к синтезу музыки и живописи композитор и художник Микалоюс Чюрлёнис. Он называл свои картины сонатами («Весенняя соната», «Соната солнца», «Морская соната»), а их части – «Аллегро», «Анданте» [ил. 2]¹², «Скерцо» и «Финал». Важнейшими компонентами его живописи А. А. Русакова называет «ведущий



Ил. 2

мелодию ритм в его графическом, линейном выражении, цвет, обозначающий тона и их модуляции, чисто музыкальные повторы и симметрию»¹³.

Подобные устремления прослеживаются и в творчестве Рериха. Художник замечает: «Я особенно чувствую контакт с музыкой, и точно так же, как композитор, пишущий увертюру, выбирает для неё известную тональность, точно так же я выбираю определённую гамму – гамму цветов, вернее, лейтмотив цветов, на котором я базирую всю свою схему»¹⁴. Звучание цвета у Н. К. Рериха могло быть близким системе Н. А. Римского-Корсакова, согласно теории «цветового звукосозерцания» которого E-dur – синий, сапфировый, блестящий, ночной, тёмно-лазоревого; D-dur – дневной, желтоватый, царственный, властный; A-dur – ясный, весенний, розовый, цвет вечной юности; A-moll – отчасти розовый, но бледнее¹⁵. К первому циклу сво-

их картин – «Славянам», художник подобрал определения по характеру их «звучания», подобно музыкальным произведениям: «1. Небесный огонь – величаво-торжественно; 2. Рассказ о Боге – медленно, с чувством, легко; 3. Святыня (Идолы) – оживлённо-воинственно»¹⁶.

Поиски нового синтетического жанра стали причиной необычайного расцвета театрально-декорационного искусства, в которое Рерих внёс свой вклад. В 1905 г. он сотрудничал со «Старинным театром» в Петербурге, а с 1909 г. – со знаменитыми «Русскими сезонами» С. П. Дягилева, для которых написал декорации к «Князю Игорю» А. П. Бородина, «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова, «Весне священной» И. Ф. Стравинского. Исследователь русского символизма А. А. Русакова считает, что «Половецкие пляски» и «их постановку можно считать блестящим образцом синтеза трёх искусств, достичь которого так стремились мастера модерна»¹⁷. Такое же органическое единство было найдено и в оформлении балета И. Ф. Стравинского. Этот спектакль, начиная от идеи, написания либретто, и до постановки в 1913 г., создавался в тесном сотрудничестве композитора и художника, что, по мнению исследователей, обусловило неотделимость «декораций Рериха, задуманных им как гимн Земле» от темы музыки, которую сам Стравинский сформулировал как «светлое воскрешение природы, которая возрождается к новой жизни, воскрешение полное, стихийное, воскрешение зачатия всемирного»¹⁸.

Можно предположить, что именно работа в области театрально-декорационного искусства повлияла на организацию пространства рериховских картин. Оно многопланово, выстроено из нескольких плоскостей, расположенных вертикально, одна за другой (как декорации на сцене). Зритель, попадая в такой «театр», опять же, как и в «Идолах», вовлекается в мифологическую игру. В остальном же сохраняется родство с ранними картинами: обращение к мифо-историческим сюжетам, стилизация, оперирование «чистым» цветом, большая организационно-выразительная роль линии.

Таким образом, можно предположить, что к концу русского периода стиль Рериха-художника вполне сформировался, и его приёмы были подсказаны господствовавшим в искусстве рубежа веков стилем модерн.

После 1917 г. Рерих оказывается за пределами России. Он живёт в Англии, затем в США, а в 1923 г. осуществляется давняя мечта художника о поездке в Индию. Эту страну можно считать его второй родиной, где он прожил около двадцати лет, сумев очень легко адаптироваться в новой культурной среде. В 1928 г., после окончания Центральноазиатской экспедиции, он основал Гималайский исследовательский институт «Урусвати» в долине Кулу, среди его друзей были Рабиндранат Тагор, многие индийские политические и культурные деятели. Картины Рериха покупались порой настолько быстро, что он даже не успевал сделать с них снимки. Такая естественность адаптации возможна только при условии высокой компетенции личности в новой культурной среде¹⁹. Накопление культурной компетенции происходит постепенно, в фазе подготовки к контакту. Для Рериха этой фазой можно считать весь «русский» период деятельности художника.

Как вспоминает сам Рерих, «к сердцу Азии потянуло <...> от самых ранних лет». В доме его родителей постоянно бывали «восточники» (в том числе и русский монголовед, профессор Петербургского университета К. Ф. Голстунский), «имена Н. М. Пржевальского и Г. Н. Потанина <...> стали магнитами». В гимназии К. И. Мая будущий художник изготавливал цветные карты Азии, а в Императорском Русском Археологическом обществе посещал заседания Восточного отдела под председательством барона В. Р. Розена²⁰. Изучение древнерусских памятников натолкнуло его на мысль, что Русь давно уже «внимательно слушала мудрых восточных гостей», и «сношения с Востоком были гораздо глубже, нежели западники старались это представить»²¹. В 1913 г. Н. К. Рерих на выставке в Париже познакомился с востоковедом В. В. Голубевым, у которого нашёл подтверждение своей идее преемственности «нашего древнего искусства и быта от Индии»²². Наконец, в 1916 г. он впервые соприкоснулся с индийскими религиозными учениями, в частности, с «Провозвестием Рамакришны», а в 1920 г. встретился с Рабиндранатом Тагором, поэзия которого стала для него живым воплощением духа Индии.

Важную роль в приближении Рериха к восточному миропониманию сыграли философские искания эпохи модерна. Его творческое кредо формировалось во многом под влиянием идей русского символизма, основные положения которого – интуитивное постижение действительности, культ Вечной Женственности, Красоты, идея всеединства, возможность существования иной реальности – перекликались с откровениями Востока.

Верования, обычаи, нормы индийской культуры не были неожиданными для Рериха. Он, например, совершенно спокойно рассказывает о жизни по соседству с местными богами в Наггаре: «Разных богов в долине триста шестьдесят. У нас письменное условие между богом Джамлу, британским правительством и нами о пользовании водою...»²³.

В новой обстановке изменилось содержание рериховских картин. Славянские мифы, сказки уступили место восточным сказаниям, которые в изобилии поставляли путешествия. Центральными темами стали Путь, Мудрость, Женственность, Вечность. Иначе представлен образ человека: он – часть космоса, ничтожно малая в сравнении с ним. Соответственно, поменялся масштаб изображения – крошечные людские фигурки совершенно теряются на фоне величественных гор и огромных изваяний богов. Но, несмотря на это, приёмы, которыми пользуется художник, сходны с найденными в предыдущий период творчества. Сохраняются иконографические мотивы – возвышения (мягкие русские холмы или неприступные Гималаи), вода, облака – то есть мотивы стихий; плоскостность и многоплановость изображения, выразительное значение линии, поиск индивидуальной цветовой гаммы в каждой картине. Так, «Звезда утра» (1932) [ил. 3]²⁴ написана в мистических синих, фиолетовых, лиловых тонах, силуэты гор и спящего города определённо и чётко очерчены линиями, которые берут на себя функцию переложения на плоскости трёхмерной формы, таких плоскостей – две, они образуют два плана картины – ближний и удалённый. Главные «персонажи» картины, звезда и город (Божественное и мирское), расположены симметрично относительно диагональ-



Ил. 3

ной оси, форму уравнивает третий элемент – горы (вечное). Это равновесие вызывает ощущение «остановки времени», паузы, которое высоко ценили мастера модерна (например, М. А. Врубель)²⁵. Новое, «восточное», содержание воплощено прежними, европейскими средствами.

Таким образом, можно предположить, что произведения второго периода творчества Рериха являются образцом соединения элементов двух культур, когда одна даёт форму, а другая – содержание (изображаемое). Но над этими категориями существует третья – высшее духовное содержание, метасмысл рериховских произведений. Он выражает собственное миропонимание художника и отчасти связан с философскими концепциями эпохи модерна. Судя по неослабевающему интересу к искусству Рериха, как при его жизни, так и спустя полвека после смерти, такая «модель синтеза» остаётся весьма актуальна и в начале третьего тысячелетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Русакова А. А.* Символизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2003. – С. 150.

² Д. В. Сарабьянов определяет стиль как «общность формы», которая основана на общности мировоззрения, отношения к окружающей действительности, единстве творческого метода, системы жанров, иконографии. См.: *Сарабьянов Д. В.* Модерн: История стиля. – М., 2001. – С. 3.

³ *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч.

⁴ *Русакова А. А.* Указ. соч. – С. 151–153.

- ⁵ Картон, гуашь. 49 × 58. © ГРМ. Инв. № Ж-1961.
- ⁶ В. П. Князева замечает, что Рерих даже писал Стасову в форме старинных русских грамот, и тот всегда радовался, если «слог и образность получались исконными». См.: *Князева В. П. Николай Рерих*. – СПб., 1994. – С. 47.
- ⁷ Д. В. Сарабьянов выделяет два проявления мифологизации в стиле модерн: использование мифологических сюжетов и собственное мифотворчество художников. Исследователь считает, что «миф соответствовал исканиям художника этого времени – его стремлению преобразовать реальность, сохраняя реальными некоторые её стороны или проявления» (*Сарабьянов Д. В. Указ. соч.* – С. 316).
- ⁸ О стилизации в модерне см.: *Сарабьянов Д. В. Указ. соч.* – С. 294–297.
- ⁹ *Миц З. Г. Эпоха модернизма: «серебряный век» русской поэзии // Миц З. Поэтика русского символизма*. – СПб., 2004. – С. 376.
- ¹⁰ См.: *Сарабьянов Д. В. Указ. соч.*
- ¹¹ Цит. по: *Сарабьянов Д. В. Указ. соч.* – С. 105.
- ¹² Весенняя соната («Вторая соната»). П. Анданте. 1907. Бумага, темпера, карандаш. 72,4 × 62,8. © Национальный художественный музей им. М. К. Чюрлёниса, Каунас (далее в изд. – *НХМЧ*).
- ¹³ *Русакова А. А. Указ. соч.* – С. 167.
- ¹⁴ Цит. по: *Спирина Н. Д. Рерих о музыке и музыкантах // Музыкальная жизнь*. – № 23. – 1976. – С. 20–21.
- ¹⁵ *Рерих Н. К. Альбом репродукций / Вступ. ст. А. Юферовой, аннотации А. Лукашова*. – М., 1970. – С. 6.
- ¹⁶ *Там же*. – С. 7.
- ¹⁷ *Русакова А. А. Указ. соч.* – С. 162.
- ¹⁸ *Там же*. – С. 164–165.
- ¹⁹ Фазы внутриличностных реакций на новую культурную среду см.: *Минюшев Ф. И. Социология культуры*. – М., 2004. – С. 42.
- ²⁰ См.: *Рерих Н. К. Из литературного наследия: Листы дневника. Избранные статьи. Письма*. – М., 1974. – С. 83, 87, 92, 120.
- ²¹ *Там же*. – С. 120.
- ²² *Там же*. С. 318–319.
- ²³ *Там же*. – С. 123.
- ²⁴ Картон, темпера. 61,5 × 97,0. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк (далее в изд. – *МНР*).
- ²⁵ См.: *Сарабьянов Д. В. Указ. соч.*

Е. А. ТРОФИМОВА

(*Санкт-Петербургский государственный экономический университет*)

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В ПОИСКАХ РЕЛИГИОЗНО-КОСМИЧЕСКИХ СИНТЕЗОВ И МУЗЫКИ ВСЕЛЕНСКОГО ЧУВСТВА

Рерих и Чюрлёнис...

Сопоставление этих имён, столь эпохальных и значимых, как для России, так и для Литвы, трудно назвать принудительным или случайным. В чём глубина интерпретативной силы этого сопоставления двух людей-творцов, каждый из кото-

рых шёл своей собственной дорогой жизни и творчества, оставив людям незабываемые краски, неразгаданные символы?

Есть нечто таинственно влекущее, может быть, даже мистическое в этих именах, в этих символах. В чём концептуальность этой диады?

Жизнь и творческая деятельность Н. К. Рериха прошла под знаком «Синтеза» – «священного», «благословенного», «живого» – именно поиск синтеза стал вдохновляющим началом рериховской культурологии и искусства: «Вместо отталкивающей нетерпимости, не приводящей ни к чему кроме зла и разложения, появились проблески творящего синтеза»¹. Рериховские дарования проявились в разных жанрах и областях: этот удивительный «мастер гор» писал стихи, сказки, поэмы, статьи, очерки, рецензии, письма-воззвания, дневники, воспоминания, иконы, работал над мозаиками, фресками, архитектурными проектами, эскизами театральных костюмов и декораций. Установка на живительный синтез связует раннее и позднее творчество Рериха. В лекции, прочитанной молодым художником-археологом в Петербургском Археологическом институте, Рерих показал внутреннее тяготение друг к другу искусства и науки, рассказывая о применении художественной техники в археологии: «Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как лёгкие и сердце, так что, если один орган извращён, то и другой не может правильно действовать»². Культура раскрывает своё содержание как целостный организм, все органы которого могут работать лишь согласованно.

Рерих был озабочен поиском «могучих, сверхчеловеческих, влекуще манящих загадок бытия», тайной жизни и смерти в природе и истории: архаическое интересует Рериха в качестве того, что составляет основу и задание актуальной реализации человека как культурно-природного существа. Русский поэт Максимилиан Волошин был одним из первых, кто почувствовал устремлённость Рериха через историческое к архаическому³. Ситуация рефлексии на архаику задаёт поиск нетрадиционных форм её постижения: самоуглубление, выявление потаённого, интерес к сновидениям, архетипам, общеродовой памяти человечества, экстатическим состояниям, творческим «озарениям», древним символам, знамениям.

Рерих-мыслитель, культуролог, археолог-исследователь всегда искал мосты, соединяющие старый и новый мир, тонкую линию преемственности и взаимопонимания. Рерих-путешественник, странник был убеждён в наличии внутреннего единства человечества и общей колыбели культур. Постичь это тождество можно только с помощью особой способности – «чувствознания» – синтезирующей глубинную чувства, остроту интеллекта, скорость интуиции, вспышку озарения и размеренный ритм сердца. Это дарованное немногим удивительное воссоединение духа с интеллектом, поименованное в Учении Живой Этики как «зажжённый огонь сердца», и составляет глубинный, сокровенный язык Культуры: «За границами зримого создаётся и особый язык. Непередаваемое чувствознание творится там, где мы соприкасаемся с областью духа. В этой державе мы понимаем друг друга несказуемыми рунами жизни»⁴.

Именно чувствознание помогло Рериху найти и воспеть в своём творчестве особые, магнетически притягательные места планеты (Старая Ладога, Алтай – Гималаи,

долина Кулу и др.), услышать «струны земли», приблизиться к «сердцу Азии», получить весть из Шамбалы, почувствовать незримое касание крыла Культуры...

Ещё в 1900 г. во время путешествия в Старую Ладугу, восхищаясь задушевностью старины, Рерих написал: «Выбираемся на бугор – и перед нами один из лучших русских пейзажей. Широко развернулся серо-бурый Волхов с водоворотами и светлыми хвостами течения посередине; по высоким берегам сторожами стали курганы, и стали не как-нибудь зря, а стройным рядом один красивее другого...»⁵. Глубина постижения Рерихом единства древнерусской природы и архитектуры, точность археолога, воображение художника заставляют взывать к неотложной необходимости сохранения исторических пейзажей: «...а настанет ли время, когда и у нас выдвинется на сцену неприкосновенность целых исторических пейзажей, когда прилепить отвратительный современный дом – вплотную к историческому памятнику станет невозможным, не только в силу строительных и других практических соображений, но и во имя красоты и национального чувства»⁶.

И Рерих, и Чюрленис были носителями синтезирующих тенденций своей эпохи – эпохи северного модерна. Именно модерн был мощной доминантой культуры Серебряного века рубежа эпох. Стилистика модерна отозвалась во многих произведениях, как Рериха, так и Чюрлениса. Гении никогда не заимствуют формообразующие штампы эпохи, но творят, глубоко преобразуя стиль эпохи через сокровенные пласты своего творящего духа.

Особенность творчества М. К. Чюрлениса заключается в живописной обработке элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки.

По мнению раннего исследователя творчества Чюрлениса Б. А. Лемана, он поставил перед живописью совершенно новую задачу: «Чюрленис показал нам в своих произведениях возможность музыкального восприятия окружающего как ритмически красочных образов, гармонизированных в последовательной смене темпов, неизменно разрешаемых в родственную тональность, обуславливаемую основным настроением». Мир – это музыкальное произведение, где «всё движется единым общим импульсом жизни и где из самого этого движения создаются формы бытия, подчинённые единому, основному закону гармонии творческого Принципа»⁷. Вселенский синопсис Рериха и Чюрлениса и являет нам возможность уловить единый креативный ритм Вселенной, как бы подключиться к универсальному творческому полю мироздания.

Живая Этика, воплощённая на полотнах Рериха, является миру как этика вселенского синопсиса. Греческое слово синопсис означает обозрение. Известно понятие евангельского синопсиса, своеобразного евангелия, в котором представлена связь всех книг. Вселенский синопсис Учения Живой Этики – единство и многообразие Вселенной, явленное в одном взоре. Встречаемся ли мы с синоптическим видением в творчестве Чюрлениса? Эмблематичной в отношении этой идеи является работа Чюрлениса 1909 г. «Ангел» («Прелюд ангела») [ил. 1]. Спокойно-сосредоточенный, углублённо медитативный, молитвенный взгляд ангела – одна из самых волнующих и метафизических работ Чюрлениса. Синопсис выступает не только как взор, но и как Божественный проект развития Вселенной.



Ил. 1. М. К. Чюрлёнис. Ангел (Прелюд ангела). 1909. Бумага, темпера. 50,0 × 53,7. © НХМЧ

Симптоматичным представляется структурный разбор «Прелюда ангела», виртуозно проведённый Витаутасом Ландсбергисом: «В “Прелюде ангела” Чюрлёнис усаживает центральную фигуру несколько справа от вертикальной оси композиции, оставляя своему ангелу пространство для созерцания и восприятия»⁸.

Вселенское чувство являет себя не только как синопсис, но и как синестезис. Проблема мультисенсорных переживаний, соотнесённости знаков и корреспондирующих ощущений была типична для эстетики символизма. Синестезис полагался в качестве предпосылки в мир духа.

В современной эстетике и философии культуры вокруг понятия синестезии идут большие споры. Сложилась определённая традиция применять этот термин лишь в смысле психического расстройства или мозговой аномалии. Совершенно очевидно, что эта точка зрения чрезвычайно узка и ограничена.

Опыт синестезии как опыт смешанного восприятия может засвидетельствовать практически любой человек, включая и читающих эти строки. Существует большое количество культурологических и искусствоведческих наблюдений, ко-

торые свидетельствуют о том, что синестезия есть особое состояние творческой личности, как в процессе создания артефакта, так и в процессе его активного восприятия. Можно предположить, что синестезия есть культурный феномен, особенно присущий культурам «переходного типа».

Понятие синестезия (от греческого слова *synaesthesia* – совместное чувство, одновременное ощущение) – это усиленное взаимодействие анализаторов, своеобразный резонанс чувств и эмоций, свидетельствующий о том, что человек всегда был существом целостным и неделимым, как монада. Синестезия является не только способом расширения видения и сознания, но и способом увеличения ассоциативно-смыслового поля культуры. Использование эффекта синестезии в педагогике и андрагогике даёт хорошие результаты.

Стремление соотнести человека с Вселенной, микрокосма с макрокосмом и найти в этой соотнесённости гармонию и соразмерность восходит к архаической мифологической традиции и получает глубокое осмысление в античной эстетике: вспомним Платона или Пифагора Самосского, утверждавшего, что он слышал «музыку сфер». Синестезия являет нам своеобразную изоморфность человека и космоса.

Именно творческие личности смогли обратить внимание на то, что существуют некие правила соотносимости музыкальных звуков, цвета, вкуса, запаха со словесными формами выражения чувств и эмоций. Издавна замечено, что музыка у многих людей вызывает не только цветовые, но и пространственные образы.

Наиболее распространённой для изучения и анализа является цвето-звуковая синестезия и графическо-цветовая. Исследовалось и влияние на смысл фонетики слова, а также его звучания и ритма.

Говоря о синестезии в музыкальной сфере, чаще всего имеют в виду создание инструментов для исполнения партии света (цвета) в процессе звучания музыкального произведения. Среди известных композиторов-синестетиков чаще всего называют Ференца Листа, Николая Римского-Корсакова, Константина Сараджева, Яна Сибелиуса, Александра Скрябина, Петра Чайковского, Микалоюса Чюрлёниса и многих других. Следовало бы создать подобный список писателей и особенно поэтов. В этот список обязательно попадают Иоганн Вольфганг фон Гёте, Андрей Белый и Александр Блок, Иван Бунин, Владимир Набоков и многие другие.

Различным видам искусства соответствует тот или иной преимущественный тип синестезии. Культура XXI в., переживая мощный технологический бум, расширяя и раздвигая границы классической эстетики, способствует становлению новых техник и практик синестезиса. Это происходит также под влиянием развития современного маркетинга: развитие современной рекламы, упаковки привлекло внимание к бессознательной сфере. Нынче ни один концерт, ни одна реклама не обходится без цветосветовых эффектов.

Феномен синестезии можно рассматривать как фундаментальный для процесса художественного (научного) творчества и восприятия искусства.

Авторы Интернет-энциклопедии «Википедия» свидетельствуют, что, по мнению Чарльза Осгуда, именно феномен синестезии, состоящий в возникновении ощущений одной модальности под воздействием раздражителя другой модально-

сти, служит основой метафорических переносов и оценок и делает возможным метод семантического дифференциала⁹.

В своей диссертации Ландсбергис подчеркнул сильно выраженные этические основы мировоззрения Чюрлёниса, глубокие личные познания связи между техникой, эйдетикой и этикой музыкального творчества.

Духовно-нравственный поиск, идущий сквозь кризисы и катарсические переживания, включает в себя и поиск созвучий...

Идея живого одухотворённого космоса является базовой, фундаментальной идеей не только в наследии Рерихов и работах Чюрлёниса, но и в философии космизма, которая видит космос живым, одушевлённым организмом. Органика тела и органическая стихийная душа, симпатические узы, силы-стихии, энергии, пробуждающие в нас жизнь, – все эти связи-сопряжения наполняют космос трепетным дыханием и живой пульсацией.

Космос Рериха и космос Чюрлёниса – это звучащая, цвето-свето-музыкальная Вселенная, иерархически организованная, пронизанная симпатическими связями, таинственным и непостижимым взаимопроникновением судеб и миров. Но в отдельные моменты жизни это понимание непосредственно визуализируется, мысль оформляется в звучащий цветовой сгусток, выплёскивающийся на холст.

По мнению Ландсбергиса, андерсеновская любовь к цветку, ребёнку, к деревцу и ветке с весной набухающими почками соприкасалась в душе Чюрлёниса с давнишней грёзой о Женщине, с ощущением Беспредельности Вселенной и Вечности бытия¹⁰. Головокружительная Беспредельность, открываемая нашему взору, в том числе и духовному, – отличительная черта Рериха и Чюрлёниса. Держава Рериха в своих самых высоких сопоставлениях сравнима с новым духовным континентом, Христофором Колумбом которого, по мнению Ромена Роллана, был Чюрлёнис.

Серебряный век напряжённо искал космические синтезы, в том числе и цвето-музыкальные.

И. И. Лапшин: музыка вселенского чувства

Гармоничное соединение глубинного этического настроения и эстезиса русской мысли воплотилось в работах приват-доцента, а затем (с 1913 г.) профессора Петербургского университета, позднее Русского Юридического факультета в Праге **Ивана Ивановича Лапшина** (1870—1952), посвящённых русским композиторам А. Н. Скрябину и Н. А. Римскому-Корсакову.

Музыка постоянно присутствует в работах И. И. Лапшина как некий фон, на котором разворачивается бесконечная драма философской мысли. Даже рассуждая о внешней стройности и схематичности тройственных подразделений кантовской критической философии, Лапшин вспоминает о «трёхчетвертном темпе кантовских симфоний». Несмотря на то, что мыслителя, по-видимому, раздражала отталкивающая музыкантов «дилетантская трескотня фраз о сокровенной метафизической сущности музыки», Лапшин подмечал внутреннюю если не близость, то, по крайней мере, «не чуждость» музыки и философии: «Платон, Декарт, Руссо были замечательными музыкальными теоретиками, последний вдобавок и недурным

композитором. Гербарт был сильным пианистом, у О. Конта был звучный тенор, и он хорошо пел, Шопенгауэр играл на флейте, Ницше – на рояле и т. д.»¹¹. В работе «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова» Лапшин проводит параллель между музыкой Бетховена и моральной философией Канта. И в музыке Вагнера, и в философии Шопенгауэра Лапшин находит пессимизм, хотя далеко не безусловный, сходную метафизику любви, «то же отрицание воли к жизни и “искупление”, царство благодати и Монсальват»¹². При разговоре о музыке дискурс Лапшина становится живее, поэтичнее, воодушевлённее, речь наполняется сокровенными метафорами и образами...

Рассуждая о возможности вечного мира в философии, Лапшин глубоко подметил, что философская мысль «не есть нечто отрешённое от многообразия других сторон душевной жизни человека»¹³.

Этическому настроению в теоретической философии исследователь придаёт отрицательное значение, особенно подчёркивая «уменьше авторов проявлять определённую этических стремлений исключительно логической последовательностью мысли. Трудно сказать, в какой мере способность обособлять этические настроения от логического развития мыслей, поддаётся упражнению. Во всяком случае, полное её отсутствие у человека есть верный признак полной его неспособности вообще к философскому мышлению»¹⁴. С присущей Лапшину точностью и даже скрупулёзностью ставится очень важный вопрос о дисциплинированности философского мышления. Последняя понимается им как способность формулировать конечные результаты философского творчества и «развить в себе искусство очистить их от явных метафизических примесей»¹⁵. Однако приводимые Лапшиным данные свидетельствуют о большей широте его мышления, чем узость сделанных выводов. Ведь речь, по существу, идёт о том, о чём умалчивает метафизика прошлого и настоящего, но без чего она не могла состояться. Рассмотрены вопросы о психологических, языковых, визуальных, поэтических предпосылках метафизики. И конечно о том, что роднит её с музыкой...

По мнению исследователя русской философии протоиерея Василия Зеньковского «собственные мысли Лапшина часто теряют в своей рельефности от коллекции цитат и справок»¹⁶. Зеньковский ярко подчеркнул антиметафизическую позицию Лапшина: «У Лапшина мы находим, действительно, не просто устранение метафизики в виду гносеологических его соображений, но именно отречение от метафизики, и даже больше: *horror metaphysicae*. За метафизикой чудятся ему неподвижные догматы, стесняющие свободную мысль; всякое трансцендентное бытие, внушает ему почти суеверный страх»¹⁷.

Этот страх, эта скованность как будто куда-то улечучиваются, как только Лапшин берётся рассуждать о горячо любимой им теме – теме музыки и творчестве композиторов. Из сухого, застёгнутого на все пуговицы университетского профессора Лапшин преобразается в певца жизненно-творческого порыва.

Мир мыслился Скрябиным как результат творчества художника, результат свободного хотения: «каждый его (творца) порыв представляет страстное напряжение в преодолении препятствия, это напряжение сопровождается радостным



Ил. 2. Н. К. Рерих. Шатры. набросок декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Около 1909. Бумага, карандаш. 10,5 × 13,0. © МНР

разрядом, когда препятствие побеждено». Лапшин рассмотрел Скрябина как провозвестника особого состояния радикально-катастрофического, внезапного изменения мира (достижения точки бифуркации) в мгновенном мистическом экстазе, при котором происходит «слияние всех индивидуальных сознаний в высший синтез Универсального Сознания»¹⁸.

Универсальное Сознание – сверхвременно, ибо время есть лишь перспективный образ бытия, одна из форм творчества духа. Лапшин делает вывод, что «исторический процесс от сознания протоплазмы до Скрябина есть лишь развёртывание, эволюция во времени того богатства Божественной индивидуальности, которое потенциально, целиком заложено в ней от вечности»¹⁹.

Сравнивая мистический реализм и коллективизм Римского-Корсакова и Скрябина, Лапшин приписывает Скрябину сферу глубинного «Я»²⁰. Лапшина интересуют те специфические формы душевных переживаний, которые приводят к высоким состояниям сознания, к удерживанию творчески-формообразующей художественной интуиции. Лапшина явно занимает убеждённая вера художников и музыкантов Серебряного века в теургическую силу искусства: «Вера в теургическую силу искусства, которая может вызвать изменения в материальном строе вселенной, есть проявление мистического материализма, который является пережитком первобытного религиозно-мистического взгляда на мир»²¹. В этом аспекте Лапшин проводит аналогию между идеями Владимира Соловьёва и Скрябина.

Вдохновлённость творца-гения-теурга мечтой о свето-цвето-музыкальном космическом синтезе-экстазе, где «всё сливается в один вневременной и внепростран-

ственный пункт»²², где «высшее искусство сливается с высшим знанием, где субъект познания тождествен объекту», передалась и профессору Лапшину, шаг за шагом стремящемуся рационализировать, определить понятие мистики, употребляемое в столь различных значениях: «На самом деле к мистике относятся такие переживания, в которых субъекту кажется, что он как бы сливается с объектом – миром или богом, поэтому мистический экстаз родствен состоянию самозабвения, транс...»²³. В творчестве Римского-Корсакова Лапшин также обнаруживает органическую связь слуховых впечатлений со зрительными, отмечая, что у композитора наличествует цветовой слух или цветное звукосозерцание²⁴.

Тема художника-творца, охваченного теургическим томлением и жадой, имеет и ещё одну сторону, на которую обратил внимание исследователь заветных дум Скрябина Лапшин, подчеркнувший, вслед за композитором, что мир есть результат творчества художника, результат свободного хотения: должен ли мир отвечать моим хотениям полностью и целиком? Ведь положительный ответ на такой вопрос приведёт к вечному ощущению довольства, неистребимой, враждебной самому духу творчества самодостаточности: «Мне не останется ничего желать. И в этом положении я буду находиться вечно. Можно ли себе представить что-нибудь ужаснее этого оцепенения в довольстве? И неужели самое ужасное из страданий, неужели все пытки цивилизации не лучше, не менее мучительны, чем это вечное ощущение довольства?»²⁵.

Тема желания волновала людей Серебряного века, живущих в художественно-эстетической среде эпохи модерна. Именно модерн смог подчеркнуть резкую непредсказуемость и необузданность органической стихии «жизненного порыва»: волна, захлёт, скручивание, метаморфоза, каприз, преобразование...

Лапшин провёл резкую грань между радостными видениями Римского-Корсакова, его «живописанием обряда и пейзажа» и «мучительно-блаженными иступлениями» – экстазами Скрябина. В отличие от пассивного созерцательного экстаза первого, экстаз второго – активный – «его провоцирует как бы сам субъект повторением известных заклинательных “магических” актов»²⁶.

В многообразных темах и сюжетах произведений Римского-Корсакова Лапшин справедливо улавливает единство настроения – «известное аффективное отношение к миру, как целому». Этот отмеченный Лапшиным особенный «религиозный момент»²⁷ не что иное, как новое космическое мироощущение, в чём-то родственное пантеизму Спинозы, модному тогда эволюционному оптимизму Спенсера, одухотворённому живой душой софиологии. Интересно будет напомнить, что с именем Лапшина связан ещё один любопытный эпизод: с отцом будущего профессора философии тесно дружил великий русский философ В. С. Соловьёв, который посвятил маленькому сыну друга замечательное стихотворение. В этом контексте становится понятным отношение Лапшина к творчеству Римского-Корсакова: «Римский-Корсаков – величайший певец вселенского чувства, космической эмоции. Его муза, являющаяся посменно в вечно-женственных образах Снегурочки, Нимфы, Волховы, Царевны Лебеди и т. д., это – та же мировая душа, присутствие которой в своей душе так живо ощущал великий музыкант»²⁸. Не случайно творчество Римского-Корсако-

ва сильно захватило и вдохновило на создание замечательных декораций и костюмов художника-мыслителя Н. К. Рериха, выпускника Санкт-Петербургского университета и Академии художеств. Именно в работах Н. К. Рериха [ил. 2] была достигнута удивительная гармония вселенской полноты «влюблённого взгляда» на мир с внутренними движениями души, воплощёнными в цвете и музыке...

В. В. Зеньковский показал внутреннюю противоречивость абсолютного имманентизма Лапшина²⁹, вплотную встретившегося с проблемой «чужой одушевлённости». Последняя с необходимостью требует постановки этических проблем: «Именно требования морального сознания ставят не только настойчиво, но и категорически вопрос о реальности чужих “я”...»³⁰. Учитель И. И. Лапшина **Александр Иванович Введенский** (1856—1925) в одной из своих работ, активно обсуждавшихся в университетских кругах «учит о наличности у нас рядом с областью опыта “особого органа познания” – “метафизического чувства”»³¹. По мнению Зеньковского, «метафизическое чувство» Введенского «сближается и отчасти отождествляется с нравственным чувством». Это верное и меткое наблюдение Зеньковского имеет для нас большое значение.

Возвращаясь к философскому наследию Лапшина, напомним, что Зеньковский понимает отсутствие у Лапшина тем морали как логическое завершение его анти-метафизического критицизма. Всегда ли это так? В исследованиях Лапшиным вселенского чувства мы сталкиваемся с изящной и выразительной постановкой морально-этической проблематики. Так вселенское чувство музыки Римского-Корсакова видится Лапшину в трёх формах: апофеоз природы и любви, апофеоз художественного творчества и апофеоз морального героизма. Лапшин точно характеризует моральный идеал девы Февронии из «Града Китежа» – «деятельная любовь к людям, вечная готовность с радостью пожертвовать собой»³². Актуальна и нетривиальна разрабатываемая Лапшиным идея симпатического расширения нашего «Я» в минуты морального энтузиазма. Лапшин рассматривает в качестве средства такого расширения – музыкальный символизм³³.

Задача построения нового «синтеза» была остро поставлена в творчестве выдающихся деятелей Серебряного века, она вобрала в себя неоромантические искания модерна, религиозные блуждания, разнообразные «прельщения», духовное странничество. В этом проявилось открытие глубин человеческого духа, самостоятельности его личных исканий и напряжённость усилий, уважение к личному и уникально-неповторимому духовному опыту. Всё это смогло стать запечатлённым на картинах выдающихся русских художников, получило огранку в чеканных стихах и выдающихся статьях-духовных воззваниях. Попробуем рассмотреть хотя бы некоторые грани этих духовных странствий и путешествий.

Представители философии русского космизма, как и многие другие представители русской религиозной философии, пройдя ряд многочисленных искушений (эзотеризм, марксизм), искали разрешения проблем разума в софиологии, теории умозрения, ортодоксальном христианстве, теософском синтезе, то есть в различных сферах трансцендентного знания, превосходящего традиционные формы классической рациональности.

Наиболее полно и глубоко тему синтеза развил выдающийся русский и советский учёный А. А. Любищев. Фиксируя сложность и неоднозначность взаимоотношения, связи науки и религии, А. А. Любищев неоднократно подчёркивал важность «космического религиозного» чувства, дарующего исследователю энтузиазм, веру и надежду. При этом учёный-мыслитель полагал, что «...космическое религиозное чувство сопровождало и направляло первые шаги настоящей, чистой науки, ставившей себе целью не удовлетворение текущих потребностей, а проникновение в тайны природы»³⁴. Интересна также мысль Любищева о стимулирующем характере религиозного чувства в развитии науки: «...не только общее космическое религиозное чувство стимулировало развитие точного знания, но даже ошибки, несбыточные мечты, не только не мешали, а помогали развитию науки»³⁵. А. А. Любищев, анализируя историю развития науки в связи с историей религий и философии, приходит к выводу о построении нового синтетического мировоззрения: «Построить цельное, гуманное и подлинное перспективное (социалистическое в истинном смысле слова) мировоззрение можно только охватывая всю совокупность научных, философских, этических и эстетических проблем, а не на основе определённой узкой группы постулатов с игнорированием всего, что выходит за пределы заранее поставленных рамок»³⁶.

Современное искусство больше, чем древнее, нуждается в определении способов его понимания. Это во многом связано с разделением сфер деятельности внутри современной культуры. Философию называют, как известно, душой культуры, а искусство – её зеркалом.

Современная культура с её специализацией и узкой профессионализацией грежит по утраченному синкретизму.

«Строительство новых оснований будет заключаться в установлении равновесия и в установлении координации между наукой, искусством и жизнью. Равновесие нуждается в просмотре всех утверждений. Так Мир нуждается в великом явлении равновесия»³⁷. Живая Этика озабочена поиском теоретических оснований для возможного синтеза философии и искусства в самом культуротворческом и жизнестроительном ключе.

Но это относится не к любому виду искусства, а к тому, в котором происходит взаимодействие с духовным опытом человека, в котором осуществляются синтезы знания и переживания, концентрации человеческих сил и способностей.

Искусство – способ концентрации духовного опыта человека, постижения «Высшей реальности» в интегральном единстве всех способностей человеческой души. Это глубинно роднит его с философией.

В человеке воссоединяется уникальное и вселенски-универсальное. Вопрос стоит вот в чём: каким образом может проявиться он – осуществлённый вселенский человек, в котором воплощается абсолютное и реальное? В поисках полноты осуществлённого «цельного знания», в основе которого лежит интенция человеческой целостности, В. С. Соловьёв и другие русские мыслители взывали не только к конкретному мышлению и к логике, но и к интуиции, вдохновению, воображению.

Космизм – уникальный и выдающийся феномен русской культуры эпохи модерна, существенно повлиявший на генеалогию ценностей, на формирование всего аксиологического поля русской культуры. Он способствовал становлению обновлённой этики (Живая Этика, этика антропокосмизма), эстетики, новых видов художественной практики (новые синтезы в искусстве и культурных практиках). Энергия вселенского чувства позволяла космистам преодолеть все трудности на их пути, она стала импульсом к развёртыванию их уникальных дарований, ставя на один уровень с величайшими гуманистами мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Рерих Н. К. Твердыня Пламенная. – Париж, 1932. – С. 23.
- ² Рерих Н. К. Искусство и археология // Искусство и художественная промышленность. – СПб., 1898–1899. – № 3, 4, 5. – С. 188.
- ³ Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. – СПб., 1909. – № 1. – С. 49–51.
- ⁴ Рерих Н. К. Держава Света. – Нью-Йорк, 1931. – С. 191.
- ⁵ Рерих Н. К. По пути из варяг в греки // Рерих Н. К. Собрание сочинений. – Кн. 1. – М., 1914. – С. 47.
- ⁶ Там же. – С. 49–50.
- ⁷ Леман Б. А. Чурлянис. – Пг.: Изд-во Бутковской, 1916. – С. 8–10.
- ⁸ См.: Ландсбергис В. Творчество Чюрлёниса (Соната весны). – Л.: Музыка, 1975.
- ⁹ См. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Синестезия>. Текущая версия страницы от 15 января 2013 г.
- ¹⁰ Ландсбергис В. Указ. соч. – С. 37.
- ¹¹ Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. – Пг.: Мысль, 1922. – С. 9.
- ¹² Лапшин И. И. Римский-Корсаков. Два очерка. – Пг.: Государственная Академическая филармония, 1922. – С. 7.
- ¹³ Лапшин И. И. О возможности вечного мира в философии. – СПб.: Типография В. С. Балашева и К^о, 1898. – С. 14.
- ¹⁴ Там же. – С. 26.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Зеньковский В. В. История русской философии. – Т. 2. – Ч. I. – Л.: Эго, 1991. – С. 236.
- ¹⁷ Там же. – С. 237.
- ¹⁸ Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. – Пг.: Мысль, 1922. – С. 20.
- ¹⁹ Там же. – С. 20.
- ²⁰ Там же. – С. 22.
- ²¹ Там же. – С. 29.
- ²² Там же. – С. 24.
- ²³ Там же. – С. 34–35.
- ²⁴ Лапшин И. И. Римский-Корсаков. Два очерка. – Пг.: Государственная Академическая филармония, 1922. – С. 20.
- ²⁵ Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. – Пг.: Мысль, 1922. – С. 16.
- ²⁶ Там же. – С. 35.
- ²⁷ Лапшин И. И. Римский-Корсаков. Два очерка. – Пг.: Государственная Академическая филармония, 1922. – С. 11–12.
- ²⁸ Там же. – С. 12–13.
- ²⁹ Зеньковский В. В. Указ. соч. – С. 243.
- ³⁰ Там же. – С. 238.

³¹ Там же. – С. 227.

³² Лапшин И. И. Указ. соч. – С. 39.

³³ Там же. – С. 16–18.

³⁴ Любичев А. А. Наука и религия. – М., 2000. – С. 119.

³⁵ Там же. – С. 120.

³⁶ Там же. – С. 212.

³⁷ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 93.

В. А. ЖИЛКИН

(Союз русских литераторов Эстонии,
Культурный центр «Полисветие»; Кохтла-Ярве, Эстония)

**КОНЦЕПЦИЯ «ЕДИНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАПОРА»
В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ РЕРИХА,
МИКАЛОЮСА ЧЮРЛЁНИСА И АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Духовные напряжения подлежат закону тождественности.

*Учение Живой Этики (Агни-Йога). Беспредельность. –
Ч. II. – 1934. – § 390*

*Моих ушей коснулся он, –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.*

А. С. Пушкин. Пророк. 1824

Концепция была сформулирована выдающимся поэтом и мыслителем Александром Александровичем Блоком в предисловии к поэме «Возмездие»: **«Я при-
вык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в
данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкаль-
ный напор»**¹.

Музыка в данном определении – понятие историсофское, культурологическое и космогоническое. На языке творчества Микалоюса Константиноса Чюрлёниса это может звучать соответственно: **живописно-музыкальная космическая симфония.**

На языке творчества Николая Константиновича Рериха и Живой Этики – **Аум, психическая энергия, Огонь, Беспредельность, Магнит.**

Знание о музыкальной основе мира очень древнее. В философии древней Индии это первооснова бытия: **«Вначале была вибрация»**. Христианская формула: **«Вначале было Слово»** – тождественна.

Законы эволюции (ритма космической эволюции) ярко и закономерно отразились в творчестве «художников жизни» Серебряного века, естественно выражая

один из важнейших космических сроков. В концепции «Единого музыкального напора» выразилась некая эволюционная закономерность Единства Мира при многообразии проявлений явлений мира, чуткость к ритму космической эволюции. Эта концепция как ответ на Зов космоса сближает многих «художников жизни» Серебряного века. Созвучия в их творчестве определяются в ключе сформировавшегося в конце XIX – начале XX в. нового одухотворённого энергетического мировоззрения, нашедшего наиболее полное выражение в Учении Живой Этики.

Концепция «Единого музыкального напора» – духовно-энергетическая. *«За каждым действием видимости стоит невидимое творчество духа. <...> В зерне каждого духа заложена устремлённая энергия духотворчества. Потому в невидимости нужно искать стимул всем проявлениям»*². Созвучия в творчестве «художников жизни» Серебряного века закономерны. Много блестящих творцов той эпохи создают мощный духовный музыкальный энергетический напор, с большой силой идущий и в наши дни. Много имён можно добавить к взятым нами именам. Судьба Чюрлёниса имеет много общего с судьбами других художников: Ван Гога, Модильяни, Рембрандта, Халса. Но особенно много объединяет М. К. Чюрлёниса с его соотечественниками – М. А. Врубелем и А. Н. Скрябиным: «В Скрябине и в Чюрлёнисе много общего»³. Скрябин и Врубель прекрасно вписываются в концепцию «Единого музыкального напора», нужно добавить сюда ещё Андрея Белого и Николая Заболоцкого (знаменитое заболоцкое: «Откройся, мысль! Стань музыкою, слово»).

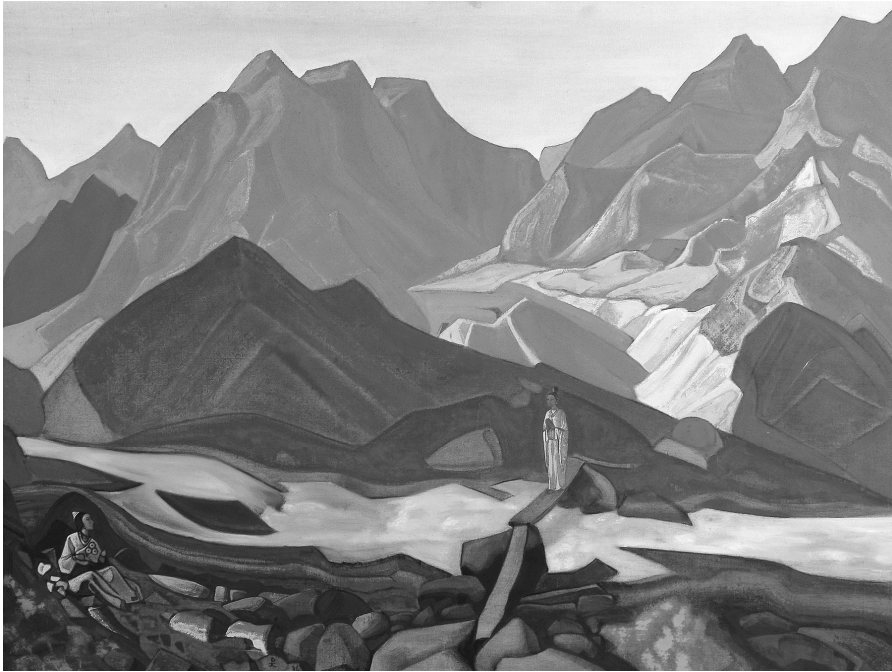
Но представляется, что эта космическая закономерность в приложении к событиям начала XX в. с наибольшей силой духовного напряжения выражена в творчестве Николая Рериха, Микалоюса Чюрлёниса и Александра Блока. Лично для меня это является неким глубоко внутренним убеждением и утверждением. Эта тема была сформулирована мной ещё в далёкие студенческие годы, когда я учился в Казанском университете и писал дипломную работу об исторических взглядах Блока.

Концепция «Единого музыкального напора», прежде всего, духовная. И три имени (Рерих, Чюрлёнис, Блок) объединяются большой духовной близостью. Духовная и творческая близость также определяются космическим законом, законом космического магнита: *«Сила, сливающая устремлённых духовно, утверждает Космическим Магнитом. В космическом законе существует явление творчества, которое имеет установленную восходящую дугу, по которой стремится дух»*⁴.

В ряде статей («Твердыня Пламенная», «Бог», «Огонь претворяющий») Рерих называет Блока другом, а в статье «Русь» (1945) – близким другом, с которым его «связывали особенно тесные отношения».

А вот признание Рериха о Чюрлёнисе (в статье «Чюрлёнис», 1936): «Он принёс новое, одухотворённое, истинное творчество. <...> Он был не новатор, но новый»⁵.

В той же статье Рерих сближает имена Чюрлёниса и Врубеля, а в статье «Блок и Врубель» ставит рядом имена Блока и Врубеля, тем самым связывая Блока и Чюрлёниса⁶. Об этом же пишет и Блок в статье «Врубель» (1910): «...Страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* [выделено Блоком. – В. Ж.] измеряются времена и сроки...»⁷.



Ил. 1. Н. К. Рерих. Оттуда. 1936. Холст, темпера. 91,5 × 122,0. © МНР

В статье «Блок и Врубель» (1937) Рерих говорит о том, что его духовная связь с Блоком и Врубелем была особенной: «Какими-то странными особенностями были окружены наши общения. Почему-то всегда случалось, что общения наши были какими-то особенными»⁸. Конечно, эта особость была следствием их общей связи с Единым Высшим источником и их творческой устремлённостью.

И Чюрлёнис, и Блок – предтечи того Нового, что было дано Учением Живой Этики и нашло отражение в творчестве Рериха, великого духовного Учителя XX в. Чюрлёнис говорил о себе: «Выступил я впереди нашего шествия, зная, что и другие пойдут за мной». То же самое могли сказать о себе и Блок, и Врубель, и Скрябин, и Белый. И другие...

Для символиста Блока понятие музыки было основным символом, оно лейтмотивом проходит через всю его жизнь и творчество: стихи, поэмы, прозу, пьесы, статьи, письма, дневники, записные книжки. Всё звучало для Блока: люди, шаги издалика приближающейся к дому матери, заборы, мимо которых он проходил, все события земные и явления небесные. Многие «музыкальные мысли» Блока естественно воспринимаются как положения Живой Этики. Об этом может быть написана отдельная книга. Приведём несколько таких «музыкальных мыслей».

«Нам не нужно никакого творческого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необхо-

димо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно услышать только всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха...»⁹.

Это та музыка, которую «всем существом поэта» умели слушать Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Есенин, Маяковский («А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?», 1913; «Флейта-позвоночник», 1919), Мандельштам («Но, видит Бог, есть музыка над нами», 1921) и др. Это дар свыше, о котором Пушкин писал в «Пророке» (см. эпиграф). Блок пояснял это прозой: «В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине недоступной для слишком человеческого, куда не достигает ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, – катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов»¹⁰. Это положение Блока можно вполне приложить к картинам Чюрлёниса, к его живописным фугам, сонатам и т. д. Другое определение Блока: «*Душа настоящего художника есть самый сложный, и самый нежный и самый певучий музыкальный инструмент*»¹¹, – это точная характеристика личности Чюрлёниса. И ещё одно высказывание Блока имеет отношение к музыке, к нему самому, к Рериху и Чюрлёнису: «*Художник – это тот, кто роковым образом, даже независимо от себя по самой природе своей [выделено мной. – В. Ж.], видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя*»¹².

Концепцию «Единого музыкального напора» Блок распространял на всю историю человечества; смены эпох, переломные вехи в развитии общества он воспринимал как периоды музыкальных упадков и возрождений, что очень близко к соответствующим историческим положениям Учения Живой Этики, историческим взглядам Рериха и музыкально-историческим картинам Чюрлёниса. Вот отрывок из дневниковой записи Блока от 31 марта 1919 г.:

«Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растёт в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом “хлынуть”. Таков закон органической жизни на Земле – и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм»¹³.

Вся короткая история человечества, которая сохранилась в нашей бедной памяти, есть, очевидно, смена эпох, из которых в одной – музыка замирает, звучит заглушённо, чтобы с новым волевым напором хлынуть в другой, следующий за нею.

Такова великая музыкальная эпоха гуманизма – эпоха Возрождения, наступившая после музыкального затишья средних веков...

Великое, музыкальное? синтетическое, культурное движение гуманизма, изживая само себя, накануне XIX столетия встретилось на пути своём с новым движением, идущем ему на смену (движение масс), об это новое движение и разбился гуманизм; разбился его музыкальный стиль – барокко. Одна мощная струя разлете-

ласть на тысячу мелких ручейков, и каждый в отдельности потерял свою силу. В брызгах, которые взлетели над разбившимся потоком, радугою заиграл его отлетающий дух музыки. И дух музыки соединился отныне с новым движением, идущим навстречу старому»¹⁴.

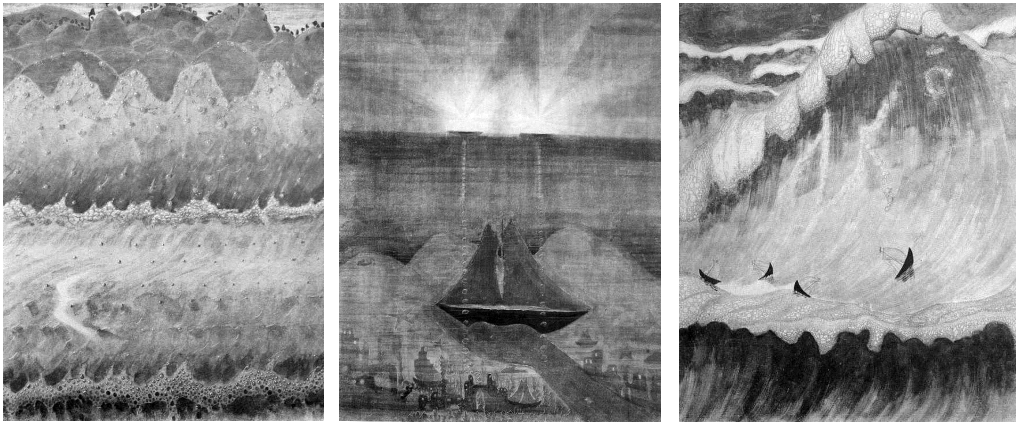
Свою концепцию Блок определял как научную. Если в 1909 г. он приходит к мысли «о строгой математичности искусства» вообще, то, оценивая свою поэму «Возмездие» в 1917 г. (в предисловии к ней Блок и ввёл термин «Единый музыкальный напор»), он пишет: «Вот, вот – реализм, научность моей поэмы, моих мыслей с 1909 года»¹⁵.

Блок, как и Чюрленис, делил своё творчество на определённые циклы. Чюрленис обозначал эти циклы музыкальными терминами. Характерно сближение между Блоком и Чюрленисом в музыкальных названиях стихотворных циклов Блока: «Арфы и скрипки», «О чём поёт ветер», «Соловиный сад» (поэма). О чём эти циклы? О видениях миров иных, об отражениях этих миров в многозвучной и чуткой душе поэта, о едином и вечном музыкальном потоке, соединяющем небесное и земное.

*Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зелёную одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.*

22 мая 1908 г.

Прекрасный литовский поэт Э. Б. Межелайтис назвал своего гениального соотечественника «философским предтечей будущей космической эры». И это очень верно. Чюрленис-поэт сам говорил об этом: «Я хотел бы создать симфонию из шума волн, из таинственного говора столетнего леса, из мерцания звёзд, из наших песен и бескрайней моей тоски»¹⁶. Он был очень цельной натурой. Как музыкант, художник, поэт, философ Чюрленис стремился с наибольшей силой и глубиной выразить сокровенную суть Вселенной, жизни и человека в их неразрывной гармоничной слитности. Особенно это удалось ему через тему моря, которая выражена им в живописном триптихе «Соната моря» [ил. 2–4], в симфонической «Поэме моря» и в небольшой поэме в прозе «Могучее море...»: «Могучее море. Велико, беспредельно, безмерно. Целое небо обводит свою голубизною твои волны, а ты, полно величия, дышишь тихо и спокойно, ибо знаешь, что нет конца твоей мощи, нет пределов твоему величию, твоё бытие бесконечно. Велико, могуче, прекрасно море! От горизонта до горизонта волны, волны, волны»¹⁷. Эти произведения для нас естественно ассоциируются с понятием Беспредельности в книгах Живой Этики. Чюрленис – человек и художник – жил в этом океане могучих пространственных энергий, единый поток которых определяет нашу жизнь и нашу судьбу. И для него было естественным открытие законов Иерархии, Учительства, Вестничества, стояния на Дозоре: «А ты иди, иди без усталости. Заранее говорю тебе: жара будет постоянной; на



Ил. 2–4. М. К. Чюрленис. Соната V (Соната моря). 1908. Бумага, темпера © НХМЧ
Слева направо: ил. 2. Allegro. 73 × 63; ил. 3. Andante. 73,1 × 62,2; ил. 4. Finale. 73,2 × 63,0

той дороге ночи нет, лишь вечный день. Едва я отошёл шагов на десять, старец окликнул меня: – “Погоди, сын мой, я забыл сказать: **гляди с высоких башен и увидишь дорогу**. А если будет ещё очень далеко, и тебя одолеет старость, там снова будет скамья, предназначенная для вестников, а на ней никогда не будет недостатка в юношах. Ну, сейчас иди”. Так сказал старец, и я пошёл и смотрел с высоких башен»¹⁸. Смотрение на мир с высоких башен означает погружение в изначальную красоту мира и утверждение этой красоты в тяжёлых земных условиях.

Конечно, то, что выполнил Чюрленис, было под силу только ему: он дал совершенно новый язык для понимания, постижения красоты бытия.

И это был язык музыки, но музыки необычной, и язык – доселе не бывший. Музыка звучала во всём: в названиях картин («Фуга», «Соната», «Прелюд»), в формах, в цвете, в ритмах, темах, композиции. Музыка сама становилась творцом, она несла инобытие, космические вибрации, изначальную красоту и гармонию на грешную, страдавшую Землю. Картины Чюрлениса были исполнены новой нотной записи, эти ноты вполне можно назвать космическими нотами. Взять хотя бы первую музыкальную картину Чюрлениса «Фуга» [ил. 6]. Ритм ёлочек на этой картине как раз напоминает ноты, это некие живописные ноты, живые природные ноты.

Особенно наглядно концепция «Единого музыкального напора» подтверждается «Сонатой звёзд» Чюрлениса, этой вершиной его творчества [ил. 7 и 8]. В «Сонате звёзд» Единый музыкальный напор охватывает все планы космоса и протягивает музыкальные нити от человека к Творцу, соединяя их эволюционным коридором.

Прозрения и пророчества Блока и Чюрлениса, конечно, помогают нам понять научно-философское Учение Живой Этики, которое возникло «в том же культурном-историческом Поточе, в котором сформировались и символизм, и космизм, и глобальные научные обобщения К. Э. Циолковского, А. Л. Чижевского, В. И. Вернадского»¹⁹, и было принесено к самому важному космическому сроку семьёй Рерихов. Несомненно, глубоко научно и философски понять и оценить, как творчество «ху-

дожников жизни» Серебряного века, в первую очередь – Блока и Чюрлёниса, так и идею «Единого музыкального напора» мы можем на основе строгих научных формул Живой Этики, творчества Рериха и современных научных открытий.

У Н. К. Рериха есть две статьи – «Музыка сфер» (1931) и «Вибрации» (1942), в которых утверждается значение музыки как основы всего сущего.

«Остановите ли Симфонию Сфер? Прекратите ли громы небесные? Заставите ли умолкнуть водопады и вихри? Велите ли замолчать всем птицам и клещам оленьим?

Умертвите ли все песни людские? Заставите ли замолкнуть все Божественные напевы и созвучия?

Какой ужас водворился бы на земле без Вышнего Звука. Даже нельзя себе представить, что произошло бы с природою, ибо звук и свет нераздельно связаны между собою. Но, по счастью, никто этого губительного варварства и не может сделать, ибо ничьи силы не дотянутся до симфонии сфер, которая будет звучать и будет возвышать дух человеческий к новым творениям»²⁰.

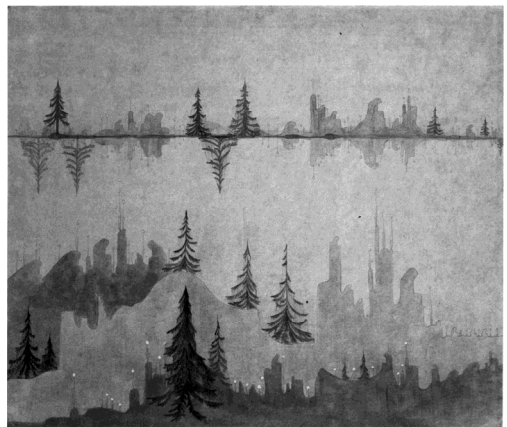
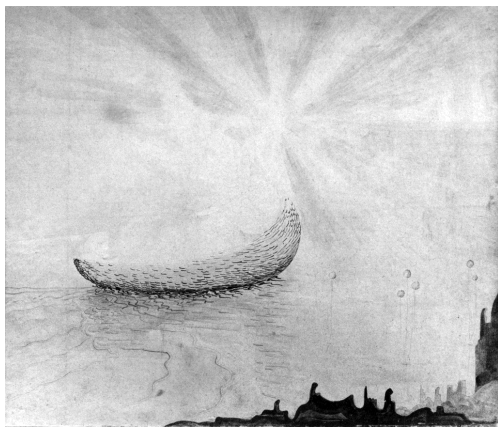
Не правда ли, прекрасное описание неистребимого беспредельного Единого музыкального напора?

«Сколько прекрасных сказаний от самых древнейших времён утверждает значение Божественных созвучий»²¹.

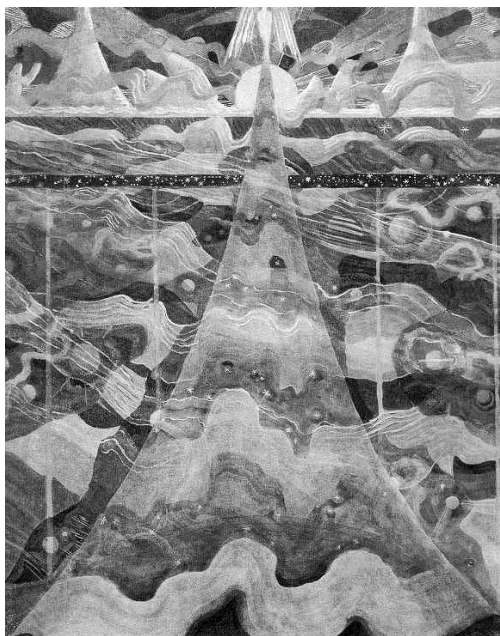
«Разве мы не должны считать гармонию звука нашим водителем к мирам высшим?»²².

Рерих обращает внимание на значение вибраций в областях искусства, науки, всего связанного с космическим творчеством.

«О значении ритма и вибраций говорилось немало... пора, чтобы мыслящий человек подумал о неразъединимости всего космоса. Единство цвета-света и звука...»



Ил. 5 и 6. М. К. Чюрлёнис. Диптих «Прелюд. Фуга». 1908. © НХМЧ. Слева направо: ил. 5. Прелюд Бумага, акварель, темпера. 60,2 × 71,1; ил. 6. Фуга. Бумага, темпера. 62,2 × 72,6



Ил. 7 и 8. М. К. Чюрлёнис. Соната VI (Соната звёзд). 1908. Бумага, темпера. © НХМЧ
Слева направо: ил. 7. Allegro. 72,2 × 61,4; ил. 8. Andante. 73,5 × 62,5

Игра волн, узоры песков, сказка снежинок, волшебные кристаллы близки каждому художнику... Музыкант знает великое значение ритма. Тем благодарнее будем тем, кто научно обращает внимание человечества на единство законов творчества»²³.

Прекрасной иллюстрацией к этим положениям служит, например, одна из ранних картин Рериха из серии «Русь» – «Город строят» (1902) [ил. 9]. Звучит музыка труда, объединённого единым световым и музыкальным ритмом. Или картина «Сантана» (1937) [ил. 10]. И вообще, художественное творчество Николая Рериха и есть Единый музыкальный напор, связующий явления небесные с деяниями земными. Это около 7000 произведений. Особо надо выделить темы Алтая и Гималаев – около 500 картин, которые все вместе справедливо называют Симфонией гор.

Уже ведётся научная работа по изучению тонкой энергетики картин Рериха. Каждая из перечисленных картин Рериха требует изучения, в том числе с точки зрения отражения в ней «Музыки сфер». Это дело будущих исследований. Для нас важно отметить, что весь ряд картин Рериха, если их выстроить в одном пространстве, будут звучать как грандиозная небесно-земная симфония.

Из перечисленных картин хочется указать на некоторые, очень близкие по темам и музыкальному звучанию картинам Чюрлёниса. Это, во-первых, триптих «Fiat Rex!» (1931) Рериха и триптих под сходным названием Чюрлёниса (1904–1905). У Рериха на картине в центральной части триптиха изображён Высочайший духовный Учитель, от которого исходила и творческая основа Живой Этики, и вдохнов-

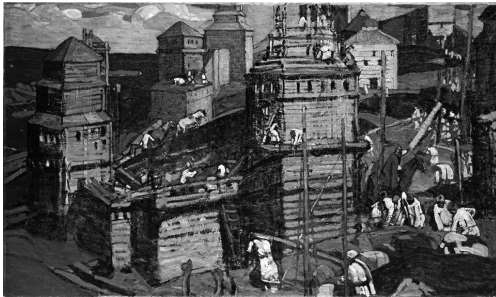
ляющая сила творчества самого Рериха. Невольно думается, что это справедливо и для Чюрлёниса. Ещё одна переключка Рериха и Чюрлёниса – картины Чюрлёниса «Ангелочки (Рай)» (1909), «Ангел (Прелюд Ангела)» (1909) и картина Рериха «Сокровище Ангелов» (1905). Видится, что и для Рериха, и для Чюрлёниса ангелы были не мифологическими существами, а существами вполне реальными. А как музыкально переключаются «Соната II (Соната весны)» (1907) Чюрлёниса и «Весна в Кулу» (1929) Рериха. Горы и башни Рериха переключаются с горами и башнями Чюрлёниса. Несомненно, в них Чюрлёнис бывал духовно. «Фуги» (1908) из диптихов Чюрлёниса звучат в диптихе «Агни-Йога» (1928) и в некоторых других картинах Рериха.

Очень большие творческие сближения и у Рериха и Блока. Особенно это относится к теме Матери Мира. Почитание Матери Мира и служение ей Блок, как эстафету, принял от Владимира Соловьёва и пронёс через всю жизнь:

*Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Её лица.*

3 декабря 1914 г.²⁴

Ещё одно глубокое творческое схождение – тема Куликовской битвы. В картине Рериха «Сергий-строитель» (1940), выдержанной очень строго ритмически, Сергей явлен не только строителем духовной основы России, но и строителем Нового Мира, Новой России. Для Блока Куликовская битва являлась центральным событием русской истории, подтверждающим его прозрения. Поэт пророчески утверждал: «Куликовская битва принадлежит к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их ещё впереди»²⁵. В поэтическом цикле Блока «На поле Куликовом» (1908) центральным персонажем является Мать Мира, указавшая Блоку подвиг души, которая являлась ему ещё во времена древние, являлась ему в юности, была вдохновительницей «Стихов о Прекрасной Даме» (1901–1902), и явилась ему в канун революционных событий в Рос-



Ил. 9. Н. К. Рерих. Город строят. 1902

Холст, масло. 154,5 × 264,5

© Государственная Третьяковская галерея,
Москва. Инв. № 1618



Ил. 10. Н. К. Рерих. Сантана. 1937

Холст, темпера. 92 × 153

© Новосибирский государственный
художественный музей. № Ж-87

сии, благословляя русское воинство в грядущей решающей битве, повторяющей на новом витке Куликовскую битву:

*И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня*

.....
*И когда, наутро, тучей чёрной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.*

14 июня 1908 г.²⁶

И Матерь Мира, и Куликовская битва – проявление законов Единого музыкального напора.

Научные положения о музыкальной основе мира в Учении Живой Этики выражены краткими и точными формулами.

«Цвет и звук – Наша лучшая трапеза»²⁷.

«...Любите цветы и звук»²⁸.

«Свет и цвет реже привлекали изучение, но так как звук есть лишь реакция света, то углублённое познание обратится к значению света и к высшей энергии – материи Светоносной. Materia Lucida привлекала все лучшие умы; если даже не находили сознательного применения ей, то значение её считали неминуемым при следующей эволюции»²⁹.

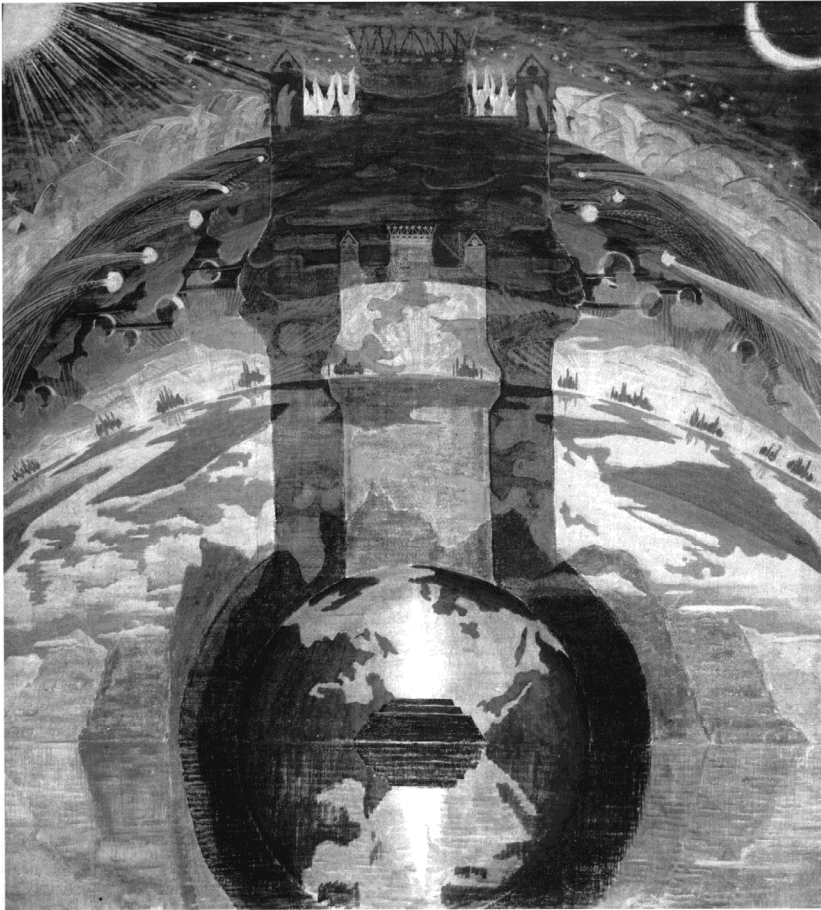
«По завету Платона музыкальность следует понимать не в узком понятии музыки, но как приобщение ко всем гармоническим искусствам. В музыке, в пении, в поэзии, в живописи, в ваянии, в строительстве, в фонетике и, наконец, во всех проявлениях звучания выражена музыкальность»³⁰.

В творчестве «художников жизни» Серебряного века это находит яркое подтверждение.

«Истинно, создатели жизни³¹ творят непреложно, сотрудничая с Космическим Магнитом. Эти ваятели живут творческим импульсом³². Эти ваятели напрягают свои огни для насыщения человечества. Эти ваятели своими искрами расширяют сознания. Истинно, эти ваятели помогают сознанию обнять законы космические. Они бьются под Нашим Щитом. <...> Из Башен протянуты нити; из Башен протянуты руки и струятся лучи»³³.

Именно об этих башнях поэтически говорит Чюрлёнис в произведении «Рех» (1909), а также о Магните [ил. 11].

«Когда Космический Магнит напрягает все силы, то пространство начинает звучать. Потому каждая сила напрягается течением напряжённого отзвука. В начинаниях космических так важно знать утверждение Магнита и качество энер-



Ил. 11. М. К. Чюрлёнис. Rex. 1909. Холст, темпера. 147,1 × 133,7 © НХМЧ

гии духовных устремлений. Все духовные созидания дают ноту пространства. На эту ноту звучат тонкие организмы. Так творческая нота духа действует в пространстве»³⁴.

«Созидающая космическая вибрация многообразно звучит на многострунной Арфе уявленного Мироздания³⁵. Сознание может уловить ритм этой вибрации или её аккорд. **Основной Космический ритм един**, иначе всё Мироздание развалилось бы. Урусвати уявилась на **слышании мощного звучания Пространства**. Урусвати уловила нарастающий ритм вибраций **этого тысячструнного оркестра**»³⁶ [выделено мной. – В. Ж.].

Чюрлёнис создавал свою музыкально-живописную симфонию, а Блок на основе всего своего жизненного и творческого опыта формулировал музыкальную концепцию, когда ещё не были обнародованы положения Учения Живой Этики, но

знание уже проливалось на Землю к определённом космическому сроку, и шедшие впереди принимали его и претворяли в своём творчестве. Им пришлось многое преодолеть, осуществляя невиданный доселе синтез: синтез земного и небесного, синтез духовного и плотного, синтез науки и искусства, синтез самих искусств. Этот синтез тоже был уявлен как Единый музыкальный напор. Это принадлежало к эволюционным задачам человечества, и эти задачи решались творцами Серебряного века.

Так Чюрлёнис, синтезируя живопись, музыку, философию и поэзию, преодолел рамки устоявшихся художественно-пластических решений. Литовский художник дал новые ноты для понимания звучания космоса и микрокосма – человека. Нам ещё только предстоит понять эти ноты и внятно прочесть партитуру его творений, так же, как и произведений Блока, ибо сокровенный смысл его творчества только начинает нам открываться.

Некоторые современники А. А. Блока отмечали необычайную космическую чуткость великого поэта, например, К. И. Чуковский: «Поистине, у него был сейсмический слух: задолго до войны и революции он уже слышал их музыку»³⁷. Или А. М. Ремизов: «Помню, в 1917 году... говорили мы с Блоком по телефону... и Блок сказал мне, что над всеми событиями, над всем ужасом слышит он – музыку, и писать пробовал. А это он “Двенадцать” писал. И та же музыка однажды, не сказавшаяся словами, дыхом своим звёздным, вывела Блока на улицу с красным флагом – это было в 1905 г.»³⁸.

Об этом слышании неслышимого Блок делает множество записей в дневнике и в записных книжках. Это очень важные свидетельства.

*«Мне начинает казаться, что за городским гулом я слышу ещё какой-то гул» (12 августа 1917)*³⁹.

*«...Вот весь этот **вихрь атомов** космической революции. Когда, куда и какими мы выйдем из него?» (15 августа 1917)*⁴⁰.

*«Меня интересует вопрос: вчера в 1 час ночи я ложился, слушая те же звуки, которые слышны были, когда я в первый раз сошёл с поезда (этапного) в Ловче I⁴¹, в жаркий летний день: далёкая канонада» (28 августа 1917)*⁴².

*«На днях, лёжа в темноте с открытыми глазами, слышал гул, гул: думал, что началось землетрясение» (9 января 1918)*⁴³.

*«Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь» (29 января 1918)*⁴⁴.

Как итог этого вслушивания в музыкальный напор революционных дней Блок записывает: «Во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом большой шум вокруг – шум смутный (вероятно, шум от крушения старого мира)»⁴⁵. Именно, начался процесс смещения старого мира, нарастающий шум и грохот от этого смещения мы слышим и по сей день.

По свидетельству Чуковского, Блок «умер сейчас же после написания “Двенадцати” и “Скифов”, потому что именно тогда с ним случилось такое, что, в сущности, равносильно смерти. Он онемел и оглох. То есть он слышал и говорил, как



Ил. 12. М. К. Чюрлёнис. Жертва. 1909. Холст, темпера. 71,0 × 78,5 © НХМЧ

обыкновенные люди, но тот изумительный слух и тот серафический голос, которыми обладал он один, покинули его навсегда»⁴⁶.

«Именно, только в высочайшем напряжении достигается гармония и сублимация всех энергий. Но, конечно, напряжение это не должно перетянуть струны физического организма. Нужно всегда напоминать об этой опасности, иначе может произойти непоправимое нарушение равновесия и преждевременный уход»⁴⁷.

Слушая музыкальный напор мира, принимая новые тонкие вибрации уже нарождающегося Нового Мира, и Блок, и Чюрлёнис сожгли себя в пламени творчества. Блок:

*Не таюсь я перед вами,
Посмотрите на меня:
Я стою среди пожарниц,
Обожжённый языками
Преисподнего огня.*

19 декабря 1912 г.⁴⁸



Ил. 13. Н. К. Рерих. Последние Атланты (Гибель Атлантиды). 1928–1929. Холст, темпера 89,5 × 146,7 © Центр-музей им. Н. К. Рериха Международного Центра Рерихов, Москва

*...И, взглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар!*

10 мая 1910 г.⁴⁹

Это было жертвой. Вспомним «Книгу о жертве» в первом томе Живой Этики «Зов». Это прекрасно выражено и в картине Чюрлёниса «Жертва» (1909) [ил. 12]. Но эта жертва приносилась во имя Нового Мира. И было понимание того, что Новый Мир будет построен после очищения от грязи старого мира. У Чюрлёниса это показано в цикле «Потоп» (1904) и в записи о виденном им сне:

«Я видел страшный сон <...>. Всё на земле, всё – города, деревни, избы, костёлы, леса, башни, поля, горы – всё затопила вода. Люди ничего об этом не знают <...>. Спят глубоким сном. Но ведь это утопленники <...>. Мир казался единой траурной арфой. Все струны дрожали, стонали, жаловались»⁵⁰.

Теми же образами и почти теми же словами мы находим это видение и у Блока в статье «Владимир Соловьёв и наши дни» (1920):

«Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир, несмотря на всё, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые или переживаемые, в столетия»⁵¹.

При этом Блок указывал помнить о судьбе Атлантиды. Очень близка «Потопу» Чюрлёниса сказка Рериха «Миф Атлантиды» (1912) и его картина «Последние Атлантиды (Гибель Атлантиды)» (1928–1929) [ил. 13].

О неизбежности смещения старого мира в Учении Живой Этики сказано неоднократно.

«Космическая Справедливость действует не нашими измерениями. Она устраняет то, что уявляет несоответствие с ходом космической эволюции или гармонии»⁵².

И Рерих, и Чюрлёнис, и Блок были творцами с новыми устремлениями. Они были **новыми**, каждый по-своему. И каждый нёс весть о Новом Мире. Чюрлёнис и Блок смогли принести эту весть из глубин космоса, потому что чутко вслушивались в Единый музыкальный напор, соединяющий земное и небесное. Многообразное творчество и многообразная деятельность Рериха есть утверждение этого Нового Мира.

И «Сотворение мира» (1905–1906) [см. ил. на с. 165], и «Зодиак» (1906–1907) [см. ил. на с. 226 и 227], и «Соната звёзд» (1908), и «Ангел (Прелюд Ангела)» (1909) Чюрлёниса – это прозрение образов Нового Мира, очищенного после мирового катаклизма. В «Сонате VII» («Сонате пирамид») (1909) процесс преображения красоты земной, красоты, изживающей себя, в красоту новую, рождающуюся, дан удивительно тонко новыми средствами, соединяющими в единое звучание музыку и живопись, на каждом эволюционном плане звучащие соответственно. То же самое и в «Сонате III» («Сонате ужа») (1908), когда плотная земная материя громадного Змия преобразается в тонкое свечение. В «Сонате II» («Сонате весны») (1907) мы также видим реальность преображённого мира, музыку Нового Мира. Чюрлёнис носил в себе реальность иных миров, он жил в этой реальности, ему тяжело было в плотном земном мире, и из больницы он ушёл не в земную зиму, а в эту открывшуюся ему иномирную и новомирную реальность, это было и уходом с земного плана. Красота этого мира была связана и с красотой человека новой формации. Это был человек нового эволюционного этапа, человек-ангел.

Нечто подобное предстало и Блоку, о чём вспоминал Чуковский: «В споре он сказал, между прочим: “А я у каждого красногвардейца вижу ангельские крылья за плечами”»⁵³. Может быть, это весть о жизни в уплотнённом астрале?

Можно составить целый сборник «Весть Александра Блока о Новом Мире (Новой Эпохе)»⁵⁴. Приведём некоторые фрагменты.

«Наши души - причастны Мировой. Сегодня многие из нас пребывают в усталости и самоубийственном отчаянии; новый мир уже стоит при дверях; завтра мы вспомним золотой свет, сверкнувший на границе двух столь несхожих, веков» (23 декабря 1910)⁵⁵.

«Рано или поздно всё будет по-новому, потому что жизнь прекрасна»⁵⁶.

*...Но столетья прошли,
И продумал я думу столетий.
Я у самого края земли,
Одинокий и мудрый, как дети.*

.....
*И в зелёной ласкающей мгле
Слышу волн круговое движенье,
И больших кораблей приближенье,
Будто вести о новой земле...*

«Ночная фиалка. Сон», 18 ноября 1905 – 6 мая 1906 г.⁵⁷

В стихотворении, обращённом к Андрею Белому, есть такая строчка: «*Так. Я слышал весть о новом*» (1 ноября 1903)⁵⁸. Всё новое у Блока связывалось с появлением в мировой истории некой **третьей силы**, которая для нас ассоциируется с Учением Живой Этики, с семьёй Рерихов и их последователями.

И ещё новое связывалось у Блока с Россией: «России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и – по-новому – великой»⁵⁹. Россия – «Новая страна» и в записях Рерихов. И это неизбежно потому, что, как утверждает в своей книге «Тайны русского народа» В. Н. Дёмин, «русская душа космична»⁶⁰ и очень отзывчива на вибрации Единого музыкального напора.

Через художественное творчество Рериха, Чюрлёниса, Блока нам открываются закономерности, управляющие Миром, человечеством и человеком. Можно назвать их тонкими или тонко музыкальными законами.

«Мировой процесс есть проявление единой энергии⁶¹, и где бы и в каких бы формах последняя ни обнаруживалась, она проявляется везде и всюду одними и теми же соотношениями и подлжит одним и тем же зависимостям или законам. Индивид есть результат воздействия внешних энергий, он сам есть скопление энергий» (В. М. Бехтерев)⁶².

И. В. Гёте назвал архитектуру застывшей музыкой. Представляется, что Чюрлёнис дал в своих картинах именно архитектуру космоса, музыкальную структуру космоса. Выразительным символом этой структуры является Мировое Древо. Открытие и научное исследование закона подобия и закона фрактальности подтверждает музыкальную сущность мира. Музыка есть явление культуры, она даёт возможность познания мира тонких законов, миром управляющих. Музыка – это и тончайший из видов информации. Музыкальное освоение мира на основе опыта Рериха, Чюрлёниса, Блока в соединении с изучением книг Живой Этики, особенно книги «Беспредельность», очень актуально и может дать значительное продвижение в преображении нашего земного мира, человека и человечества.

«Космос требует во всём тождественности устремления. Почуя вибрации токов, человечество найдёт все творческие посылки лучей. Так Космос посылает свои сокровища. Не миновать утверждения этих сокровищ»⁶³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.; Л., 1960–1963. – Т. III. – С. 297.

² Учение Живой Этики (Агни-Йога). Беспредельность. – Ч. I. – 1930. – § 373.

- ³ Рерих Н. К. Зажигайте сердца. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 3-е изд., перераб. – С. 96.
- ⁴ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Беспредельность. – Ч. I. – 1930. – § 367.
- ⁵ Рерих Н. К. Указ. соч. – С. 96.
- ⁶ Рерих Н. К. Художники жизни. – М.: МЦР, 1993. – С. 33.
- ⁷ Блок А. А. Указ. соч. – Т. V. – С. 424.
- ⁸ Рерих Н. К. Указ. соч. – С. 33.
- ⁹ Блок А. А. Указ. соч. – Т. VI. – С. 101–102.
- ¹⁰ Блок А. А. Указ. соч. Т. VII. – С. 404–405.
- ¹¹ Блок А. А. Указ. соч. Т. V. – С. 379.
- ¹² Блок А. А. Указ. соч. Т. VII. – С. 217.
- ¹³ Не правда ли, очень близко к лаконичным определениям культуры Рериха? – *Примеч. В. Ж.*
- ¹⁴ Блок А. А. Указ. соч. Т. VI. – С. 111.
- ¹⁵ Блок А. А. Указ. соч. Т. VII. – С. 264.
- ¹⁶ Цит. по: Культура и время. – М., 2001. – № 1/2. – С. 176.
- ¹⁷ Цит. по: Розинер Ф. Я. Искусство Чюрлёниса: Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Поэзия. Философия творчества. – М., 1993. – С. 280.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Скиба Н. В. М. К. Чюрлёнис: «Господи! Освети дорогу мою...» // Культура и время. – 2001. – № 1/2. – С. 173.
- ²⁰ Рерих Н. К. Твердыня Пламенная. – Рига: Виеда, 1991. – С. 247.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же.
- ²³ Рерих Н. К. Листы дневника: В 3 т. – Т. III. – М.: МЦР, 1996. – С. 46.
- ²⁴ Блок А. А. Указ. соч. – Т. II. – С. 233.
- ²⁵ Блок А. А. Указ. соч. – Т. III. – С. 587.
- ²⁶ Блок А. А. Указ. соч. – Т. III. – С. 251.
- ²⁷ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Листы сада Мории. Книга вторая. – Озарение. – 1925. – § 108.
- ²⁸ Там же. – § 134.
- ²⁹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Община. – 1926. – § 173.
- ³⁰ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Надземное. – Т. I. – 1938. – § 42.
- ³¹ У Н. К. Рериха – «художники жизни». – *Примеч. В. Ж.*
- ³² То есть Единым музыкальным напором. – *Примеч. В. Ж.*
- ³³ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Беспредельность. – Ч. I. – 1930. – § 390.
- ³⁴ Там же. – § 475.
- ³⁵ Вспомним «Арфы» Блока. – *Примеч. В. Ж.*
- ³⁶ Рерих Е. И. У порога Нового Мира. – М.: МЦР, 2000. – С. 250.
- ³⁷ Цит. по: Крыщук Н. П. Открой мои книги (Разговор о Блоке). – Л.: Детская литература, 1979. – С. 173.
- ³⁸ Цит. по: Немировская О., Вольпе Ц. С. Судьба Блока. Воспоминания, письма, дневники. – М.: Аграф, 1999. – С. 223.
- ³⁹ Блок А. А. Указ. соч. – Т. VII. – С. 299.
- ⁴⁰ Там же. – С. 301.
- ⁴¹ По прибытии на фронт. – *Примеч. В. Ж.*
- ⁴² Там же. – С. 305–306.
- ⁴³ Блок А. А. Записные книжки. – М.: Художественная литература, 1965. – С. 383.
- ⁴⁴ Там же. – С. 387.
- ⁴⁵ Блок А. А. Указ. соч. – Т. III. – С. 474.

- ⁴⁶ Цит. по: *Немировская О., Вольпе Ц. С.* Указ. соч. – С. 263.
⁴⁷ *Рерих Е. И.* Указ. соч. – С. 326.
⁴⁸ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. III. – С. 84.
⁴⁹ *Там же.* – С. 27.
⁵⁰ Цит. по: *Эткинд М. Г.* Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрлёнисе. – Л.: Искусство, 1970. – С. 135–136.
⁵¹ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. VI. – С. 158.
⁵² *Рерих Е. И.* Указ. соч. – С. 255.
⁵³ Цит. по: *Немировская О., Вольпе Ц. С.* Указ. соч. – С. 223.
⁵⁴ См.: *Жилкин В. А.* Николай Рерих и Александр Блок // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. IV. – СПб., 2001. – С. 230–254.
⁵⁵ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. V. – С. 451–454.
⁵⁶ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. VI. – С. 13.
⁵⁷ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. II. – С. 34.
⁵⁸ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. I. – С. 297.
⁵⁹ *Блок А. А.* Указ. соч. – Т. VI. – С. 9.
⁶⁰ *Дёмин В. Н.* Тайны русского народа. – М.: Вече, 2000. – С. 423.
⁶¹ То есть Единого музыкального напора. – *Примеч. В. Ж.*
⁶² *Бехтерев В. М.* Коллективная рефлексология. – М.: Наука, 1993. – С. 480.
⁶³ *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Беспредельность. – Ч. II. – 1930. – § 11.

Е. К. КРАСНУХИНА

(Философский факультет Санкт-Петербургского государственного университета)

РОЖДЕНИЕ ЖИВОПИСИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ

«Чтобы видеть ход вещей на свете, не надо глаз. Смотри ушами», – говорил король Лир. Эти слова знаменуют собой то обстоятельство, что европейская мысль образует две эпохи: метафизики объекта и метафизики акта, специализации и темпорализации бытия, онтологии видимого и онтологии слышимого. Обе означенные интеллектуальные формации лишены однозначности.

С одной стороны, царство рефлексии и репрезентации, конституировавшее телесность и скульптурность бытия, зримость всех объектов и, прежде всего, объектов идеальных или предметов мысли, при всём своём оптикоцентризме, в конечном счёте, тематизирует видимое как видимость. Если умозрение открывает истину, то физическое зрение порождает иллюзию и ложь. Античность в лице Демокрита предпочла парадокс чисто теоретического зрения, даже достигнутого ценой физической слепоты, доксе* чувственной наглядности. Ренессанс окончательно превращает реальность в картину мира, научность и субъектная оптичность которой уже не разделимы. Амбивалентность зримости как умозрения и как видимости пронизывает собой метафизику представления.

* *Докса* – от древнегреч. «общепринятое мнение, представление». Термин Р. Барта, восходящий к Аристотелю. – *Примеч. ред.*

С другой стороны, философская эпоха экзистирования, а не объективации сущего, эпоха хайдеггеровского вслушивания, а не взглядывания в бытие, социально и культурно отметила себя исключительной спектакулярностью или перформативностью.

Во всём этом заключено какое-то обратное движение исторического и логического. Изначален фольклор, устное предание. Письмо, печать возникают позднее. Движение метафизики идёт противоположным путём от статичности вида-эйдоса к звуку-длительности. Интересна история увлечений ребёнка. Сначала ему дарят книжки с картинками, краски, карандаши, фломастеры, затем наступает эпоха кассет, компакт дисков, плееров и музыкальных центров.

Эйдетика – это наука о виденном, умозрение сущности. Онтология интеллигентного никак не вмещала в себя длительность субъективности. Вещь постижима мгновенно. В своей идее вещь дана сразу. Она способна занять какое-то место, простираясь в пространстве, но не способна продолжаться во времени. Сущность вещи вневременна, она не обладает длительностью.

Эйдосы не звучат. Звучит то, что может длиться, продлеваться во времени в экзистенциальных актах. Длительность есть самовременение, конституирование себя изнутри, а не демонстрация себя во вне. Даже в наследии соц-арта мы можем найти формулировку этой мысли: «Человек – это звучит гордо». Протяжённость мысли не идентична протяжённости боли. Треугольник есть очень умная вещь, о боли этого не скажешь. Треугольник простирается в пространстве, а боль длится во времени. И в этом смысле боль звучит. Боль есть реальность самости. В боли обретает протяжение субъективность, а не простирается предметность. То, что видимо, беззвучно. А то, что звучит, незримо. Табуретка рукотворна. Она вещь и не издаёт ни звука. Зато её можно увидеть. Скрипка нерукотворна. В ней звучит боль, звучит душа. И поэтому скрипку нельзя увидеть. Как источник звука скрипка незрима.

Философская дифференциация реальности образа и реальности звука весьма адекватна в анализе художественного творчества **Микалоюса Константиновича Чюрлёниса**. Зрение Чюрлёниса можно сравнить с ясновидением. Его живопись, безусловно, далека от позитивизма, скажем, импрессионистов. Метафизический характер художественного творчества составляет общую черту Чюрлёниса и **Николая Константиновича Рериха**. Работы Чюрлёниса заключают в себе некое подобие платонизма. Предметный мир на его картинах выглядит развоплощённым, сведённым к простым схемам, геометрическим прообразам вещей. При этом пространство весьма отлично от физической трёхмерности. Оно обладает особой прозрачностью, переносит нас в какое-то эйдетическое царство. Если живопись Чюрлёниса визуальна, то она продукт зрения внутреннего, а не внешнего.

При восприятии живописи Чюрлёниса возникает особое ощущение слияния архаического и апокалиптического планов. Ощущение предания и пророчества. Его мировоззрение космогонично. Оно пронизано пафосом возвращения к началу, восхождения к первоистоку. Об этом свидетельствует и платоновский мотив лестницы, часто встречающийся в композициях Чюрлёниса. А также всевозможные пирамиды и обелиски, устремлённые к облакам.

Каков же художественный метод Чюрлёниса? Он заключается в музыкальной трансформации зрительного созерцания. По словам Вячеслава Ивановича Иванова, литовский художник «увидел музыку явлений». Традиционно понимаемое искусство подразумевает живопись, оперирующую пространством, и музыку, конституирующую себя во времени. Чюрлёнису удалось достичь их удивительного синтеза. Зрительные образы Чюрлёниса звучат как музыка. Музыкальность, а не только зримость этих созерцаний достигается, прежде всего, за счёт их повторения, бесчисленного умножения двойников прообраза. Живопись и музыку Чюрлёниса роднит общий ритмический принцип бытия. Ритм, мелодия и гармония, пронизывающие его картины, и делают изображение музыкальным. При этом Чюрлёнис игнорирует перспективу, так боготворимую искусством Ренессанса, именно в качестве элемента пространственного и в силу этого чуждого музыке.

Образы Чюрлёниса музыкальны, а музыка в его творчестве становится зримой. Так когда-то опера, по словам Георгия Дмитриевича Гачева, выкрала для глаза большую часть смыслов музыки, «сгладила музыку». Традиционно понятое различие музыки и живописи заключается не только во временном характере первой и пространственном характере второй. Это ещё и различие внутреннего и внешнего опыта, геометрической наглядности образов рефлексии, спекулятивного мышления и мистической вербальной и образной непередаваемости чувства, эмоции, переживания. В работе «Перикл и Верди» Жиль Делёз писал о том, что музыка не презентует и не репрезентует ничего даже как видимость, что она исключает по своей природе визуальное представление и избегает тем самым зеркально-спекулятивной ловушки. Внутренний опыт субъективности выразим в музыке, он не подвластен полностью методу рационалистическому. Поэтому поэтическую манеру живописи Чюрлёниса при всем её космологизме следует определить как чистый лиризм, связанный с нюансировкой душевных состояний.

Е. В. КЛЮЧНИКОВА

(Российская академия музыки им. Гнесиных; Москва)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИСТИЦИЗМ А. Н. СКРЯБИНА И СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

В начале XX в. творчество А. Н. Скрябина приобретает широкое мировое «звучание», выражавшееся в отзывах слушателей – то как восторженное восхищение «новым искусством» в его лице, то как полное непонимание и неприятие его опусов. Однако музыка композитора не оставляла равнодушным никого, влияя на воспринимавших вне зависимости от их желания. Суггестивность его музыкальных текстов отмечали многие современники, характеризуя слышимое с помощью тактильных и зрительных впечатлений (например, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, С. С. Прокофьев). Воздействие не только на слух, но и привлечение дополнительных рецептивных ассоциаций было для самого композитора одной из важных составляющих его концепции музыкального искусства.

Синестезия, то есть «комплексное чувствование»¹, характеризовало не только модальность самого Маэстро, но и выражала психологический «климат» всей эпохи, что находит объяснение в исторических реалиях. Так, например, возросшее визуальное восприятие у человека начала XX в. непосредственно связано с активно входящим в повседневный быт кинематографом. Известно, что А. Н. Скрябин был большим любителем этого нового искусства, а Н. К. Рерих размышлял над механизмом работы звукового кино, в котором световые лучи переходили в звуковые. Кроме того, синтез в творческих проектах оказался возможным и благодаря широкому распространению профессиональных навыков различных искусств в русском обществе, что оказалось результатом мощного развития системы образования (М. К. Чюрленис заканчивал и Консерваторию, и учился в Академии художеств²; Б. Л. Пастернак размышлял о карьере композитора, занимаясь со Скрябиным, и т. д.).

Синтез искусств, провозглашённый ещё в начале XIX в. немецкими романтиками и прочно вошедший в обиход русской культуры вместе с именем Р. Вагнера, приобретал в России дополнительные коннотации и обертоны. Объединение искусств (слова, музыки, живописи и движения) в единый контрапунктический текст происходило в контексте мистического мировоззрения, широко распространённого в кругу русской элиты (весьма увлечёнными различными «тайными» учениями являлись представители царской семьи³). Означающий «тайное знание» о сакральном и вечном мистицизм создавал новую «платформу» для осмысления и интерпретации основных явлений исторической действительности и преодоления национального кризиса. Мистицизм «выводил» искусство из сферы чистой эстетики, и оно, определяемое как теургическое, предназначалось для социальных и даже политических изменений в социальной жизни (превышение собственной директории искусства вообще являлось характерной чертой Серебряного века)⁴.

Мистицизм в России развивался из представления о том, что человеческое сознание гораздо сложнее, чем казалось ранее, и рациональное в нём скорее находится на периферии, чем в центре. Это повлекло разделение восприятия на два пласта: бес- или подсознательное получило оценку истинной сущности, а реальная действительность, интерпретированная как отражения «скрытых» процессов, – вторичной. В утверждении этой идеи важную роль выполнили новаторские работы в сфере психологии, открывающие механизмы работы человеческого сознания – исследования З. Фрейда, К. Г. Юнга и А. Бергсона, получившие особенно широкое распространение в России⁵. Они, обладая «гипнозом» научности, провоцировали устойчивый интерес к разнообразным мистическим учениям, которые нельзя было свести к какой-либо классификации (например, гностицизм, оккультизм, герметизм). Появившийся термин эзотеризм обобщил эти практики, подчеркнув в них особый способ получения знаний о Боге, мире и человеке в откровении: он связан с состоянием духовного подъёма или экстаза. Об уровне распространения этих идей и увлечённости ими в русском обществе замечала Е. И. Рерих, что «слово оккультизм набило оскомину»⁶, а у убеждённых оккультистов оно стало вызывать отторжение.

Выход за пределы рационального сознания, туда, где отсутствуют любые разделения, за счёт паранормальных возможностей человеческого организма, должен был объединить всю нацию в единый «коллективный разум» или «коллективную личность» (так, например, для В. С. Соловьёва социальное означало «единое общественное тело»⁷). Концептуальную оформленность эта идея получила в теории «народнической» утопии Вячеслава Ивановича Иванова, которую исследователь Г. В. Обатнин с некоторой долей условности относит к движению русского народничества⁸. Новое понимание человеческой природы, по замыслу Иванова, должно уничтожить не только противопоставление между народом и интеллигенцией, так «мучавшее» последнюю на протяжении всей русской истории, но и между индивидуальным и коллективным, властью и свободой. Открытие в человеке глубинных уровней сознания, по мнению Иванова, должно происходить под воздействием экстремальных условий (революция, война, катастрофа), имплицирование которых и должна осуществлять творческая личность в своих опусах. Воздействие сверхэмоций их опусов выведет общество из рациональной повседневной деятельности. Высокая степень модности символистов («бум» спроса не только на их литературу, но и культ личностей, например, А. А. Блока, А. А. Ахматовой⁹) подтверждает актуальность этих взглядов.

Высокий статус искусства и в особенности музыки в создании новой антропологической природы с «расширенным сознанием» (термин Анни Безант) был определён исключительным отношением к качеству и возможностям звука в тайных учениях (теософия, антропософия, оккультизм). Изложенное в теории Е. П. Блаватской понимание священного «Слова» как синтеза скрытой силы ритма и звука оказалось созвучно традициям русской культуры, всегда объединявшим духовное, религиозное и художественное мышление¹⁰. Создавая вибрации воздуха, звук, как указывает Блаватская в «Тайной Доктрине», «несомненно, вызовет соответствующие силы, сочетание с которыми производит добрые или злые результаты»¹¹. Общеизвестно «омузыкаливание» слова и цвета в творчестве поэтов («симфонии» Андрея Белого, музыкальные опусы М. А. Кузмина, опера М. В. Матюшина) и художников («Композиции» В. В. Кандинского, «Фуги» М. К. Чюрлёниса).

По воспоминаниям современников (например, В. И. Иванова, Л. П. Сабанеева, С. С. Прокофьева), музыка А. Н. Скрябина, особенно его поздние сочинения, начиная с «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты, воспринималась как символ эпохи Серебряного века, так как она максимально выражала её общую «атмосферу». Культурная Россия жила под сильнейшим впечатлением от его грандиозных произведений и экстазма¹². В его системе философии музыки именно музыкальные опусы реализовывали всеобщую мистическую практику (например, у самого композитора его музыка вызывала состояния близкие к трансу) и были направлены на формирование новых физиологических и психологических ощущений у слушателя.

Через увлечение А. Н. Скрябиным прошёл и Н. К. Рерих, ощутивший композитора одним из самых близких себе по мироощущению¹³. Остроту восприятия его звучаний он сохранил на долгие годы, с сожалением констатируя: «последнее время на Западе его стали избегать. И. Ф. Стравинский и С. А. Кусевицкий замалчивали

Скрябина, и капитальные его вещи стали редкими в концертах. <...> Граммофон плохо передавал могучие созвучия скрябинских симфоний. “Поэма экстаза” так отвратно звучала в граммофоне, что и слушать было оскорбительно¹⁴.

Вместе с тем некоторые творческие установки Рериха и Скрябина находились в принципиально противоположных плоскостях. Искусство композитора обладало футуристической направленностью, он, в соответствии с эволюционистскими идеями, отрицал ценность прошлого. Все музыкальные опусы предшественников-музыкантов он рассматривал лишь как подготовку к новому типу искусства, единственным представителем которого он и являлся. Поэтому его творчество отрицало метод историзма как проявление не признаваемого им «плана материального» (выражение Скрябина), который, по мнению композитора, являлся лишь вторичным отражением мистических процессов.

Эта утопическая установка Маэстро базируется на культуроцентристской модели истории, сформировавшейся к концу XIX в. По мнению историков, в последней трети XIX в. происходила «субъективизация» всех общественных наук, и новая парадигма обществознания выдвигала нового теурга истории – действующее лицо (actor). Это методологическое «здание» Вильгельм Дильтей обосновал как метод «понимания», осуществляемый через непосредственное постижение некоторой духовной целостности, что являлось родственным интуитивному проникновению в жизнь. По Дильтею, «человек не имеет истории, но сам есть история, которая только и раскрывает, что он такое»¹⁵. В соответствии с этим подходом, «науки о духе» являются историческими, а история становится искусством¹⁶. Определяемый в отечественном музыкознании с лёгкой руки Л. Л. Сабанеева как крайний солипсист, Скрябин, скорее, наоборот, акцентировал свою «растворённость» во всеобщем Универсуме, называя его «большим Я», которое вмещает всё сознание человечества. Свою миссию он определял как трансляцию «большого Я» через своё индивидуальное сознание «малого Я», реализующуюся в музыкальных опусах. Он, музыкально выражая свою философию, тем самым солидарен с методологией дильтеевского определения.

Рерих, один из самых крупных исследователей русской старины в начале XX в., занимавшийся этнографическими исследованиями, археологическими раскопками и сохранением отечественного наследия, напротив, активно пропагандировал древнеславянские темы и историческое прошлое Руси в своих работах. Именно он был инициатором создания художественных сцен из жизни славян в совместном со Стравинским проекте в «Весне священной»¹⁷. Предметы археологических раскопок он представлял как национальную гордость и настаивал на особом сохранении поданных реликтов во всех странах (что, как известно, нашло отражение в Пакте Рериха)¹⁸. Изучение русских икон и славянских орнаментов повлияло на авторский стиль самого Рериха. Такие полотна, как «Заморские гости» (1901–1902), «Славяне на Днепре» (1905), «Сеча при Керженце» (1911), доказывают это, вызывая ассоциации, скорее, с творческим методом Н. А. Римского-Корсакова в сфере музыкального искусства, созданиями которого художник восхищался (Рерих активно работал с его произведениями, создавая, например, декорации для оперы «Псковитянка»).



Ил. 1. Н. К. Рерих. Заморские гости. 1902

Картон, темпера, пастель, карандаш. 40 × 30. © Частное собрание, Россия

Однако высказывания Рериха, позволяющие герменевтически проникнуть в суть его метода и творчество, показывают общие со Скрябиным глубинные точки пересечения. Привлекавшие Рериха обряды древних славян (культовые танцы, шествия), их мифические верования приобретали созвучный эпохе мистический характер. «Скрытые сокровища древности» реконструировались для «наших надежд на будущее»¹⁹, – писал художник. Рерих негативно воспринимал современность, придерживаясь шпенглеровской концепции противопоставления цивилизации и культуры. Видя в своей эпохе «признаки всемирного несчастья», он отмечал: «Раньше несчастья были национальные или групповые, но сейчас произошёл неслыханный интернационализм несчастий. Нет такой страны, нет такого удалённого острова, которые бы не повторяли речей о несчастьи»²⁰. Его этнографическая

работа предоставляла новый путь для социального изменения: через обращение к древности, её ценностям, близким к естественной природе, ему казалось возможным приобщение к «коллективному бессознательному», приобретающему ценность «истинного знания».

Мифологический ренессанс Серебряного века отразился и в скрябинском стремлении к апокалипсису, предназначенному также для изменения человеческой природы. Апокалиптический миф композитора обладал родственной природой с языческой мифологией Рериха, что подтверждается теорией известного исследователя мифов Мирчи Элиаде. Он устанавливает связь между миллениаристскими и эсхатологическими мифами, существующую как в древности, так и вновь возрождающуюся в начале XX в.²¹ Дионисийское начало (по теории Ф. Ницше и В. И. Иванова), олицетворяющее стихийное, природное начало, проникало в мифы и возрождалось художниками на рубеже веков для преодоления технократизма и рациональности, которые, по их мнению, вели мир к катастрофе. Таким образом, оба Мастера, чувствуя рубежность своего времени, осознавая его исторические катаклизмы, стремились приблизиться к праосновам бытия, способным преобразовать современность, но двигались к этой цели с помощью разных методов. Географическим местом пересечения для них обоих стала Индия, олицетворяющая особый культурологический символ (именно индийская земля должна была стать местом проведения скрябинской Мистерии). Рерих через историко-этнографический материал, а Скрябин через мистицизм индийской культуры осознавали её как «прародину» индоевропейских, в том числе и славянских народов (Рерих находил этому подтверждение в археологических исследованиях), и видели в ней первоэлементы бытия, зародившие первые религии и цивилизации²².

Стремление к мистическому воздействию на слушателя сообщило творческим опытам Мастеров особую суггестивность и даже магичность. Для них цвет и звук обладали эстетическими и физическими категориями, но в особенности психологическими параметрами (об этом качестве цвета размышлял и другой художник, впечатлённый творчеством Скрябина, – В. В. Кандинский²³). Один из теоретиков символизма Ш. Морис считал, что суггестия «обратилась к первоисточнику любого языка – закону соответствия звука и цвета слов идеям. Она опирается на законы языковой синестезии. Повышенная синестетичность символических образов и метафор, аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания творцов»²⁴.

Синестезия присутствовала в индивидуальном восприятии обоих Мастеров. Рериха особенно интересовали возможности ярких контрастных цветов, не смешанных друг с другом, противопоставления на полотне чистых красок, создающие, скорее, общий пластический или энергетический образ. Краска, как и тональность в музыке, должна была в его творческом методе выразить эмоциональную силу. Интересно то, что при описании нового замысла цикла картин он использует не образные характеристики, а типы состояний и движений, как бы выражаясь через темповые обозначения музыки: небесный огонь – величаво-торжественно; рассказ о Боге – медленно, с чувством; святыня – оживлённо-воинственно.



Ил. 2. Н. К. Рерих. Небесный бой. 1912. Картон, темпера. 66 × 95. © ГРМ. Инв. № Ж-1978

А. Н. Скрябин весьма интересовался живописью, особенно мистической тематикой в ней. В разное время его привлекали Леонардо да Винчи, М. А. Врубель, Н. К. Рерих, М. К. Чюрленис, но в особенности работы Н. В. Шперлинга, с которым он был лично знаком. Помимо общей символики в заголовках произведений («К пламени», «Гирлянды» и другие) и привлечения визуального ряда в «Прометее» способы воплощения синестезии в музыкальных композициях Скрябина проявлялись через пространственно-временные параметры. В этом направлении музыкальные композиции Маэстро имели много общего с рериховским творчеством.

Создание пространства

Скрябинская музыка обладала яркими пространственными характеристиками, более того, можно утверждать эффект интенсивной спатIALIZации музыки. Так, Т. Н. Левая определяет способ её бытования как «форму пребывания в пространстве»²⁵. Перевод временного качества музыки, являющегося коренным свойством этого искусства и отличающего его от живописи, в пространственный он осуществлял с помощью таких качеств как:

– Использование гармонической горизонтали как основы для последующей развёртывающейся мелодии, которая повторяет звуковой состав аккорда. Аналогичный приём использовал Рерих, например, в картине «Заморские гости» (1902) [ил. 1], где линия крыльев чаек отображается в форме волны и других орнаментах.

– Использование одного лада, выходящего за рамки мажора-минора и относящегося к системе скрябинских дважды-ладов, как пространственно стабилизирующего комплекса. Ограниченный этим ладом набор звуков создавал неизменные гармоние-аккорды, на слух воспринимаемые как весьма схожие по тембровому качеству. Рериховские замыслы часто также акцентируют не сюжет, устремлённый во временной координате, а поэтическую целостность на многих пространственных уровнях. Аналогом тональности может служить приём, который Рерих заимствовал из способа написания икон – цветной холст, являющийся основой для последующих цветовых наложений.

– Создание звукового объёма с помощью разделения фактуры на множество пластов, каждый из которых получает автономность и наделяется самостоятельным тематическим материалом. В поздних сонатах Скрябин применяет до шести и даже восьми этажей звучаний, использующих все возможные регистры, что создаёт эффект заполненного пространства и вибрирующего эфира. Многоуровневость свойственна и картинам Рериха: например, в *«Небесном бое»* (1912) [ил. 2], где всё пространство заполнено красками, цветовыми «пятнами», уплотняющими рельеф полотна.



Ил. 3. Н. К. Рерих. Сеча при Керженце. 1912. Эскиз занавеса для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в четырёх действиях (шесть картинах) в антрепризе С. П. Дягилева
Картон, темпера, графит, гуашь. 52,5 × 70,0 © ГРМ. Инв. № Ж-10994

Создание времени

Эффект движения в музыкальных опусах Скрябина реализовывался не только через временное звучание его сочинений. В условиях скрябинской системы «гармоние-мелодии» особую роль приобретали ритмические инновации и рисунок мелодии. И ритм, и мелодия объединялись у него в единый принцип музыкального орнамента. Мелодические линии накладывались друг на друга комплементарно, используя различные ритмические единицы движения, создающие эффект пульсации. Излюбленным мелодическим рисунком композитора были волна и круг, повторяющиеся во времени буквально – то в увеличении, то в уменьшении. Получаемый музыкальный орнамент создавал ощущение постоянных ритмических импульсов. Одним из самых ярких произведений, иллюстрирующих этот же приём у Рериха, является эскиз декорации «Сеча при Керженце» (1912) [ил. 3], в котором людская масса воспринимается как орнамент.

Музыка, понимаемая в начале XX в. как высший вид из всех искусств, воздействовала на принципы формообразования, сюжеты литературы и живописи. А имя Скрябина, вокруг которого сложились множество мифов, воспринималось как символ высшей музыки. Такая мифологизация позволила Велимиру Хлебникову сказать: «Земной шар должен постигаться как законченное творение искусства звуков, где Скрябин – земной шар»²⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991. – С. 28.

² Розинер Ф. Я. Искусство Чюрлёниса: Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Поэзия. Философия творчества. – М., 1993.

³ Эткин А. М. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М., 1996. – С. 142.

⁴ Вместе с тем теургичность, по мнению Т. Н. Левой, являлась одной из частей антиномии, присущей этому периоду: оппозиции эстетической автономии искусства versus преобразующая миссия искусства. См.: Левая Т. Н. Указ. соч. – С. 7.

⁵ Подробнее об уровне воздействия идей Юнга и Фрейда на русскую культуру см.: Юнгрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. – СПб., 2001; Эткин А. М. Указ. соч.

⁶ Цит. по: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М., 2000. – С. 7–8.

⁷ Пивоваров Ю. С. Русская история как «русская идея» // Салмин А. М. Национальная идея: история, идеология, миф. – М., 2004. – С. 460.

⁸ Обатнин Г. В. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). – М., 2000. – С. 18.

⁹ Волков С. М. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. – М., 2004. – С. 176–288.

¹⁰ Сиднева Т. Б. Искусство и религия в России на рубеже XIX–XX веков (метаморфозы вечного диалога) / Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сборник статей. – Т. I. – Нижний Новгород, 1999. – С. 21.

¹¹ Цит. по: Богомолов Н. А. Гумилёв и оккультизм // Богомолов Н. А. Указ. соч. – С. 131.

¹² Волков С. М. Указ. соч. – С. 226.

¹³ Спирина Н. Д. Рерих о музыке и музыкантах // Музыкальная жизнь. – № 23. – 1976. – С. 20–21.

¹⁴ Рерих Н. К. Скрябин // Рерих Н. К. Из литературного наследия: Листы дневника. Избранные статьи. Письма. – М., 1974. – С. 210–211.

¹⁵ Цит. по: Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. – М., 1997. – С. 51.

¹⁶ Савельева И. М., Полетаев А. В. Указ. соч. – С. 44.

¹⁷ Рахманова М. С. Дягилев и «экспансия» русского искусства // Русская музыка и XX век. – М., 1997. – С. 647.

¹⁸ Рерих Н. К. Россия / Сост. Е. Б. Дементьева, А. Д. Алехин. – М., 1992. – (Малая Рериховская библиотека).

¹⁹ Цит. по: Рерих Н. К. Указ. соч.

²⁰ Цит. по: Рерих Н. К. Альбом репродукций / Вступ. ст. А. Юферовой, аннотации А. Лукашова. – М., 1970. – С. 8.

²¹ Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. – М., 1997. – С. 328.

²² Рерих Н. К. Россия / Сост. Е. Б. Дементьева, А. Д. Алехин. – М., 1992. – С. 7.

²³ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М., 1992.

²⁴ Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Отв. ред. В. В. Бычков. – М., 2003. – С. 426.

²⁵ Левая Т. Н. Указ. соч. – С. 68.

²⁶ Цит. по: Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). – М., 2001. – С. 37.

Ю. Л. ШЕНЯВСКИЙ

(Санкт-Петербургский общественный культурно-просветительный фонд им. М. К. Чюрлёниса)

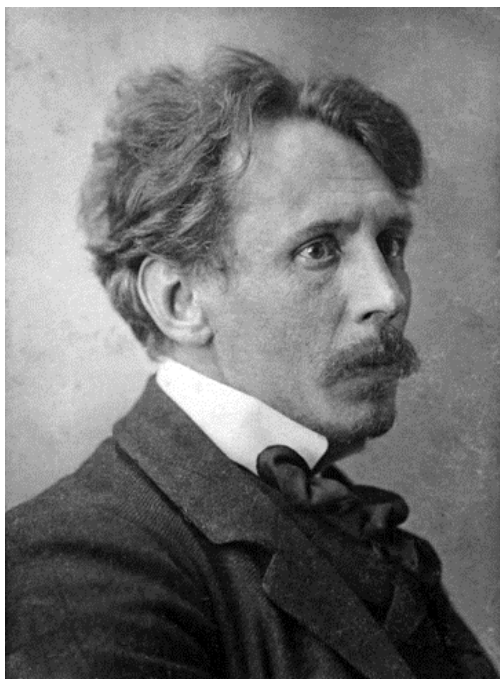
РЕРИХ. ЛИТВА. ЧЮРЛЁНИС

Н. К. Рерих впервые встретился с Литвой в 1903 г. Ещё до поездки Николай Константинович познакомился с литовским языком и эпосом. Очевидно, это знакомство и зародило мысль о создании картин «Кони Святовита», «Перкунас», «Вайделоты». Рерих посещает Вильнюс, Тракай, Каунас и многие другие исторические места Литвы¹.

Как председатель общества «Мир искусства» Н. К. Рерих приложил большие усилия, чтобы на художественной выставке, устроенной обществом, были показаны картины М. К. Чюрлёниса.

«Окаменелые сердца не могли быть тронуты ни торжественностью формы, ни гармонией возвышенно обдуманного тона, ни прекрасною мыслью, которая напитывала каждое произведение этого истинного художника. Было в нём нечто поистине природное вдохновенное. Сразу Чюрлянис дал свой стиль, свою концепцию тонов и гармоническое соответствие построения. Это было его искусство. Была его сфера. Иначе он не мог и мыслить и творить. Он был не новатор, но новый. Такого самородка следовало бы поддержать всеми силами», – вспоминал Н. К. Рерих².

Глубокое впечатление от творчества М. К. Чюрлёниса, интерес и симпатия к нему сохранились у Н. К. Рериха навсегда. В 1936 г., узнав о существовании в Литве



М. К. Чюрлёнис. Вильнюс. 1908
Фотограф С. Флери. © НХМЧ



Н. К. Рерих. Санкт-Петербург. 1908
Фотограф К. К. Булла. © ЦГАКФФД СПб.

Художественного музея имени М. К. Чюрлёниса, Н. К. Рерих опубликовал взволнованную статью «Чюрлянис», отмечая, что «там, где ценят своих героев, творцов и тружеников, там возможно и светлое будущее»³.

В 1916 г. в Петрограде издательством «Свободное искусство» была выпущена монументальная монография о творчестве Н. К. Рериха, которая открывалась статьёй Юргиса Казимировича Балтрушайтиса. В те годы в Москве на квартире Балтрушайтиса хранились картины Чюрлёниса, благодаря чему практически все картины литовского гения мы можем видеть в Литве, в Каунасе.

Русские художники были потрясены смертью Чюрлёниса 10 апреля 1911 г. М. В. Добужинский и Н. К. Рерих решили возложить венок от «Мира искусства», и отец М. В. Добужинского отвёз венок на кладбище в день похорон. Письмо с соболезнованиями от «Мира искусства» вдове М. К. Чюрлёниса подписал среди других и Н. К. Рерих. В письме М. К. Чюрлёнис был назван гениальным художником. В нём говорилось, что петербургские друзья считают долгом устроить посмертную выставку работ М. К. Чюрлёниса.

Н. К. Рерих, знавший Литву, работавший там, с большим интересом относился к творчеству М. К. Чюрлёниса. Петербургские друзья называли Чюрлёниса по-русски – Николай Константинович. Таким образом, в Петербурге у Рериха и Чюрлёниса было много общего, в том числе – имя и отчество.

Рерих подметил общность творческих исканий М. К. Чюрлёниса и А. Н. Скрябина. Говоря об отношении публики к творчеству Чюрлёниса, Рерих писал: «Так же точно многими отрицалось и тончайшее творчество Скрябина. В Скрябине и в Чюрлянисе много общего. И в самом характере этих двух гениальных художников много сходных черт. Кто-то сказал, что Скрябин пришёл слишком рано. Но нам ли, по человечеству, определять сроки? Может быть, и он, и Чюрлянис пришли именно вовремя, даже, наверное, так, ведь творческая мощь такой силы отпускается на землю в строгой мере. Своею необычностью и убедительностью оба эти художника, каждый в своей области, всколыхнули множество молодых умов»⁴.

Немало параллелей находят искусствоведы в произведениях Рериха и Чюрлёниса. Отметим, как пример, облака. Рерих изображал их на многих своих полотнах всю жизнь. Всем известны картины «Небесный бой» (1912) и «Превыше гор» (1924). Из 200 «основных» картин М. К. Чюрлёниса в 70 – изображения облаков. Одни из самых выразительных «Мысли» (1907) и «Путешествие королевича» (1907). Облака у Рериха – динамичны, резки. У Чюрлёниса – мягки.

Не забудем слова Рериха о Чюрлёнисе: «Дикари и враги много потрудились для его будущей славы. И пришла она, эта легкокрылая гостья, не для того, чтобы только переночевать около произведений Чюрляниса, но чтобы озарить его творения навсегда. Велика радость, когда можно отметить, что весь народ признал свою истинную ценность»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Рерих Н. К. Литва (1936) // Рерих Н. К. Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 37–38.

² Рерих Н. К. Чюрлянис (3 сентября 1936) // Рерих Н. К. Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 36. Первая публикация: Рассвет. – Чикаго, 1936. – 7 ноября. – № 264.

³ Там же. – С. 35.

⁴ Там же. – С. 36.

⁵ Там же. – С. 37.

Ю. Ю. БУДНИКОВА

(Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов)

Ю. К. БАЛТРУШАЙТИС И ЕГО ПУТЬ К «ЧАШЕ ГРААЛЯ»

В 1915 г. Максим Горький, лестно отзываясь о творчестве Юргиса Казимировича Балтрушайтиса (1873—1944) и Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875—1911), высказал мнение о том, что в будущем «мир будет удивлён литовцами не меньше, чем был удивлён норвежцами»¹. Оба выдающихся литовских творца были тесным образом связаны не только между собой, но и с Н. К. Рерихом в петербургский период их жизни. В своё время Рерих и Балтрушайтис поддержали самобытное художественное дарование Чюрлёниса, творчество которого ставилось под сомнение или подвергалось нападкам.

Художник вспоминал позднее о том времени в листе дневника «Литва» (1936):

«Среди разных посещённых народов Литва оставила самое приветливое воспоминание. Обоюдность чувствований является самою лучшею убедительностью. Героические облики сменялись прекрасными самоотверженными женскими подвигами. Не раз приходилось внутренне вспоминать, почему литовский язык близок великому санскриту. От той же величавости, от того же богатства сложилось и литовское духовное достояние. Прошли годы, подошёл незабываемый Чурлянис. Наконец, в 1915 году, мне сказали: “Балтрушайтис непременно хочет написать статью о Вашем искусстве. Вы ничего не имеете против?” Лично до того мне не приходилось встречаться с Балтрушайтисом, но знал я его как возвышенно-утончённого поэта. Все мы читали его произведения и радовались, как тонко он перевёл “Гитанджали” Тагора. Только такой истинный поэт, как Балтрушайтис, мог мастерски выправить и перевод Бхагавад Гиты. Именно надлежало, чтобы литовский поэт так прекрасно оформил вечные заветы Великой Индии.

Статья Балтрушайтиса называлась: “Внутренние Приметы Творчества Рериха”. Конечно, она оказалась одной из самых глубоких, мною виденных. В ней сказался не только природный поэт, но именно поэт литовский, который умел вложить тепло-проникновенное значение ко многому особо мною любимому. При том статья была такой серьёзной, а когда поэт заговорил о “Чаше Грааля”, то было ясно, насколько этот великий облик близок самому Балтрушайтису»².

Примечательное обстоятельство – своего рода «интрига» данной статьи – заключается в том, что в статье Юргиса Балтрушайтиса нигде не встречается словосочетание «Чаша Грааля», этого названия как такового в тексте мы не найдём. Встаёт вопрос: что бы это значило? Рерих что-то забыл, перепутал, или тут подразумевается нечто, что условно-символически художник обозначил как «Грааль»?

Ситуацию проясняют строки из письма Е. И. Рерих, которая в 1949 г. пишет Балтазару Боллингу (1890—1969):

«...Являясь шедеврами Искусства, многие из них [картины Н. К. Рериха – Ю. Б.] воплощают прекрасную Идею, связанную с Заповедной Страной. И эта чудесная концепция Страны Заповедной, Обители Великих Учителей, может разрушиться, подобно рассыпавшейся нитке жемчуга! Моё сердце разрывается от боли, когда я думаю об этой трагедии...

Зина писала мне, что Вы купили две из этих картин. Я счастлива, ибо Вы будете любить их, и они явятся для Вас истинным Благословением. Чудесная аура окружает их. Они создавались в любви и почитании, которыми было исполнено сердце творца их, – сердце поэта и Художника. Редко художник удостоивается при жизни такого всё возрастающего признания своего гения и достижений, как это было с моим покойным мужем.

Литовский поэт Балтрушайтис, говоря о том, что “Рерих не мог удостоиться более прекрасного венца в поисках Священного Грааля, нежели органичная связь между его творческой деятельностью и духовным строительством нашего времени”, – понимал миссию моего мужа, миссию объединения двух Миров.

Да, Священный Грааль был и есть эта Заповедная Страна!»³.

Елена Ивановна цитирует здесь, а точнее, пересказывает следующие строки из вышеупомянутой статьи Балтрушайтиса:

«Тот же внутренний опыт, на котором основана самобытная красота и значительность его произведений, неразрывными узами связал его творческую деятельность с общим духовным строительством нашего времени. <...> Подчеркнув эту коренную связь живописи Рериха с очередным тяготением жизни, остаётся только прибавить, что вне этого участия в духовном подвиге времени у художника нет лучшего венца»⁴.

Интересно, что Е. И. Рерих, передавая мысль литовского поэта, повторяет тот же эпитет – «Священный Грааль», которого нет в тексте самого Балтрушайтиса. Это – подсказка современным читателям, что именно так надо воспринимать «метатекст» статьи «Внутренние приметы творчества Рериха». «Чаша Грааля» – это духовное строительство. Хочется подчеркнуть, что Юргис Казимирович писал статью о творчестве Рериха ещё в дореволюционный период, многие темы, которые развернутся в полную мощь в творчестве художника в 1920-е – 1930-е гг., присутствовали в его картинах и литературном творчестве сокровенно, порой неуловимо, намёком, или «в зародыше». Тем удивительнее прозорливость поэта-символиста. Нужен был подобный же духовный опыт, чтобы делать заявления, подобные следующим:

«Этому художнику-тайновидцу всё безмерное в своей простоте зрелище жизни открывается как бы в озарении неизреченного неземного Света... он оказался при этом одним из первых вождей нового творческого сознания»⁵.

Кажется довольно очевидным, что поэт мог бы сказать и о себе самом такие слова:

«Начало художественной деятельности Рериха совпало как раз с тем временем, когда человеческая душа, мало-помалу, была охвачена глубоким брожением, знаменовавшим иное восприятие мира и его новое сознание, которое, в свою очередь, должно было постепенно переродить как основное чувство жизни, так и внутренний опыт людей»⁶.

Очевидно, статья Балтрушайтиса послужила сближению двух творцов, началось их общение, содержанием которого стало самое сущностное, необыденное, необыкновенное. В очерке «Мера искусства» (1942), который кончается знаменательными словами «бывало, о том же с Балтрушайтисом толковали», Рерих замечает:

«Успенский говорит: “Впереди всех других человеческих способов проникновения в тайны природы идёт искусство. Ум, оперируя с теми данными, которые он получает от органов чувств и психического аппарата, должен идти через трёхмерную сферу, и не может идти иначе, точно так же, как он не может действовать иначе, как через логику. Искусство идёт совсем другим путём. Оперируя с эмоциями, с настроениями, с инстинктами и с пробуждающимися интуициями, оно... сразу выводит человека в широкий мир многих измерений... Искусство разрушает весь логический и трёхмерный мир, с таким трудом созданный человеком, всю маленькую и жалкую “правду”, за которую с таким отчаянием цепляется человек, боящийся без неё очутиться среди хаоса... Искусство видит мир в “астральном свете”, строит

свой собственный мир, совершенно аналогичный астральному миру оккультистов, и заставляет человека понимать, что этот мир совсем не похож на мир железных дорог, автомобилей и аэропланов; заставляет понимать законы этого нового мира, полного чудес, и путём постепенного ощущения и постижения этих “законов чудесного” подходит к Вечному... Искусство, которое не говорит об этом “ином мире”, не заставляет о нём думать или его чувствовать, или рисует тот мир, как подобие или продолжение нашего, это не искусство, а подделка, трезвая и рассудочная подделка, псевдоискусство... В нём нет воображения, нет экстаза... Одна только голая и трезвая “трёхмерная правда”, которая есть величайшая ложь, потому что ничего трёхмерного в действительности не существует...”⁷.

В этих строках определяется природа той «Заповедной Страны», о которой упоминала в своём письме Елена Ивановна и которой посвятил столько работ Николай Константинович. В одной из статей Рерих прямо использует для определения области сознания известное стихотворение литовского поэта:

«Поминая о ценностях вечных, хочется привести слова двух замечательных поэтов – Рихарда Рудзитиса, поэта Латвии, и Юрия Балтрушайтиса, поэта Литвы. Рудзитис в своей книге “Сознание красоты спасёт” говорит: “Сознание красоты воистину спасёт человечество. Спасёт через утончение, одухотворение и преображение форм. Спасёт через расширение и озарение сознания. Спасёт через очищение сердца – источника водопадов благодати. Спасёт через неугасимый свет сотрудничества, единения и любви, через вмещение и воплощение высших Миров Красоты”.

Ю. Балтрушайтис говорит:

*“Есть среди грёз одиноких одна
Больше всех на земле одинокая...
Есть среди стран недоступных страна
Больше всех для стремленья далёкая...
В радостный час неземной высоты
Эта грёза зарницею светится –
Счастлив, кто в недрах немой темноты
С этой искрой таинственной встретится...
В тёмном пути по откосам земным
Всё изгладится в сердце, забудется –
Только она с постоянством живым,
Будто сон упоительный, чудится.
Только она нас незримо ведёт
Каменистой тропой бесконечности.
Тихо, как мать над малюткой, поёт
О ликующих празднествах Вечности...”⁸.*

Сопоставление имён Рудзитиса и Балтрушайтиса в этой заметке Рериха наводит нашу мысль на ещё одно знаковое произведение: книгу Рихарда Яковлевича Рудзитиса (1898—1960) «Братство Грааля», где это высокое понятие раскрывается именно как чаша духовных накоплений, а поиски «Чашы Грааля» приводят в «За-

поведную Страну», которая не раз находила отражение на земном плане, постоянно меняя свою географию в исторической действительности.

Конечно, очень важен тот факт, что Балтрушайтис переводил стихи и пьесы Рабиндраната Тагора (1861—1941) и один из священных текстов индуизма – «Бхагавад-гиту». Нет сомнений в том, что это повлияло на его мировоззрение, позволило ему одним из первых по достоинству оценить дар Николая Рериха и почувствовать духовную близость с художником. В его собственных стихах явственно слышны отголоски мироощущения индуизма:

*Меж мной и вселенною, в час полноты,
Не стало раздельной черты...*

Из цикла «Утренние песни».

*День проходит – жизнь идёт,
Жребий сеет – доля жнёт...*

Из стихотворения «Раздумье».

Елена Ивановна не раз подчёркивала в своих письмах, что высоко ценит Балтрушайтиса как поэта и как переводчика.

«До сих пор оплакиваю утрату “Бхагавад Гиты” в его переводе. Один русский, взяв её у меня, как водится – зачитал. После этого я всюду искала это издание, но, увы, все попытки оказались тщетными. Все существующие переводы не удовлетворяют меня. Эту Жемчужину Востока и творение Великого Владыки М. мог перевести лишь такой чуткий дух и поэт, как Балтрушайтис»⁹.

Лирический герой Ю. К. Балтрушайтиса, впервые опубликовавшего свои стихи в 1899 г., проходит свой путь к «Чаше Грааля»: в нём растёт сознание того, что чаша духовных накоплений побуждает человека и требует от него участвовать в творческом преображении этого мира.

*Божий мир ещё не создан,
Не достроен Божий храм, –
Только серый камень роздан,
Только мощь дана рукам.*

Из стихотворения «Ave sicut!».

Эти строки очень созвучны первым параграфам первой книги Учения Живой Этики «Зов».

«Народы восстанут и построят Храм Новый»¹⁰.

«Молитва дороги в сокровенную драгоценную Обитель»¹¹.

«Надо учить устремлению в Мой Мир – Мир Духа Разумения»¹².

«Сущие храмы создать надо на счастливой, чистой почве России, в жизни вашей»¹³.

Подобно этому, стихотворный цикл Балтрушайтиса «La gaja scienza»¹⁴ у знакомых с индийской философией и Учением Живой Этики порождает несомненные ассоциации с понятием психической энергии.

*В игре мгновений, в смене лет
Безмерна мощь луча,
Нам жизнь во всём, где вспыхнул свет,
Правдиво горяча,
Нам луч везде поёт привет,
Ликующе звуча...*

*Он вечно падает с небес,
Как весть о знойном дне,
О том, что в мире час чудес
Заискрится вдвойне,
Что к часу жатвы должный вес
Утроится в зерне, –*

*Он в мире радостно горит
Идущим в даль – искать,
Он всякий сумрак озарит,
Нам нужно лишь алкать, –
Он даже в сером камне скрыт,
Лишь нужно высекать...*

Из сборника «Весенняя роса», 1904 г.¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Балтрушайтис, Юргис*. Лилия и Серп. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 17.

² *Рерих Н. К.* Литва (1936) // *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 38.

³ *Рерих Е. И.* Письмо Б. Боллингу. – 18 марта 1949 г. // *Рерих Е. И.* Письма. – Т. VIII. – М.: МЦР, 2010. – С. 203–204.

⁴ *Балтрушайтис, Юргис*. Внутренние приметы творчества Рериха // *Держава Рериха*. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – С. 52–53.

⁵ *Там же*. – С. 49.

⁶ *Там же*. – С. 48.

⁷ *Рерих Н. К.* Мера искусства (20 декабря 1942) // *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. III. – М.: МЦР, 2002. – 2-е изд. – С. 83–84.

⁸ *Рерих Н. К.* Эстония (1937) // *Рерих Н. К.* Листы дневника. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 75–76.

⁹ *Рерих Е. И.* Письмо Н. П. Серафиминой. – 5 октября 1936 г. // *Рерих Е. И.* Письма. – Т. IV. – М.: МЦР, 2004. – С. 361.

¹⁰ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Листы Сада Мории. Книга первая. Зов. – 1924. – § 1.

¹¹ *Там же*. – § 12.

¹² *Там же*. – § 15.

¹³ *Там же*. – § 15.

¹⁴ *La gaja scienza* – весёлая наука (ит.).

¹⁵ *Балтрушайтис, Юргис*. Лилия и Серп. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 29.

РАСА АНДРЮШИТЕ-ЖУКЕНЕ

(Университет Витаутаса Великого; Каунас, Литва)

М. К. ЧЮРЛЁНИС И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РОССИИ

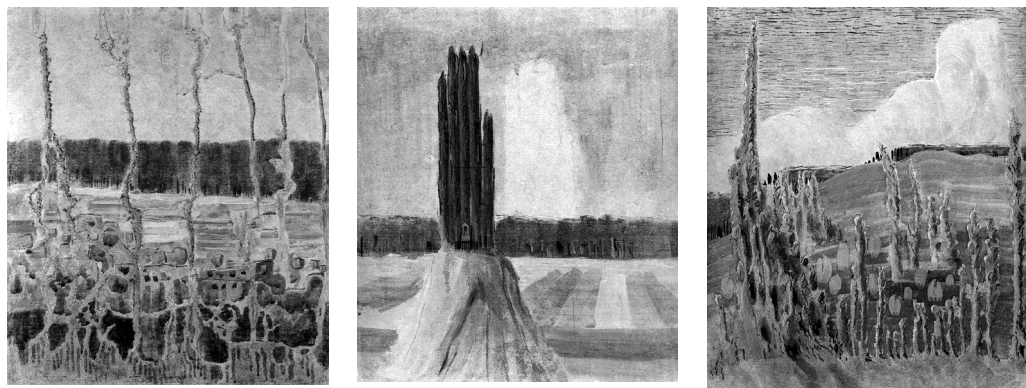
Осенью 1908 г. Микалоюс Константинас Чюрлёнис впервые приезжает в Санкт-Петербург в надежде на большие возможности экспонироваться на выставках и получить признание своего творчества. В России в то время процветало символистское искусство, а какие-либо новые художественные конвенции проявлялись мало. Критики русского искусства не без основания говорили о декадансе культуры и кризисе искусств в масштабе Европы.

Специфика русского символизма, который Александр Белый назвал «узлом между вершинами знания и интуиции», в искусстве и литературе вылилась в темах множественности миров, творчества как пророчества, космического единства, человеческого одиночества и детерминизма судьбы. Художественное объединение «Мир искусства», с которым Чюрлёнис стал поддерживать отношения по рекомендации вильнюсского скульптора Марка Матвеевича Антокольского (1843—1902), уже давно не было главенствующим и потеряло прежнее значение в жизни искусства, как утверждает исследовательница Н. П. Лапшина¹. На выставках в то время стали появляться художники младшего поколения, которым цели «Мира искусства» (искусство – теург, искусство – источник красоты) были не совсем понятными.

Хотя Мстислав Валерианович Добужинский (1875—1957) предлагал литовскому художнику выбрать какую-либо другую группу художников, но чем дальше, тем больше Чюрлёнис примыкал к Литовскому обществу Санкт-Петербурга. Витаутас Ландсбергис в труде «Живопись Чюрлёниса» («*Čiurlionio dailė*», 1976) признаёт, что до начала 1909 г. картины Чюрлёниса являлись объектом интереса и обсуждений только небольшого круга петербуржцев. Критик искусства и художник Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) был одним из немногих последовательных почитателей творчества Чюрлёниса, придерживаясь мнения, что его творчество является запоминающимся событием в художественной жизни России тех лет².

При чтении писем Чюрлёниса из Санкт-Петербурга создаётся впечатление, что отношения художника с членами «Мира искусства» были вежливо-дружескими, но внутренняя связь или творческая дружба не возникала. Чюрлёнису мог быть не совсем понятен аристократизм художников «Мира искусства», пустившая глубокие корни в их мыслях «глубокая тоска по латинскому миру», ставшая главной движущей силой сопротивления «кризису искусства» того времени.

Странной и неловкой случайностью следует считать то, что в России Чюрлёнис непосредственно не познакомился с художниками другого общества – «Голубая Роза», так как и в их творчестве, и в творчестве Чюрлёниса прослеживаются явные параллели, попытки обратить физический мир картины в психический, то есть в отражения индивидуального внутреннего мира. Как и Чюрлёниса, их волновали вопросы смысла жизни и суть мироздания, привлекали те явления духовной жизни эпохи, в которых уже нет границ и между реальностью и мечтой, между рацио-



Ил. 1–3. М. К. Чюрлёнис. Триптих «Лето» («Vasara»). 1907. © НХМЧ

Ил. 1. I. Бумага, темпера, гуашь. 36,2 × 31,2. Ил. 2. II. Бумага, темпера, акварель, гуашь. 36,1 × 31,0

Ил. 3. III. Бумага, темпера, акварель, гуашь. 35,8 × 30,1

нальным и духовным началами. И литовский художник, и члены «Голубой Розы» почти в одно и то же время, примерно в 1902–1906 гг., стремились искать новые формы, соответствующие сложному и не всем понятному содержанию их размышлений. Членов общества «Голубая Роза» – художников Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878—1968) и Петра Саввича Уткина (1877—1934), как и Чюрлёниса, в особенности волновала природа, её субтильные и неопределённые, преходящие состояния, часто принимающие вид цветового «миража», словно в поисках «выхода» за зримые пределы реальности.

Триптих «Лето» (1907) [ил. 1–3] выделяется среди произведений Чюрлёниса. На двух боковых картинах триптиха формы облаков не только антропоморфны (что довольно привычно для Чюрлёниса), но им приданы довольно определённые формы силуэта лежащей женщины. Данный непривычный для творчества Чюрлёниса иконографический мотив своеобразно связывается с идеей *Вечной Женственности* Владимира Сергеевича Соловьёва (1853—1900), приравненной к божеству и универсуму. Однако таких решений в творчестве Чюрлёниса больше нет, а в творчестве П. В. Кузнецова идея Вечной Женственности стала одной из главных. Во второй половине первого десятилетия XX в., когда Чюрлёнис создавал живописные сонаты, прелюды, фуги и решал проблемы синтеза искусств, П. В. Кузнецов, по примеру Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870—1905) и В. С. Соловьёва, более интересовался метерлинковской темой души человека и рождения человека.

После 1907 г. всё более трансформируется стиль живописи Чюрлёниса, он полагается не столько на цвет и колорит, сколько на графический рисунок, линию, ритм. Художники «Голубой Розы» в тот самый период интуитивно также склонялись к упрощению изобразительной структуры и отдельных форм. Акцентированием графического начала из всех членов «Голубой Розы» Чюрлёнису наиболее близок П. С. Уткин, с которым литовский художник был знаком лично, в одном из

писем относя его к художникам-модернистам. Немалое внимание Уткин уделяет художественному языку, но не особенно заботится о точном анатомическом рисунке и правильной технологии живописи. Как и Чюрлёниса, его привлекает орнаментальная структура, графическая основа изображения. Хотя в его живописи намного больше повествовательных, литературных элементов, тем не менее, метафоричность его картин, изучение темы романтической ночи и космоса, основа музыкальной живописи – общие, сближающие Чюрлёниса и Уткина, черты.

Может возникнуть вопрос, каков общий знаменатель, сближающий творчество русских провинциальных («Голубая Роза» зародилась в Саратове, позже переме-



Ил. 4. М. К. Чюрлёнис. Жертвенник. 1909. Картон, темпера. 58,8 × 58,9. © НХМЧ

стившись в Москву) художников и литовского мастера. Думается, это интерес к идеям и творчеству Генрика Иоганна Ибсена (1828—1906) и, в особенности, Мориса Метерлинка (1862—1949), по определению Василия Васильевича Кандинского (1866—1944), создающего словом картины в тумане, грозящем удушить их, – картины, над которыми повисла воображаемая, туманная сила. Идеи Мориса Метерлинка и музыка Рихарда Вагнера – это фундамент иррационального символизма многих русских поэтов и участников «Голубой Розы».

Актуальные события русской культуры литовскому художнику могли быть знакомы не только из рассказов преподавателей Варшавской Художественной школы, выпускников Академии художеств Санкт-Петербурга, но и из доступных в Польше книг по русской поэзии и журналов «Золотое руно» и «Мир искусства». Информацию, полученную из упомянутых источников, художник соединил с багажом западных идей в искусстве, накопленным ещё в Польше, и это было не только его достоинством перед русскими художниками, но и одной из причин его сложной ситуации в художественном мире Санкт-Петербурга.

Некоторые его живописные работы и рисунки тушью по своей тематике (но не по способу решения) перекликаются с картинами космической мистерии, характерными для русского искусства начала XX в. Лейтмотив космической катастрофы присутствует и на холсте Леона Николаевича Бакста (1866—1924) «*Древний ужас*» (1908). По композиции ей довольно близка картина Чюрлёниса «*Жертвенник*» (1909) [ил. 4]. На фоне других работ Чюрлёниса похожей тематики (диптих «*Прелюд и fuga*», 1908; «*Ангел*» («*Прелюд Ангела*»), «*Жертва*», обе 1909) «*Жертвенник*» выделяется композиционной ясностью. Чюрлёнис, также как и Бакст, не меняет классическую композицию картины и конструирует её согласно обычным законам перспективы и трёхмерного пространства. В работе Чюрлёниса реминисценции месопотамской культуры, образ алтаря выражают идеи вечности и связи с потусторонним миром. Композиция её не переполнена изобразительными мотивами, наоборот, она лаконична и монументальна, отличается выразительным ритмом как больших масс, так и мельчайших графических элементов и цветовых пятен. Впечатление, которое испытал Чюрлёнис в 1908 г. на выставке Союза русских художников, увидев полотно «*Древний ужас*», возможно, побудило литовского художника к созданию «*Жертвенника*», отличающегося, тем не менее, светлым внутренним настроением, несущего на себе формальные признаки модерна (сецессии).

Основная черта, которой творчество Чюрлёниса выделяется среди русских художников-символистов, – применение в живописи принципов музыкальной композиции. Такого нововведения многие русские символисты того времени были не в силах понять, и, видимо, потому живопись Чюрлёниса многим казалась дилетантской, форма сонат – незаконченной и бессвязной, а содержание надуманным и неопределённым. Поэтому неоромантические пейзажи Чюрлёниса («*Мотив Кладбища*», «*Жемайтские придорожные распятия*» [см. ил. на с. 187], «*Литовское кладбище*», все 1909), которым свойственны сакральные мотивы, неосложнённое пространство и традиционная перспектива, членам общества «Мир искусства» показались более приемлемыми.

В русской живописи почти нет произведений, в которых музыкальная основа помогала бы созданию живописной структуры – таковой является идея живописных сонат, прелюдов, фуг Чюрлёниса. По сравнению с русскими художниками он мало интересовался цветом; русская идея «красочной музыки» не вызвала в нём желания подражать. Таким путём, изучая психофизиологию человека, пошли В. В. Кандинский и А. Н. Скрябин, творчество которого именуется «освещённой музыкой», «свет в музыке» или «зримая музыка». В живописных сонатах важен не столько цвет, сколько композиционная структура и линейно-графическая основа.

В широком смысле можно сказать, что Чюрлёнис, как и русские творцы, стремился к музыкальности картины, тем не менее, делали они это совершенно разными способами. В живописных сонатах, прелюдах, фугах Чюрлёнис конкретными, близкими к реальности изображениями, взятыми по отдельности, развивает тему, создаёт нарратив, и вся соната превращается в законченное мифологическое повествование. Он применяет к живописи структуру музыкального произведения, развивает мелодию визуально, совершенствует ритм. Такой метод основан на значительно более глубоком родстве разных видов искусства, на рациональном понимании их общей основы, общей композиции. Русские художники, приближаясь к осознанию и выражению автономных свойств цвета, линии, ритма, уклонялись в экспрессивность, развивали чувственное отношение к произведению и, вместе с тем, словно следовали идее «внутренней необходимости» Кандинского. Чюрлёнис использовал визуальное повествование, и изобразительные элементы, словно вуаль, застилающие рациональную и сущностную идею общей композиции, пленяли консервативных художников и приводили в замешательство модернистов.

В 1908–1909 гг. Чюрлёнис уже пытался реализовать идею взаимодействия музыки и живописи. При чисто хронологическом рассмотрении напрашивается вывод, что к 1908–1909 гг. он уже изрядно обогнал будущих русских авангардистов Казимира Севериновича Малевича (1879—1935), Михаила Фёдоровича Ларионова (1881—1964), Павла Николаевича Филонова (1883—1941), Ивана Васильевича Ключа (1873—1943) и других и по характеру, и по глубине художественного мышления, и по разнообразию средств выражения, и по степени обобщения мысли. Тем не менее, нельзя не заметить и того, что символизм всё-таки создал для Чюрлёниса почти неизменный фундамент художественного мировоззрения, между тем как в творческих биографиях многих русских авангардистов символизм был коротким начальным этапом, довольно быстро опровергнутым последующим творчеством.

Многие западные исследователи искусства Чюрлёниса называют его одним из пионеров абстракционизма. Но в его письменном наследии – и это отличает художника от многих его современников – нет никаких упоминаний о специфических проблемах художественной формы, за исключением акцентирования ритма в музыке, однако имеются упоминания о желании творить «на новом языке». Чюрлёнису не был чужд поиск нового языка искусства, иной раз, видимо, побуждавший его более или менее интуитивно сделать шаг в сторону абстрактного искусства.

С проблемой абстракции связан и вопрос использования музыкальных элементов в живописи. В европейском искусстве связи живописи с музыкой охватывают

многие аспекты: от использования музыкальных наименований и наглядных импровизаций на темы музыкальных произведений до попыток воплощения «духа музыки» в живописи. Указанная проблематика свойственна и живописи Чюрлёниса. Разные аспекты связи с миром музыки сопровождали его с первых шагов в искусстве: в названиях первых изобразительных работ отражается внешняя связь с музыкой и миром звуков («Симфония похорон», 1903; «Шелест леса», 1904). Зрелое творчество Чюрлёниса – живописные сонаты, прелюды, фуги – отличает уникальная способность использования в живописи визуального аналога формы музыкального произведения. Он, наверное, не стремился, как часто утверждается, «живописать музыку», но с композиторским осмыслением пользовался пластическими эквивалентами средств её выражения – более абстрактным пространством, усиленным размером временного выражения (действие посредством нескольких листов цикла), многозначностью ритма.

В живописных сонатах Чюрлёниса, наряду с передаваемым чувствительным впечатлением, довольно отчётливо осуществляется возможность применения в живописи принципа музыки. Кроме Чюрлёниса подобным образом понимали её Франтишек Купка (1871—1957) и Пауль Клее (1879—1940), которым данная художественная проблема казалась важнейшей примерно в 1902–1905 гг. Позиция Чюрлёниса здесь по существу совпадает с убеждённой Клее и других модернистов в том, что надо не передавать зримый мир, а создавать его.

Чюрлёнис создал систему, синтезирующую музыкальные принципы в живописи, подкреплённую родственными соответствиями: звучности музыкального тона соответствует интенсивность цвета и контура, музыкальному темпу – линейно-пластический ритм, мелодии – линия, части музыкального произведения – это циклические структуры живописного произведения. Самое главное, Чюрлёнис, равно как и Клее, заметил, что оба искусства – временные, то есть имеют измерение во времени. Пауль Клее, активно размышлявший о параллелях в музыке и изобразительном искусстве, это теоретическое заключение не сумел воплотить, в то время как Чюрлёнис создал живописные работы, в которых структурная и композиционная связь с музыкой довольно очевидны.

Использование структурных и композиционных элементов музыки делало живопись Чюрлёниса абстрактнее. И всё-таки ни одну из так называемых «музыкальных картин» нельзя считать совершенно абстрактным произведением. На зрелых полотнах Чюрлёниса, например, в «Сонате IV» («Сонате лета», 1908), «Прелюде и фуге» (1908), легко заметить, что предметы утратили свой физический вес, но не исчезли. Художник уделяет много внимания изображению их форм, так как из метафорической связи отдельных мотивов, деталей создаётся весь «сюжет» живописной сонаты. Музыкальные элементы, применённые во многих таких сонатах, можно трактовать как музыкальные абстракции, тем не менее, содержание картин не музыкально-абстрактное, а мифологически-конкретное. Таким образом, идея картин чаще всего бывает символистской, структура изображения – абстрактной, а более мелкие элементы – подчёркнуто конкретными.

Некоторые картины Чюрлёниса 1907–1909 гг. были весьма новаторскими. Художник сформировал не цветовой, а, скорее, пространственно-графический способ абстрагирования и показал, как законы музыки можно применять в живописи.

Подводя итоги, отметим, что с символизмом, особенно неоромантического направления, Чюрлёниса связывали сходные духовные установки, значение символов, мотивы, темы, объекты интереса, а с начинающейся эпохой модернизма и абстракционизма – структурно-композиционное строение некоторых картин, абстрагирование мотивов, элементов художественного выражения как способ их осмысления и т. д. В некоторых своих художественных произведениях Чюрлёнис выходит за границы символизма и интуитивно приближается к модернизму настолько, что с оговорками его можно считать одним из пионеров европейской абстрактной живописи, однако её порога он не переступает и остаётся, прежде всего, символистом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лапина Н. П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. – М.: Искусство, 1977.

² См. упоминания имён М. К. Чюрлёниса и Н. К. Рериха вместе в его статьях: *Бенуа А. Н.* Выставка «Союза» // Речь. – 1910. – 26 февраля / 11 марта. – № 56. – С. 2; Речь. – 1910. – 19 марта / 1 апреля. – № 76. – С. 2; *Он же.* Художественная жизнь // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 год. – СПб., 1912. – С. 459–466; *Он же.* Художественные итоги // Ежегодник газеты «Речь» на 1913 год. – СПб., 1913. – С. 409–417.

Ю. Л. ШЕНЯВСКИЙ

(Санкт-Петербургский общественный культурно-просветительный фонд им. М. К. Чюрлёниса)

ПРОНИКНОВЕНИЕ ИДЕЙ ТВОРЧЕСТВА М. К. ЧЮРЛЁНИСА В РУССКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

У Чюрлёниса, особенно Чюрлёниса-живописца, не было предшественников. Своеобразный, самобытный язык его живописи выделял творчество Чюрлёниса среди множества направлений, течений начала XX в. Безусловно, он впитал в себя культуру предыдущих поколений, но пошёл в искусстве своим путём. Вспомним, как отзывалась пресса Петербурга ещё в 1906 г. о начинающем художнике, говоря о том, что он «совершенно самобытен», «никому не подражает», прокладывает собственную дорогу, представляет «действительно искусство будущего».

Огромная роль в «открытии» для русской культуры творчества литовского композитора и художника М. К. Чюрлёниса принадлежит М. В. Добужинскому и А. Н. Бенуа. Именно они ввели Чюрлёниса в круг передовой петербургской интеллигенции, их усилиями пресса обратила внимание на самобытность его творчества. Выставки картин и концерты 1908–1909 гг. в Петербурге дали возможность познакомиться российскую столицу с Чюрлёнисом. Нельзя сказать, что живописное творчество Чюрлёниса породило новое направление, или создало школу, или, по

крайней мере, оставило после себя учеников. Нет, его язык и мысли были настолько необычны, оригинальны, настолько непривычны и новы, что многие не понимали, некоторые пугались, а другие просто не решались пойти этим путём, и только иногда появлялись работы «похожие на Чюрлёниса», но это могло расцениваться как подражание. И всё же, вольно и невольно идеи, способы их воплощения, философия и духовность творчества Чюрлёниса проникали в умы и сердца художников и поэтов, композиторов и философов. Рассмотрим несколько примеров.

У Николая Александровича Бенуа (1901—1988) есть живописные работы по мысли и духу напоминающие работы Чюрлёниса, но это отнюдь не подражание –



Ил. 1. М. К. Чюрлёнис. Истина. 1905. Бумага, пастель. 91,0 × 66,8. © НХМЧ

это законченные работы мастера, знающего, что он хочет сказать, работы не похожие на Чюрлёниса, хотя на обратной стороне одной из картин имеется авторская надпись – «написана под влиянием М. К. Чюрлёниса». И А. Н. Бенуа отмечал в воспоминаниях: «...мой сын увлечён Чюрлёнисом». Как знать, может быть, именно это увлечение помогло впоследствии Н. А. Бенуа в течение тридцати лет ставить спектакли в миланском театре Ла Скала.

Художественная группа «Амаравелла», к сожалению, малоизвестная, родилась в 1923 г. в Москве и объединила первых русских художников-космистов. Одна из версий расшифровки названия группы – «Несущий свет». Символично, не правда ли? Вспомним картины «Истина» (1905) [ил. 1] и «Дружба» (1906/1907) [см. воспроизведение на авантитуле настоящего издания] Чюрлёниса.

Вот слова из Манифеста группы 1927 г.: «Произведение искусства должно само говорить за себя человеку, который в состоянии услышать его речь.

Научить этому нельзя... Восприятие картины должно идти не путём рассудочно-формального анализа, а путём вчувствования и внутреннего сопереживания – тогда цель их будет достигнута». Кажется, что эти определения прямо относятся к творчеству Чюрлёниса. Язык живописи группы «Амаравелла» был новым языком, но, очевидно, что первые слова этого языка были заимствованы у Чюрлёниса.

Член группы Пётр Петрович Фатеев (1891—1971) – первый русский художник-фантаст и космист – пишет в 1912–1914 гг. первые в русском искусстве «космические» картины. Не случайно это происходит сразу после выставок 1911–1912 гг. в

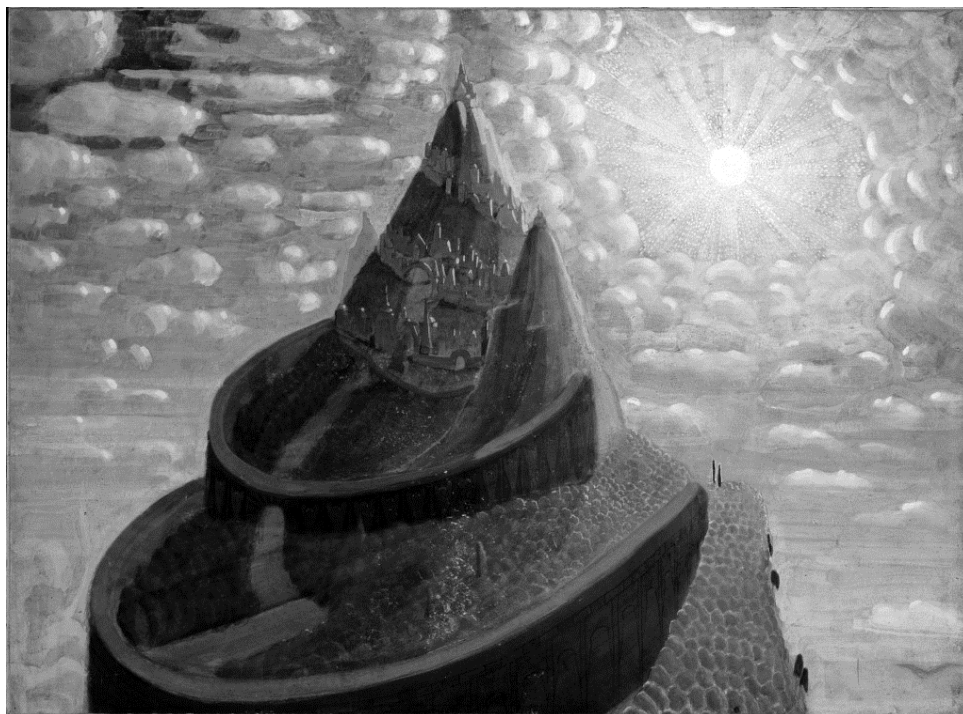
Москве и Петербурге литовского художника М. К. Чюрлёниса. Другой член группы – Александр Павлович Сардан (1901—1974), композитор школы А. Н. Скрябина и художник, воплощал в музыкальных и графических композициях, как он сам пояснил, «синтетическое восприятие времени и динамику пространства». Вспомним семь «Сонат» Чюрлёниса 1907–1909 гг. Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий (1905—1993) во время пребывания в группе разрабатывал своеобразную «философию пейзажа». Параллели этой его работе у Чюрлёниса – картина «Покой» (1904/1905) и триптих «Райгардас» (1907). А. П. Сардан изображал колокол как символ космического Братства. Читаем в рериховском Учении Живой Этики: «В мозгу есть центр, называемый колоколом; как резонатор, он собирает симфонию мира и самую глубокую тишину способен превратить в грозный аккорд» (Листы Сада Мории. Книга вторая. Озарение. – 1925. – § 134). И вспоминаем изображения колокола у Чюрлёниса в финале «Сонаты I (Сонаты солнца)» (1907) и колокольни в первой картине «Симфонии похорон» (1903), в «Мотиве весны» (1907) и др.

Можно проводить ещё многие параллели. Все они свидетельствуют не о прямых заимствованиях, а о том, что «идеи растворены в воздухе» – в атмосфере, которой мы все дышим и сейчас, в начале XXI в. Мы постоянно убеждаемся, что преемственность мысли и духа Чюрлёниса чувствуется в работах группы «Амаравелла». Создание Вселенной, роль разумного начала в этом процессе – об этом начал говорить своим языком Чюрлёнис в 1905–1906 гг., и продолжили эту тему художники группы «Амаравелла» с середины 1920-х гг.

Творчество Чюрлёниса предвосхитило многое, что впоследствии было названо Новым космическим мышлением. Русский космизм воплощался в трудах Константина Эдуардовича Циолковского (1857—1935), Владимира Ивановича Вернадского (1863—1945), Николая Константиновича Рериха (1874—1947), Елены Ивановны Рерих (1879—1955), Александра Леонидовича Чижевского (1897—1964). Последний учёный явился основоположником гелиобиологии – раздела биофизики, изучающего влияние изменений активности Солнца на земные организмы. На многих полотнах Чюрлёниса мы видим солярные фантазии на сходные темы «живого космоса». В 1920-е – 1930-е гг. Рерихи развивали концепцию множественности миров и жизни в них. В Учении Живой Этики сказано: «Взор и ожидания человечества должны быть обращены к дальним мирам» (Там же. – § 325). Чюрлёнис явил ту же идею в таких картинах, как «Мысль» (1904/1905), «Истина» (1905), «Вечность» (1906), «Мысли» (1907), «Прошрое» (1907), «Рех» (1909), циклах «Сотворение мира» (1905/1906) [см. ил. на с. 75 и 165], «Искры» (1906) и «Зодиак» (1906/1907) [см. ил. на с. 226 и 227].

Учение Живой Этики учит: «Волны токов спирально нарастают. Принцип спирального вихря во всём» (Там же. – § 149). Образ эволюционной и энергетической спирали – один из наиболее проработанных образов в творчестве Чюрлёниса – на его картинах «Сказка (Сказка о замке)» [ил. 2] и «Фантазия (Демон)» [ил. 3] (обе – 1909), а также в циклах «Симфония похорон» (1903), «Соната III (Соната ужас)» и «Соната IV (Соната лета)» (оба – 1908) [см. ил. на с. 146 и 196].

Обратим теперь внимание на русскую поэзию. Оказывается, наибольшее число поклонников Чюрлёниса – среди поэтов. Мы не знаем другого примера – более ста



Ил. 2. М. К. Чюрлёнис. Сказка (Сказка о замке). 1909. Картон, темпера. 49,6 × 67,1 © НХМЧ

русских поэтов создали свои произведения о Чюрлёнисе, на темы его картин, философски воспринимая его творчество. Здесь невозможно привести все примеры, но необходимо упомянуть об Алексее Дмитриевиче Скалдине (1885—1943), который написал в 1912 г. цикл стихотворений «Зодиак» с посвящением Чюрлёнису. Учёный и поэт Михаил Александрович Гудлет (1908—1941) создал аналогичный цикл в 1934 г. Современный философ, поэт и писатель Юрий Владимирович Линник (род. 1944) передал нам средствами поэзии «Пространство Чюрлёниса» в отдельном поэтическом цикле.

Поэт, переводчик, эссеист Павел Григорьевич Антокольский (1896—1978) посвятил Чюрлёнису в 1916 г. следующее стихотворение:

*Чюрлёнис шел по Млечному Пути.
Он увидал рожденье звёздной бури.
И ангелы из золотой лазури
К его ногам пытались снизойти.
И говор волн, и рокот струн ещё
В его ушах звучали наважденьем,
Но чей-то голос окрылил плечо,
Раздвинув мрак внезапным пробужденьем.*

*И он сошёл зачем-то в этот мир,
И в заревах Любви и Созерцанья
Он повторил Искусством мирозданье
И созвал нас на свой богатый пир.
Идите все смотреть его картины
И в символах прочтите до конца:
Художник – путь. Но этот путь единый,
Единый путь распрятья и венца.*

И если мы говорим о поэтических циклах, посвящённых Чюрлёнису, то необходимо вспомнить, что Чюрлёнис создавал одним из первых живописные циклы. «Ему нужны были эти циклы для воплощения своих замыслов, как глава поэмы, как часть музыкального произведения», – пишет Л. Е. Ляпина в исследовании о появлении цикличности в искусстве начала XX в. Цикл утверждался в культуре Серебряного века, и одним из первых эту форму поддержал Чюрлёнис.

Необходимо помнить и о проникновении идей Чюрлёниса в музыкальную культуру. Безусловно, у А. Н. Скрябина, творившего в то же самое время, было много общего с М. К. Чюрлёнисом. Русский композитор, музыковед, музыкальный критик и педагог Борис Владимирович Асафьев (1884—1949) называл Чюрлёниса талантливейшим лириком, мечтавшим превратить музыку в живопись.



Ил. 3. М. К. Чюрлёнис. Фантазия (Демон). 1909. Картон, темпера. 56,4 × 73,0 © НХМЧ

Нам ещё предстоит осознать истинное значение наследия М. К. Чюрлёниса для развития искусства и культуры, как в России, так и в других странах. Созданное Чюрлёнисом вошло в историю не только русского или литовского искусства. Его наследие принадлежит всему человечеству.

ИСТОЧНИКИ

- Антокольский П. Г. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1915–1940. – М.: Художественная литература, 1971.
- Асафьев Б. В. [Глебов, Игорь] Русская живопись. Мысли и думы. – Л.; М.: Искусство, 1966.
- Бенуа А. Н. Чюрлянис. (Художественные письма) // Речь. – 1912. – 10 февраля.
- Бенуа А. Н. О Чюрлянисе // Последние новости. – 1938. – 10 декабря.
- Брешко-Брешковский Н. Н. В мире искусств. Выставка Варшавской Рисовальной школы в Академии художеств // Биржевые ведомости. – СПб., 1906. – 30 апреля. – № 9266.
- Добужинский М. В. О Чюрлёнисе. Воспоминания / Публ. А. Канцедикаса // Литературная Россия. – М., 1965. – 25 сентября. – С. 20.
- Кленов, Валерий. «Амаравелла» // Техника молодёжи. – М., 1990. – Март. – № 3. – С. 34–35.
- Линник Ю. В. Чюрлёнис: Альманах Юрия Линника / Музей Русского Севера. – Петрозаводск, 2005.
- Ляпина Л. Е. Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта // Проблемы теории и стиха. – Л., 1984.
- Скалдин А. Д. Стихотворения: 1911–1912. – СПб.: Оры, 1912.
- Учение Живой Этики (Агни-Йога). 14 книг: В 3 т. – Самара: Агни, 1992. – «Зов», «Озарение», «Община», «Агни-Йога», «Беспредельность» (ч. I и II), «Иерархия», «Сердце», «Мир Огненный» (ч. I–III), «Аум», «Братство» (ч. I–III).
- Эткинд М. Г. Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрлёнисе. – Л.: Искусство, 1970.

В. Л. МЕЛЬНИКОВ

(Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов)

ВОСПОМИНАНИЯ И. Н. ГУРВИЧА О Н. К. РЕРИХЕ И М. К. ЧЮРЛЁНИСЕ

Художник Иосиф Наумович Гурвич родился 6 июня 1895 г. в городе Лепель на севере Белоруссии. По словам самого И. Н. Гурвича, его родителями были – искатель правды, философствующий бедняк Наум Гурвич и его жена Розалия, прачка у богатых людей¹. Данные о смерти И. Н. Гурвича противоречивы. В одних источниках это 1978 г., в других – 1982-й. В любом случае, И. Н. Гурвич прожил долгую насыщенную творческую жизнь, оставив не только значительное художественное наследство, но и множество томов переплетённых машинописных и рукописных воспоминаний, большая часть которых до сих пор не опубликована. Упоминаний о нём в научной литературе до сих пор ничтожно мало². Словно предчувствуя это грядущее забвение, сам И. Н. Гурвич в конце жизни создал множество дублирующих друг друга личных архивных фондов в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, в Центральном государственном архиве литературы и искус-

ства Санкт-Петербурга, в Отделе рукописей Государственного Русского музея, в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, в Государственном музее В. В. Маяковского в Москве и других³.

Работая мальчиком в сапожной мастерской, юный Иосиф Гурвич рисовал углём на стене и на полу⁴. Безбилетником уехал из витебской глубинки в Петербург. Учился в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств как раз в те годы (1911–1916), когда директором её был Н. К. Рерих. О своих наставниках в искусстве и жизни Николае Константиновиче Рерихе (1874—1947), Аркадии Александровиче Рылове (1870—1939), Степане Степановиче Митусове (1878—1942), Павле Семёновиче Наумове (1884—1942), Иване Яковлевиче Билибине (1876—1942) и ряде других он оставил обширные воспоминания. В некоторых его текстах встречается и имя Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875—1911).

На выставках Гурвич участвовал с 1912 г. В семидесятые годы он вспоминал: «Я в 1916 г. был сотрудником журнала “Богема”. Журнал издавал профессор университета Рейснер и его дочь Лариса Рейснер, поэтесса и революционерка (журнал сохранился). В первом номере журнала “Богема” на всю страницу был напечатан мой рисунок под названием “Сын человеческий” (рисунок сохранился в Пушкинском Доме). Я попал в этот журнал по двум причинам: я сам был из богемы, хорошо знал обитателей богемы и ещё потому, что профессор Рейснер и Лариса были большими поклонниками моего искусства. Я был вхож в их дом. Когда я учился у Н. К. Рериха, они меня подкармливали»⁵.

Сразу после учёбы Гурвич участвовал в деятельности Еврейского Общества поощрения художеств и Художественно-артистической ассоциации. В 1916–1917 гг. был призван рядовым в армию. После Октябрьской революции продолжил службу в Красной Армии. Печатал заметки в газете «Красная звезда».

С 1919 г. он жил в городе Невеле, на границе Псковщины и Белоруссии. На новом месте занимался всем сразу: политикой, музыкой, живописью, журналистикой. Состоял в штате отдела народного образования, где заведовал внешкольным подотделом⁶, и руководил также художественно-археологическим отделом Невельского уезда⁷. Часто устраивал концерты симфонической музыки. Занятия искусством совмещал с активной агитационной деятельностью. Его имя встречается на страницах невеличких изданий тех лет – газеты «Молот» и альманаха «День искусства».

Николай Козулин (2004) транслирует некоторые биографические материалы Гурвича, ссылаясь на Великолукский филиал Государственного архива Псковской области⁸. Во внутреннем мире художника-пропагандиста каким-то чудом уживались многие часто диаметрально противоположные идеи⁹. Так и в анкете о партийной принадлежности против его фамилии поставлено два слова: *монархический коммунист*. Тем не менее, когда на невеличском педсовете решался вопрос, кого послать на губернский съезд, лучшей кандидатуры, чем Гурвич, не находилось. Съезд проходил 15 марта 1919 г. в Витебске. Среди делегатов губернского форума был и невеличский «монархический коммунист» Гурвич.

«Невеличский» период в жизни и творчестве Гурвича так и остался бы малоизвестным эпизодом (сам он в своих воспоминаниях о нём ни разу не упоминает),

если бы не такое редкое «скрещение судеб», о котором упомянула в своём исследовании, посвящённом Михаилу Михайловичу Бахтину (1895—1975) и Казимиру Севериновичу Малевичу (1879—1935), А. С. Шатских (1995): «Примечательно, что в Невеле, куда в 1918 г. приехал Бахтин, делами всех искусств, наподобие Марка Шагала в Витебске, заправлял художник И. Н. Гурвич, член партии РКП (б) с 1917 г. Занимая пост заведующего внешкольным подотделом в уездном отделе народного просвещения, он много способствовал жизнедеятельности Невельской научной ассоциации – так официально называли свой союз интеллектуалы и музыканты, волею судеб встретившиеся в уездном городке российской черты оседлости; “философские ночи” объединили, как известно, М. М. Бахтина, Л. В. Пумпянского, М. И. Кагана, М. В. Юдину, В. Н. Волошинова, Б. М. Зубакина и других. Гурвич наладил также работу Народного дома имени Карла Маркса: именно там происходили почти все общественные акции членов Невельской научной ассоциации»¹⁰.

Именно Иосифу Наумовичу была обязана своим возникновением эта ассоциация. Как установила А. С. Шатских¹¹, судя по архивным материалам, члены ассоциации были официально оформлены сотрудниками уездного отдела народного образования для получения денег и пайков; так, сохранился документ, именуемый М. М. Бахтина «инструктором по охране памятников старины и искусства по Невельскому уезду»¹².

Далее А. С. Шатских отмечает, что И. Н. Гурвич был самозабвенным поклонником М. В. Врубеля: в невельском альманахе «День искусства» перу большевика принадлежала выпренно-восторженная статья о великом живописце¹³.

В начале двадцатых годов Гурвич возвратился в Петроград и очень быстро занял лидирующие позиции на художественном небосклоне столицы¹⁴. С 1922 по 1925 г. он являлся председателем Петроградского обкома Союза работников искусств и возглавлял культурно-просветительный отдел обкома совета профсоюзов, затем работал директором Радиоцентра¹⁵. Краткое время был даже директором Государственного Русского музея (1932–1934). Во время Великой Отечественной войны Иосиф Наумович ушёл добровольцем на фронт.

И. Н. Гурвич создал циклы картин и рисунков «Народы СССР», «Народы Севера. Лопари, саами», «Женщины Дагестана», «1941–1945 годы», «На новгородской земле», «Гражданская война», «Советская Ойротия» и многие другие. Его живопись и графика хранятся в ГРМ, ГТГ и других музеях и частных собраниях России, Армении и других стран СНГ. На относительно недавних аукционах появлялись его картины «Ежедневный улов. Изучение человека» (двусторонняя; 1938), «Женщина-офицер в профиль» (1944), «Солнечный пейзаж» (1948), «Натюрморт со скульптурой и другими моделями» (1964), «Куст рододендрона» (1970), «Летний речной пейзаж» (1971), «Мужской портрет» (1972), «Натюрморт с цветами» (1975), «Портрет женщины»¹⁶. В 1993 г. на одном из московских аукционов было представлено громадное полотно И. Н. Гурвича «Демон», «простодушно контаминирующее многие образы и сюжеты Врубеля»¹⁷; особенный же упор был сделан почитателем-стилизатором на сумрачно-сиреневом «врубелевском» колорите. Не исключено, что эта картина могла быть написана в невельские годы будущего директора Русского музея¹⁸.

В единственной на сегодняшний день биографической статье о Гурвиче (1997) Л. М. Максимовская пишет: «Талантливый, непризнанный и полузабытый художник, всю жизнь не выпускавший кисти из рук, главным своим делом он считал партийную агитацию и пропаганду. В 1917 г. вступил в партию, был коммунистом старого большевистского толка, верил в преимущества социалистического строя, не принял репрессивной политики Сталина, старался, когда был на посту директора Русского музея (1932–1934), защитить от репрессий его сотрудников. В частности, ему удалось отстоять Н. Е. Добычину, которой грозила высылка из Ленинграда. В одном из посланий Д. С. Лихачёву он писал: “Если бы Вы сказали моим товарищам по партийной работе, что я занимаюсь живописью и литературой, они Вас высмеяли бы: не поверят этому”»¹⁹. Между тем, Игорь Эммануилович Грабарь в статье, посвящённой его творчеству (1935), писал: «Гурвич оказался настоящим художником»²⁰, и это так.

Л. М. Максимовская также отмечает важнейший момент в творческой биографии художника: его увлечение музыкой и всем, что связано с вопросом о связи музыки и изобразительного искусства²¹. И здесь мы вплотную подходим к теме Чюрлёниса в мемуарном наследии Гурвича.

Во многом самоучка, Гурвич к пониманию музыки пришёл не сразу. В семидесятые годы он вспоминал о первом своём знакомстве с симфоническим оркестром:

«Н. К. Рерих мне сказал: “Ваша живопись очень музыкальна, когда-нибудь люди будут благодарить вас за то, что вы так певуче владеете цветом. Поэтому вас надо обучать музыке”. Когда я в первый раз пришёл <...> на концерт Бетховена, мне казалось, что в мою голову стучали сотни сковородок. У меня закружилась голова. Я попросил Николая Константиновича меня освободить от “этой музыки”. Он мне ответил: “Привыкните и впоследствии без музыки вы не сумеете жить, как и я не могу”. <...> Действительно, симфоническую музыку я страстно люблю. И чем музыка сложнее, тем больше она мне нравится. А симфония Бетховена (это была Пятая симфония), которая “стучала о мою голову, как сотни сковородок”, является моим новым циклом изобразительных работ»²².

Удивительным образом тема «Гурвич. Рерих. Чюрлёнис» нашла своё документальное обоснование в дневнике А. Н. Бенуа. Приведём дословно фрагмент, посвящённый И. Н. Гурвичу. Запись сделана 1/14 января 1918 г. вскоре после встречи Александра Николаевича с сестрой Гурвича, которая в те революционные годы служила в госпитале сестрой милосердия.

«...Зашёл к художнику Гурвичу по просьбе (в субботу) его сестры. Сам Гурвич не появился, но она очень симпатичная в наряде больничной сиделки, круглолицая. Извинилась: “Он у нас чудак, прячется от всех”. Сюжеты все библейские, точнее, национально-иудейские: “Суламифь”, “Вавилонская башня”, “Царь-псалмопевец Давид”, “Иаков и Рахиль” и т. д. Всё, как полагается, в “лапидарном” стиле, отчасти напоминающем Рериха, но и Чюрлёниса. Всё в тусклых, тоскливых, синеватых тонах. Лично для меня нечто чуждое и даже глубоко противное. Но, приглашённый “как врач” для установления диагноза, я, не кривя душой, засвидетельствовал, что “больной” – натура художественная, ум своеобразный, с поэтическим уклоном. Ра-

зумеется, обращение ко мне за две недели до открытия нашей выставки имеет специальную цель – получить на неё доступ. Я указал, какие из картин имеют больше шансов пройти через жюри, причём, однако, предупредил М-Пе Гурвич, что я отнюдь не могу ручаться за то, что мои коллеги эти композиции примут»²³.

Итак, совершенно очевидно, что Чюрлёнис возник в жизни Гурвича не как aberrация желаемого спустя полвека в воспоминаниях. Для Гурвича, как Рерих, так и Чюрлёнис, были творческими маяками с самого начала пути в искусстве. В качестве ещё одной иллюстрации этой мысли приведём фрагмент из мемуаров художника, посвящённых Н. К. Рериху.

«Учитель сказал:

– “Я спросил у господина Беренштама²⁴, что читает у вас в библиотеке мой ученик? Господин Беренштам ответил, что он просмотрел ваши заявки на книги. По его мнению, вы работаете над вопросами композиции и что он посоветовал вам просмотреть десяток альбомов величайших художников мира”.

– “Да, это верно” –

– “Вы проштудировали эти альбомы?” –

– “Да!”

– “К какому выводу вы пришли в области композиции?”

– “Самое страшное в художественном произведении – это «картинная» точка зрения на мир. Всмотритесь в картины. В большинстве случаев вы увидите, что огромную часть картин занимает «одёжность»: штаны, пиджаки и к ним в придаток дана голова. А голова человеческая – выражение психологического и душевного начала в человеке, то, что отличает человека от животного, превращено в этюдность или фотографичность, а не в обобщённость.

Картина, которая должна быть вершиной изобразительного искусства, в сущности, превращена в увеличенный во много раз этюд.

Композиционность заменена этюдностью большого масштаба, за исключением Вас, Учитель, Врубеля и литовского художника Чурляниса. Никто, по-настоящему, не занимается композицией. Между тем, древнерусское искусство – искусство гениальной композиционности. Будь это Рублёв, Дионисий или Феофан Грек. Народное искусство всех стран мира, в первую очередь, искусство неповторимой композиционности и цветовой изобретательности. Я в своём искусстве выброшу всю «одёжность» – штаны, пиджаки и юбки и буду строить свои композиции на голове человека. На эмоциональных переживаниях и потрясениях, на «ликке», как говорили в старину.

Разумеется, всё, что я вам сегодня говорю о композиционности, – это только ещё начало.

В этих суждениях много спорного, недодуманного, недосказанного; но, в основе, таково моё глубокое убеждение”.

– “Я это ваше начало искания композиционности приветствую”, – сказал Учитель. – “Я люблю художников, которые ищут новые пути в искусстве, новые средства выразительности, в ваших композиционных исканиях я усматриваю протест против шаблона и штампа»²⁵.

Данная статья не преследует цели дать полный анализ всех высказываний Гурвича о Рерихе и Чюрлёнисе. Здесь нам хотелось бы лишь обозначить тему в форме своеобразного предисловия к огромному корпусу мемуаров, в которых имена двух гениев возникают не мимоходом, а совершенно особым, всеобъемлющим и всепоглощающим для мышления автора порядком. В контексте собственных рассуждений Гурвича о музыкальности и симфонизме в живописи, о синестезии искусства, о композиционных исканиях начала XX в. Рерих и Чюрлёнис предстают как апостолы Искусства Будущего, о котором так горячо и до самозабвения мечтал их ученик и последователь. Время этого Искусства начинается.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гурвич И. Н. Жизнеописание Иосифа Гурвича из Ленинграда // РО ИРЛИ РАН. Ф. 738. Оп. 1. Ед. хр. 1. С. 3.

² Нам удалось узнать только о следующих публикациях: Гурвич И. Выставка картин и рисунков / Статья И. Э. Грабаря. – Л.: Издание Ленинградского областного товарищества художников, 1935; Есенин академический: Актуальные проблемы научного издания. Есенинский сборник. – Вып. II. – М.: Наследие, 1995. – С. 227–232; Шатских А. С. Событие встречи. Бахтин и Малевич // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1995. – № 3. – С. 17–18; Максимовская Л. М. Из архива Иосифа Гурвича // Невельский сборник: Статьи и воспоминания. – Вып. 2. К столетию М. В. Юдиной / По материалам Третьих Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 1996 г.). – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 175–181; Зинин С. И. С. А. Есенин и его окружение: Биобиблиографический справочник. – 2005. – Сетевая версия: <http://zinin-miresenina.narod.ru/profile5.html>.

³ В них хранятся зачастую повторяющиеся рукописи его воспоминаний 1960–1977 гг. – «Жизнеописание Иосифа Гурвича из Ленинграда», «Силуэты прошлого (о художниках дореволюционного Петербурга)», «Художественные общества Петербурга-Петрограда 1907–1919 гг.», «Общество имени Куинджи», «Санкт-Петербургское Общество поощрения художеств. 1821–1920 гг.», «Жизнь искусства при НЭПе в Петрограде (1922–1923)», «Илья Ефимович Репин», «Академик И. Э. Грабарь», «О Маяковском», «Академик Н. К. Рерих», «О Сергее Есенине», «Послания к художнику В. С. Гингеру. Письма художника В. С. Гингера к И. Н. Гурвичу» и т. д.

⁴ Гурвич И. Н. Учитель академик Николай Константинович Рерих. – 1962–1964 гг. // ОР РНБ. Ф. 1145. Ед. хр. 17. Л. 1–2.

⁵ Цит. по записям из архива Е. Н. Селизаровой: Максимовская Л. М. Указ. соч. – С. 175.

⁶ Максимовская Л. М. Указ. соч.

⁷ Казюлин, Николай. Невель: Биографический словарь. – Невель, 2004. – С. 112.

⁸ Великолукский филиал ГАПО. Ф. Р107. Оп. 2. Ед. хр. 203. Л. 203.

⁹ Видимо, по этой причине в конце жизни Гурвич назвал себя «человеком с двойным дном» (Максимовская Л. М. Указ. соч. – С. 177).

¹⁰ Шатских А. Указ. соч. – С. 17.

¹¹ Шатских А. Указ. соч. – С. 29.

¹² Государственный архив Витебской области. Ф. 2268. Оп. 3. Д. 22. Св. 2.

¹³ Гурвич И. Врубель // День искусства. – Невель, 1919. – С. 5.

¹⁴ Именно таким – уполномоченным решать разные трудные вопросы в сфере искусства, компетентным и отзывчивым на разные дельные предложения – упомянут И. Н. Гурвич в воспоминаниях С. Ю. Левика, который сообщает также, что сразу после возвращения в Петроград И. Н. Гурвич служил ответственным секретарём секции Союза работников искусств и являлся членом правле-

ния Фонда помощи голодающим: *Левик С. Ю.* Четверть века в опере. – М.: Искусство, 1970. – С. 120, 202.

¹⁵ *Зинин С. И.* Указ. соч.

¹⁶ По данным портала «Инвестиции в искусство» в сети Интернет (<http://artinvestment.ru>).

¹⁷ *Шатских А.* Указ. соч. – С. 18.

¹⁸ См. каталог: Альфа-Арт. Русское и западно-европейское искусство XVIII–XX веков. Антикварно-художественный аукцион № 12. Москва, октябрь 1993. – Лот 47: Неизвестный художник. Круг М. В. Врубеля. Демон. 1910-е – 1920-е гг. Холст, масло. Авторство было установлено позднее по подписи, открытой на обороте холста.

¹⁹ *Максимовская Л. М.* Указ. соч. – С. 175–176.

²⁰ Цит. по: *Гурвич И. Н.* Учитель академик Николай Константинович Рерих. – 1962–1964 гг. // ОР РНБ. Ф. 1145. Ед. хр. 17. Л. 25.

²¹ *Максимовская Л. М.* Указ. соч. – С. 176.

²² Цит. по записям из архива Е. Н. Селизаровой: *Максимовская Л. М.* Указ. соч. – С. 176.

²³ *Бенуа А. Н.* Мой Дневник: 1916–1917–1918 / Вступительная статья Дж. Э. Боулта и Н. Д. Лобанова-Ростовского. – М.: Русский путь, 2003. – (ВМБ. Серия «Наше недавнее». – Вып. 10). – С. 376.

²⁴ Имеется в виду Фёдор Густавович Беренштам (1862—1937) – российский художник и архитектор, действительный член Императорской Академии художеств, директор её библиотеки. О его связях с Рисовальной школой ИОПХ в период директорства Н. К. Рериха см.: *Чеснокова М. Н.* Архитектор Ф. Г. Беренштам и Императорское общество поощрения художеств // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. VIII. – СПб., 2011. – С. 110–114.

²⁵ *Гурвич И. Н.* Указ. соч. – Л. 63–64

Т. Б. ЛЮБИМОВА

(Институт философии РАН; Москва)

ТВОРЧЕСТВО-ИСКУССТВО: ЗДОРОВЬЕ И БОЛЕЗНЬ

То, что в начале XX в. выглядело как искажение и странность, в начале нашего века стало отнюдь не странным и кажется почти классикой. Серебряный век, оказавшийся слишком быстро веком железным, не был столь светел и возвышен, как это должно было бы следовать из его имени. Его скорее можно назвать больным. По сравнению с предшествующим временем признаки «болезни» проступают ещё более явно, как во внешнем проявлении, так и в более скрытом, невидимом плане. Сам факт «богемности» той среды, в которой творилось искусство, включая добровольное искажение сознания и психики с помощью разнообразных средств, начиная от алкоголя, наркотиков и вплоть до самых утончённых восточных духовных практик, есть, конечно, общая манера обращения со своим талантом многих художников, поэтов, писателей и музыкантов того времени. Конечно, эта манера встречается во все времена, но здесь она как бы сконцентрировалась в одном месте и времени. Разумеется, М. К. Чюрлёнис тоже включился в такой стиль богемной жизни, да и невозможно было не включиться. «Богемной» означает в переводе «цыганской» (в Европе думали, что цыгане появились из Богемии), то есть без укоренения в каком-нибудь одном месте, в социуме и на Земле. Неукоренённость в

физическом мире – вот характерный признак искусства этого оригинального художника, отсюда его призраки-образы, зыбкие и невесомые. Этим он и стал неожиданно привлекательным для нашего времени, в котором призрачно всё. Разумеется, это не отрицает связи художника с родной землёй и культурой. Чюрлёниса можно назвать национальным художником, хотя его творчество наделено всеми признаками «духа времени» русской и европейской культуры смены века. Но на этом едином развороте «страниц-веков» уже давно нет единого строя, меняются даже грамматические правила. Рассыпаются фразы, переворачиваются слова, и знаки препинания оказываются в самых неожиданных местах. Эту ситуацию в культуре можно называть декадансом, то есть закатом, а можно её считать и моментом становления другого состояния мира, мира современной западной цивилизации, со всеми её болезнями и недомоганиями.

Причины, объяснения и толкования любого явления можно искать и находить на самых разных уровнях и в самых причудливых концепциях. Выбирая определённую плоскость рассмотрения, в нашем случае «здоровье и болезнь», мы, конечно, не отрицаем любые другие возможности. Эта «ось» интересна тем, что она нередко накладывается на всю культуру, отождествляясь даже с универсальной осью времени. Иными словами, по этой оси с равным успехом можно утверждать и прогресс (нарастание, так сказать, здоровья) и регресс, деградацию; всё зависит от точки зрения наблюдателя и, конечно, от его предпочтений, вкусов.

Теоретически в этом вопросе ясно формулировались две точки зрения. Первая связывает творчество и, в особенности, творчество в искусстве с отклонением от нормы и болезнью, чаще всего психической. Эта точка зрения была высказана ещё Платоном, когда он утверждал, что поэт творит в состоянии одержимости, то есть вдохновение тождественно одержимости, да ведь и в самом слове «вдохновение» присутствует этот смысл «вдуновения» кем-то некоего духа. Широко известны более современные теории творчества как болезни, отклонения: Чезаре Ломброзо, Макс Нордау, Г. П. Климов и многие другие с разных сторон осматривали соотношение болезни и творчества, таланта, гения. Однако здесь есть сильный аргумент против этого мнения: больных легионы, а гениев – единицы, почему-то не каждое отклонение толкает к творческому проявлению, не всякий поиск выхода из проблемной ситуации оборачивается искусством. Это хорошо обыграл Томас Манн в «Докторе Фаустусе».

Однако существует и более оптимистический взгляд, при котором творчество, напротив, считается как бы сверхздоровьем, когда от избытка сердца глаголют уста. Правда, и здесь не всё так однозначно. Всё зависит от того, как и что понимается под здоровьем и нормой. Опять же, Платон провёл различие здорового и полезного для государства творчества и искусства (то, что сейчас можно было бы назвать военно-патриотическим воспитанием), с одной стороны, и, с другой, вредного актёрского искусства, «отклоняющего» от нормы (потому что актёры расшатывают самоидентичность личности, ложно принимая на себя чужие образы, личины, расшатывая тем самым и самоидентичность государства) и поэзии

(потому что «лгут поэты»). Актёры – это дилетанты-жрецы, просто обучившиеся магическому воздействию, поэтому они социально опасные люди.

Наконец, здоровье не как причина, а как следствие воздействия искусства: Пифагор искал в музыке универсальное средство исцеления, а вероятнее всего, задолго и до него этим занимались, ведь здесь искалась согласованность строя Вселенной и строя малой её части, человека. Это древняя, весьма распространённая традиционная позиция: как наверху, так и внизу. Разумеется, что тогда искусство может не только восстанавливать гармонию человека и космоса, но и разрушать её. Исцеление – это переориентация целей. Исцеление музыкой есть восстановление истины через обращение к метафизическому порядку вещей, ведь музыка метафизична по самой своей сути, даже когда она изобразительна, не говоря уже о «музыке сфер». На её языке изъясняются и душа, и космос. Понятно, что Первофилософия Пифагора была не чем иным, как философией здоровья, таковой же была почти любая традиционная метафизическая доктрина, это всегда философия долголетия, здоровья, бессмертия.

Здоровье в своём прямом значении есть истина физического тела, но причина его лежит не в самом теле, а во всём, чем является человек и отпечатком чего предстаёт его тело. «Состав» человеческого существа в разных традициях представляется несколько различающимся образом, но всегда тонкий и духовный планы считаются источником как здоровья, так и болезни. Можно сказать, что здоровье есть произведение высшего искусства, когда на «экране» физического мира гармонизованы и запечатлены все тонкие и духовные «тела» человека, весь его видимый и невидимый состав. Так что получается, что каждый человек творит самого себя на этом экране каждое мгновение в ходе всей своей жизни. Гипноз этой его самостоятельности закрывает от его взора всю бесконечную глубину его собственного состава, его укоренённость вовне физического мира, то есть он начинает больше доверять явному, нежели скрытому. В этом случае «двойное зрение» (явного и скрытого) ему отказывает. И тогда ему приходится мыслить символически, ведь, согласно Вяч. Иванову, символ и есть двойное зрение, а точнее, его имитация. Ведь ясно, что любой символ есть связка двух миров – видимого и невидимого; на «страничке» символа два образа, два смысла, один обращён к наличному, точнее, к конечному, физическому миру, а другой указывает в бесконечность. Всякий художник, музыкант, поэт в таком случае – посредник, он приносит образы невесть откуда и говорит на языке богов.

Ориентир должен находиться в поле зрения, но не замещать его собою; если он в центре, то возникает как бы астральное косоглазие, порождающее сильно сфокусированные и мёртвые зоны. Это создаёт дезориентацию, возникают проблемы заполнения мёртвых зон. Символ – это попытка заполнения мёртвых зон, но на деле это ещё больше усиливает дезориентацию. Живопись Чюрлёниса не совсем символическая. Она есть старание запечатлеть не знание об оккультном, о невидимой мистической стороне мира, а сам мистический опыт, который ему доводилось переживать, его взгляд в невидимое расфокусирован. Мистический опыт в действительности невыразим в образах физического мира, но раз нет другой воз-

возможности, то принимаются образы-намёки, сдвигаются соотношения вещей, привлекается чувство странности. Это те же средства, что использует душа в картинах снов.

Чюрлёниса естественно назвать посредником-сновидцем и снотворцем. Ему свойственно ясновидение сна. А в мире сна, как и мире будущего, время течёт вспять. Поэтому и сны бывают провидческими, ведь сон «забегает» во встречный поток будущего. В том, что во сне левое и правое меняются местами, а вообще у пространства не хватает глубины, может убедиться каждый, но то, что время течёт вспять, уловить гораздо труднее, для этого надо внимательно рассматривать и прослушивать свои сны. Некоторые художники именно это и делают, а некоторые довольствуются простым выставлением снов напоказ, например, Сальвадор Дали, просыпаясь, тут же наносил на полотно образы своих снов. Понятно, что он был болен на самом деле, а сон (если он не является откровением) служит изживанию болезни и вообще всякой негативной информации, всех искажений. Художник в таком случае, навязывая другим дезинформацию, сам избавляется от негатива. Он становится проводником неизжитых искажений. Но ведь и Шекспир, и Данте, и Гёте и всякий гений есть снотворец, ведь «жизнь есть сон». Кто отвечает за сны? Кто пропускает их в явь? Вся культура, если верить психоанализу, есть коллективный бред, а литература в таком случае есть индивидуальный бред наяву. Правда, живопись, поскольку она не литературна, не иллюстративна, может быть названа, скорее, грёзами наяву. Музыка же вообще раньше относилась к наукам, наряду с математикой (опять же, как у Пифагора), она представляла космический строй, универсальные возможные порядки, без различия яви, грёзы или бреда.

Сон наяву перепутывает встречные потоки (если время, действительно, куда-то течёт), «время вспять» из сна и время яви – формы смешиваются – возникают грёзы и призраки – и просто запись сна на «странице» явного – на ней неявный поток «вспять» пишет свои символы-смеси – возникает искусство как самодеятельность сна, даже без всякого творчества, почти без участия воли художника. Искусство, хотя и не вечно, но оказывается вне времени.

В этом грёзы художника между временем и вечностью, или же, как это выражает суфийский образ времени: «Вчера было первым днём творения, сегодня есть бытие мира, а завтра будет воскресенье»¹. Между экстазом-откровением и банальным сновидением стоят художники-ясновидцы и грёзо-созерцатели. Понятно, что таковы редкие единицы среди множества стремящихся к этому. Аналогом такого искусства-сновидения может быть реальная практика отношения к снам в некоторых африканских племенах. Там не только человек оказывается ответственным за то, что он «совершил» и как поступал в сновидениях другого члена этого племени (он нёс реальное наказание или получал реальное поощрение за эти «сонные» поступки в чужом подсознании), но там существует практика работы со снами. Семья, просыпаясь утром, собирается вместе и каждый повествует о своих сновидениях. Каждый сон осмысливается и сновидцу даются советы, как нужно было поступать и как он должен поступить в следующий раз. Можно сказать, что такое «искусство сна» есть прообраз того, что современные люди называют искусством. Сказочные

короли, созерцающие деревню, которую они бережно держат перед собой, или «Дружба» (1906/1907) Чюрлёниса², где изображён не очень чёткий профиль человека тоже бережно и нежно созерцающий светящийся шар, лежащий в его ладонях – подобные образы есть не что иное, как видения тонкого плана.

Интересно, что люди, которых с точки зрения современной цивилизации считают примитивными, отсталыми, владеют такой тонкой психической техникой, как творчество сновидения. Но в этом также можно усмотреть разницу между искусством-записью-сна (ясновидением сна) и творчеством в материале искусства (снотворчеством). Творчество предполагает участие волевого начала, это упражнение и обучение воли. Его задача состоит не просто в создании новых форм: зачем? Природа их создаёт гораздо лучше. Задача состоит в отработке навыка создания-разрушения форм, причём этот навык отрабатывается до мастерства не по одному модусу, а в многомерности, если можно так сказать, то есть в самых разных отношениях, вариантах и неожиданных поворотах. Например, можно создать-запутать из проволоки настоящий клубок из узлов, который не распутать. Но если найдётся такой мастер, который сможет его распутать, то в металле всё равно останется память обо всех поворотах и изгибах бывшего клубка. Разрушить физическую форму легче, чем стереть память. Чтобы овладеть искусством стирания памяти (в данном случае металла без его разрушения) надо иметь навыки действия в тонком плане. В прежние времена эти навыки назывались магией. Сейчас принято выражаться научно, и говорят об информации и более тонкой, чем физическая, энергии. Утончение и совершенствование навыков обращения с физическими формами зависит от способности ориентироваться в тонком мире. Это очевидно. Но только в физическом мире можно разглядеть как через увеличительное стекло дефекты того, кто совершенствуется. Физический мир, таким образом, становится гигантским дефектоскопом для живущего в нём человека, и лучшее, что может сделать сам человек, это использовать этот мир по назначению: познавать самого себя и приобретать навыки создания-разрушения форм. Таков его долг по отношению к самому себе: познать себя через самого себя и спасать себя через самого себя. Искусство и творчество как будто существуют в физическом мире, но имеют в виду тонкий мир, и именно тонкий мир, потому что в духовном мире оно должно умолкнуть и поблёкнуть, формы – исчезнуть.

Для навыка создания-разрушения форм музыка (звук) и литература (слово) – наилучший материал. Живопись и вообще визуальные искусства не столько податливы в этом отношении. Здесь ради овладения этим навыком (впрочем, эта цель никогда как главная не осознаётся) вынуждены либо соединять формы или их элементы разных порядков на одном «экране», например, картине, либо покидать план реальных видимых форм, прямо допуская на «экран» видения тонкого плана. В первом случае получается странность, оригинальность, химеры или же разные степени смешения многих планов видимого. Во втором зритель должен доверять грезящему сознанию художника и его навыку обращения с формами тонкого мира. Вяч. Иванов увидел в живописи Чюрлёниса «синтез искусств», то есть он считал его картины как бы музыкальными произведениями, построенными, точ-

нее сказать, пронизанными музыкальным строем. Но мне представляется, что музыкальность, в принципе, присуща любому искусству и выступает в нём в обличье «прекрасного» и «гармоничного», а «синтез искусств», да ещё в едином теургическом действе стоит в ряду идей «овладения временем», «лучистого человечества», «гармонической личности» и «светлого будущего». Всё это очень даже может быть, но никто никогда ещё этого не встречал.

Для Чюрлёниса, как мне представляется, более важно было само путешествие в тонкий мир, его познание этого мира исключительно лично и индивидуально, упомянутый синтез не есть его цель, таково просто свойство его души. Чюрлёнис уходит каждой своей картиной в тонкий мир, закрывая за собою дверь. За ней – какое-то таинство. Таинство дружбы в картине «Дружба» (1906/1907). На ней не изображены друзья или какие-то символы этого чувства. Светящийся (золотистый, видимо) шар на ладонях, как большой одуванчик; человек с неясным профилем то ли любит его, то ли бережно и нежно созерцает его, затаив дыхание. Больше никакого содержания, никаких символов. Как расшифровать это видение? Золотой шар (или золотое яйцо) в индуизме олицетворяет первоначальную космическую творческую энергию, создающую мир. Соседняя и столь же древняя китайская традиция утверждает, что тайна творческой силы мироздания в смешении цветов; чистый, отдельный, ограниченный цвет проявлен лишь на мгновение; но и в индуизме тоже смешиваются три начала проявленного мира, три цвета, три гуны, качества, «гуны вращаются в гунах», создавая многообразие мира. Золотой шар не просто символизирует единую изначальную энергию мира, эта энергия, оказывается, так видится в тонком мире. Удивительно, что Чюрлёнис видит этот шар (в своих огнях-одуванчиках), ведь он был болен и физически, и психически, болезнь катастрофически проявилась к концу его жизни. Но иногда болезнь становится проводником в тонкий мир, наверное, так душа ищет путь: через поддержку бесплотных сил невидимых обрести равновесие в мире видимом.

Однако почему всё-таки этой картине Чюрлёнис дал такое название? Художник часто сам не может объяснить, почему он пишет так, а не иначе, какой смысл хотел уловить он сам с помощью своего искусства, ведь им руководит некий «дух», муза, даймон. Момент творчества прошёл, и спросить больше не у кого, духи и музы замолкли. Таким образом, интерпретируя эту картину как причастие великой энергии любви, единящей всё и всех, творящей миры и пробуждающей тончайшие и нежнейшие чувства, бесконечной и многообразной, мы, как я думаю, не отступим от истины. Причины же, по которым Чюрлёнис называл любовь дружбой, могут быть чисто личными и даже связанными с его психическим устройством, некоторыми отклонениями в психике. Все его картины выполнены в довольно сумрачных тонах, но в них часто встречается образ светящегося шара, который похож одновременно на большой одуванчик и на шаровую молнию, это, видимо, можно истолковывать в том смысле, что животворящая сила цветка та же, что и мироздающая сила Вселенной. Наверное, это тот самый всё связующий Агни, невидимый огонь пространства. Это энергия любви, которая даже в сумрачном мире художника и большого человека обозначает как бы пунктирной чертой путь вдаль, в грядущее.

В картине «Дружба» (1906/1907) тоже в ладонях как бы бесплотного человека такой шар. Почему Чюрленис называет бережное созерцание-любование-хранение этого светящегося одувачника дружбой, а не любовью? Наверное, не только потому, что любовь связывает противоположные энергетические полюсы и включает более сильные, даже грубые, материальные проявления, в то время как дружба есть, по существу, экзистенциальная поддержка, она связывает энергии одного порядка. Дружба безоблачней и безопасней, потому что в ней, по идее, нет физического проявления. Хотя исцеляет только любовь, но охраняет также и дружба. Она тоже проводник и путеводитель в сумрачном мире художника.

Художник, живописец, пусть его картины будут даже радостными и светлыми, всё равно таит в душе сумерки, тень, память о странных снах; он должен немного «усыпить» свой разум, чтобы изобразить свой мистический опыт, без чего он не обратился бы к искусству цвета и света, формы и деформации, ведь совершенная гармония души не нуждается в формах, она движется к расширению знания о Вселенной и о самом человеке, без опоры на видимые и выразимые образы.

Конечно, можно пользоваться болезнью как средством для достижения внешних целей – в нездоровом обществе ценится именно такое творчество. Но болезнь слишком коварна, чтобы человеку удалось её приручить. И как только человек понимает, что он не может уже овладеть ею, что он попал в капкан болезни, что он даже не владеет собой (а это значит, что она глубоко проникла в тонкий план), он устремляется на поиски спасения. Где он его ищет – в материальном плане, в тонком мире или в духовном, – там он и находит отклик. Для Чюрлениса откликом тонкого плана была, по-видимому, дружба. Болезнь происходит от чрезмерно разросшейся мёртвой зоны тонкого плана, поэтому художник и пытается заполнить эту зону символами-заклинаниями.

Вяч. Иванов предлагает свой рецепт, теургию. Это красиво, но утопично, ведь теургия не общее, а сугубо личное дело: Ты-Я, обращение к Богу на «ты». Она творится, начиная с самого себя. И её исходный пункт – здоровье, которое тоже можно творить, лишь начиная с самого себя.

Здоровое творчество начинается со здоровья творца. Эта простая мысль о здоровом творчестве, однако, дала начало искусству тоталитарных режимов Германии и СССР; ясно, что такое искусство было тупиковым направлением развития, за исключением редких образцов. Почему? Потому что эти режимы, хотя и привлекали оккультные разработки, не считали каждого человека духовным существом, а скорее, человеком-машиной. А здоровье машины – это её функциональность. Это была идея только телесного здоровья, эксперимент «отсечения» тела от его тонкого плана и духовного «состава» человека; это была идея «формального» здоровья, то есть правильной формы, эксперимент, заранее обречённый на провал. Поэтому акцент ставился на идеологии и морали вместо тонкого и духовного мира человека. «Тайные» науки предназначались даже не для избранных, – их не было, – а для «специалистов». Но парадокс состоит в том, что в этой сфере нет, и не может быть специалистов: каждый может найти дружбу в тонком плане и жить и исцеляться любовью.

* * *

Всякое творчество есть общение, поскольку это выход вовне, объективация, причём адресат, имеющийся в виду, совсем не обязательно какой-то конкретный субъект, группа, социум в целом или же вообще абстрактный человек, человечество. Этот субъект может быть неопределённым и неопределимым, и даже самим автором, то есть исповедью перед самим собою. И как любое общение, творчество может быть реализовано на разных уровнях. Во-первых, на самом внешнем, каким бывает повседневное общение, когда «встречают по одежке» (то есть принимая во внимание анкетные данные, которые суть социальные позиции). Аналогичное такому общению «внешнее» творчество строится по принципу игры. Здесь важен стиль, изыск, разные формальные разработки. Во-вторых, общение может быть более содержательным и личным, когда «проводят по уму» (в первом случае оно безлично, это общение масс-медиа). Здесь имеют в виду чувства, мысли, желания, воображение конкретного индивида. Таково общение в дружбе, вражде и других личных отношениях. Так и творчество может быть открытым самовыражением, самоутверждением и совершенствованием себя на уровне психики, то есть затрагивать более тонкие, чем чисто эстетические струны. В-третьих, общение может происходить от «души к душе», как «звезда с звездой говорит». Соответственно и творчество такого порядка будет результатом воодушевления и производить воодушевляющий эффект, быть понятным только в момент воодушевления, когда душа как бы освобождена от оков повседневных забот. И наконец, самая высокая, точнее, самая возвышенная из встречающихся возможность общения – это общение «в духе», когда общающиеся конгениальны. Соответственно, творчество и его объективации в этом случае суть результаты вдохновения, когда кто-то другой (не автор) водит пером по бумаге, кистью по холсту, музыка звучит совершенно законченная и её надо только успеть записать. Тогда через автора говорит иной, превосходящий его представления мир. Исток такого творчества (в том случае, если этот «другой» не есть подсознание, то есть тёмная сторона психики самого автора) – вселенская единая воодушевляющая сила, любовь, которая творит и формирует весь остальной мир человека.

Чюрлёнис, путешествуя в астрале, как в лабиринте, может быть понят, скорее всего, через третий, душевный тип творчества, и как раз картина *«Дружба»* (1906/1907), наиболее безмятежная и чистая по своему настроению, прямое тому свидетельство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эрнст К. В. Суфизм. – М., 2002. – С. 207.

² См. воспроизведение на авантитуле настоящего издания. Бумага, пастель. 73,4 × 63,5. © Собрание Национального художественного музея М. К. Чюрлёниса в Каунасе.

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС

(Литовская Академия наук, Вильнюсский университет, Вильнюсская Академия художеств, Литовский институт исследования культуры, Литовская ассоциация ориенталистов, Литовская ассоциация эстетиков; Вильнюс, Литва)

ВОЗДЕЙСТВИЕ ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА НА ЖИВОПИСЬ ЧЮРЛЁНИСА

Перевод с литовского А. Андрияускене

Под влиянием постмодернистской идеологии в последнее десятилетие возрастает интерес к переоценке и новому прочтению важнейших страниц истории искусства. Устоявшейся иерархии ценностей и общепринятым схемам развития истории искусства всё чаще противопоставляются маргинализм, уникальные художественные идиомы и их сравнительный анализ. Данные неклассические установки возвращают в фокус искусствоведения те художественные явления, которые по различным причинам были вытолкнуты в маргиналии официальной западнцентристской истории искусства.

Одним из таких явлений был ориентализм литовского художника и композитора **Микалоюса Константинаса Чюрлёниса** (1875—1911). В области проникновения в глубинные пласты эстетики дальневосточной пейзажной живописи он шёл далеко впереди многих крупнейших западных художников. Исключительно важными отличительными чертами Чюрлёниса были универсализм, новаторство и оригинальность. Он, как и великие мастера Дальнего Востока (Ван Вэй, Су Ши, Ми Фу, Иккю, Икэно Тайга, Ёса Бусон), одновременно творил в разных видах искусства. Не только в его живописи, но и музыке, и литературе отчётливо проступают новаторские установки. Чюрлёнис на десять лет раньше А. Шёнберга создавал серийные музыкальные произведения, придавая исключительное значение «открытым» и незавершённым музыкальным формам. Принцип *non finito* для него был не проявлением манерности, а принципиальной эстетической установкой.

Новаторство, оригинальность, разносторонность художественных поисков и достижений превращает Чюрлёниса в фигуру европейского масштаба. Его эволюция к совершенству художественной формы поражает редкой стремительностью. Наметившийся зимой 1906–1907 гг. поворот от литературно-психологического символизма к модернистской проблематике и созданию своего уникального видения мира завершился уже в 1909 г. Однако в течение этих трёх лет он прошёл сложный путь, в котором обнаруживается множество точек соприкосновения с *art nouveau*, абстракционизмом, метафизической живописью, сюрреализмом, различными направлениями искусства Востока. Говоря о формально-пластических сторонах живописи зрелого Чюрлёниса, следует отметить, прежде всего, свойственные дальневосточной живописи пантеистическое восприятие природы, культ её красоты, поэтизацию даже самых неприметных её явлений, изысканную асимметричную композицию, изображение объектов с высоты птичьего полёта, высокую

культуру колорита, графичность рисунка, склонность к арабескам и структурной орнаментальности.

Название данной статьи охватывает широкий спектр проблем связей творчества М. К. Чюрлёниса с искусством Востока. Во многих исследованиях его живописи затрагивается вопрос о присутствии мотивов, почерпнутых из цивилизаций Ближнего Востока, Индии, Японии. Однако на фоне общих рассуждений о несомненном влиянии библейской, египетской, вавилонской, ассирийской, индийской символики, эстетических принципов японской гравюры, в частности картин Хокусаё, гораздо более важный вопрос о воздействии дальневосточной пейзажной живописи долгое время оставался в стороне. Единственным исследователем, в трудах которого обнаруживаем аргументированные аллюзии на его связи с традиционным китайским искусством, был автор множества трудов, посвящённых творчеству Чюрлёниса, эстонский поэт, искусствовед и критик Алексис Раннит, который однако ограничился лишь фрагментарными заметками об аналогичном «духовном созвучии» с творческой энергией Вселенной, её динамизме в китайском традиционном искусстве и творчестве Чюрлёниса. В частности, он заметил, что для «китайских живописцев передача динамизма бытия была абсолютным и постоянным принципом. Дао, основа всех вещей и активности процессов бытия, истолковывалась как сила, регулирующая всеобщую спонтанность»¹. Раннит увидел в произведениях Чюрлёниса эти следы объективного и неизменного духа.

Он апеллирует к признанию известного китайского художника Му Ци, который утверждал, что на квадратном бумажном листе он может вместить бесконечность, что мышление и творчество подлинного художника сливаются в единое целое с абсолютной Мыслью и раскрываются совершенно свободно. «Похоже, – утверждает Раннит, – и дух Чюрлёниса через его искусство сливается с великим космическим духом, и творческий порыв выплёскивается из них словно неудержимый поток воды. В этот момент творчество приобретает особую спонтанность и гармоничность и превращается в выражение его внутренней цельности»².

Действительно, живопись Чюрлёниса невозможно адекватно понять вне её связей с культурными традициями древневосточных цивилизаций: мифологией, символикой и особенно с принципами дальневосточной эстетики и искусства. В данной статье, *исходя из принципов компаративистской методологии, основное внимание уделяется исследованию разных аспектов связей живописи Чюрлёниса с дальневосточной живописной традицией*. Сравнительный анализ и сопоставление мировоззренческих установок, эстетических и художественных принципов, композиционных и пластических решений даёт основание утверждать, *что дальневосточное искусство оказало исключительно важное влияние на становление зрелого «сонатного» периода творчества Чюрлёниса и его своеобразного стиля «музыкальной живописи»*.

Чюрлёнис был открытой и восприимчивой к различным веяниям личностью. Его увлечения простирались гораздо дальше тех сфер, о которых говорится в большинстве посвящённых его творчеству исследований. Ещё в юности у него зародился интерес к истории и культуре восточных цивилизаций. Возможно, это

произошло тогда, когда, будучи музыкантом в оркестре князя Микола Огинского в Плунге (1885), он впервые увидел в его гостиной произведения восточного искусства. Позднее культура, мифология и искусство Востока стали предметом его духовных и художественных увлечений.

Углубляющийся кризис западной культуры на рубеже столетий, когда формировалось мировоззрение Чюрлёниса, обращает художественно-эстетическое сознание к «неклассическим» явлениям, проблемам взаимодействия различных культур. Эта «переоценка ценностей» затронула область искусствознания и различные виды искусств, представители которых, отказавшись от традиционного европоцентризма и академических предвзятостей, заметно расширили диапазон своих исследований и устремились к познанию искусства Индии, Китая, Японии и других цивилизаций. Возрастающее внимание к искусству Востока с особой наглядностью проявляется в сфере изобразительного искусства. В условиях углубляющегося кризиса традиционных форм художественной выразительности намечается новая мощная волна увлечения искусством Дальнего Востока, в котором многие художники обнаружили иные притягательные принципы творчества.

Благодаря художникам, сплотившимся вокруг группы «Наби», журналов «Пан», «Венская сецессия», «Молодая Польша», «Штука», «Мир искусства» и других, волна увлечения ориентализмом вскоре охватывает многие страны Европы. В эпоху символизма воздействие восточного искусства становится демократичнее, оно проникает не только в сферу живописи, но и графики, театральной декорации, текстиля, керамики, фарфора, стекла, книжной иллюстрации, интерьера и другие сферы творчества. Художников эпохи взлёта символизма, *art nouveau*, стиля модерн, югендстиля, «Венского сецессиона», «Мира искусства» интересуют больше формальные и декоративные стороны восточного искусства. В отличие от романтиков (Э. Делакруа, Э. Фромантен и других), представители неоромантических и зарождающихся модернистских тенденций уже не ограничиваются внешним пересказом восточных сюжетов, а стремятся более глубоко проникнуть в суть искусства Востока. Китайским и японским искусством увлекаются О. Бёрдсли, А. Тулуз-Лотрек, М. Дени, О. Редон, Дж. Энсор, Ф. Ропс, Дж. Уистлер, П. Гоген, Г. Климт, А. Бенуа, М. Добужинский, Н. Рерих, М. Чюрлёнис, Ф. Купка, В. Кандинский, А. Кубин, П. Клее, А. Массон и другие известные художники. Из искусства Дальнего Востока они перенимают композиционные приёмы, склонность к изошрённой орнаментике, утончённой стилизации музыкальных линий и форм. Особую популярность в живописи, графике, книжной иллюстрации, жанре виньетки в это время приобретают линейный рисунок (*ligne symbolique*, *ligne sezeccion*, *schallwelle linie*) и рисунок *en negatif*, который формируется под влиянием японской школы «катагами». В живописи и графике господствуют тенденции стилизации, декоративности, растёт внимание к графичности и музыкальности создаваемых образов.

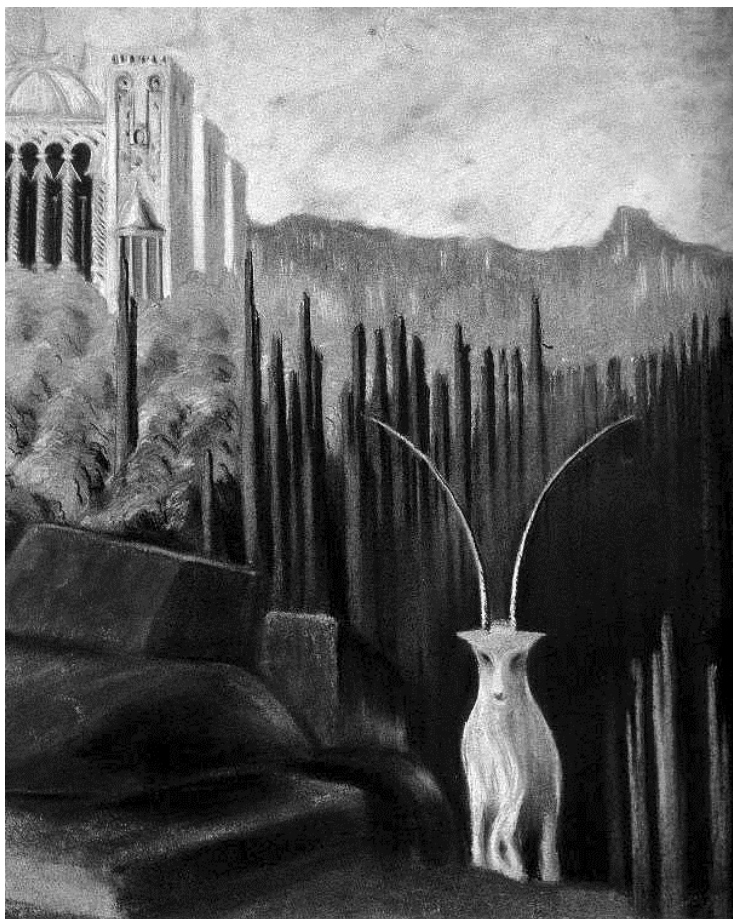
Из популярной в то время японской гравюры художники активно перенимают композиционные приёмы, графические схемы рисунка, гибкие динамичные линии, а из гораздо более утончённой китайской и японской пейзажной живописи – свойственные дальневосточному искусству недосказанность, намёк (то есть принцип

non finito), спонтанность художественного мышления, возвышение импровизационного начала, активное использование эмоционального воздействия незаполненного пространства, которое ассоциировалось с ролью паузы в музыке. Увы, многие из этих характерных принципов восточного искусства переносились в «музыкальную живопись» слишком механически.

В письмах Чюрлёниса и воспоминаниях современников содержатся аллюзии на его живой интерес с Востоку, увлечённость ориентализмом, ставшим для него уже частью мировоззрения. После посещения Эрмитажа и Музея Александра III он в письме из Санкт-Петербурга к жене от 15 октября 1908 г. взволнованно пишет: «Ты не представляешь, какие чудесные вещи тут! Всего не перечесть. Здесь старые ассирийские плиты со странными крылатыми богами. Я не знаю, откуда они, но мне кажется, что я знаком с ними прекрасно, что это и есть мои боги. Есть египетские скульптуры, которые я очень люблю»³. Здесь, в петербургских музеях, он вновь получает возможность соприкоснуться с искусством Востока. Общение с членами «Мира искусства» ещё более углубило его интерес к дальневосточной культуре.

Можно выделить несколько причин, обусловивших воздействие восточного искусства на его творчество. Прежде всего, это связано с утверждением в то время неоромантической идеологии, рассматривавшей древние восточные цивилизации как колыбель западной культуры: языков, мифологии, религии, искусства. Чюрлёнису были близки такие установки. Далее, духовная атмосфера начала XX в., когда формировалось мировоззрение художника, отличалась значительным влиянием различных возвышающих восточные цивилизации теософских направлений и существенными достижениями ориенталистской науки. Не следует забывать также о том, что многие русские, польские и литовские интеллектуалы в то время были захвачены мессианскими идеями, рассматривали свои культуры как мост, соединяющий цивилизации Востока и Запада. В этом смысле Чюрлёниса занимала литовская «культурная миссия». Признанная учёными близость литовского языка древнему санскриту убеждала его в связях литовской культуры с восточными цивилизациями. Интересно воспоминание писателя Лиудаса Гиры о том, как Чюрлёнис мечтал о создании Народного Дворца, в котором проводились бы различные культурные мероприятия, представляя его с яркими элементами восточного стиля: «Вы ведь видели наши амбары? Как они и их крыши похожи на индийские и китайские храмы! Кажется, словно они привезены из дальних стран Азии...»⁴. И, наконец, обладавший уникальной интуицией Чюрлёнис, нашёл в рафинированной дальневосточной художественной традиции те формально-пластические принципы и идеи, которые были особенно ему близки. Это обстоятельство и сыграло, пожалуй, основную роль в сближении его творчества с искусством Дальнего Востока.

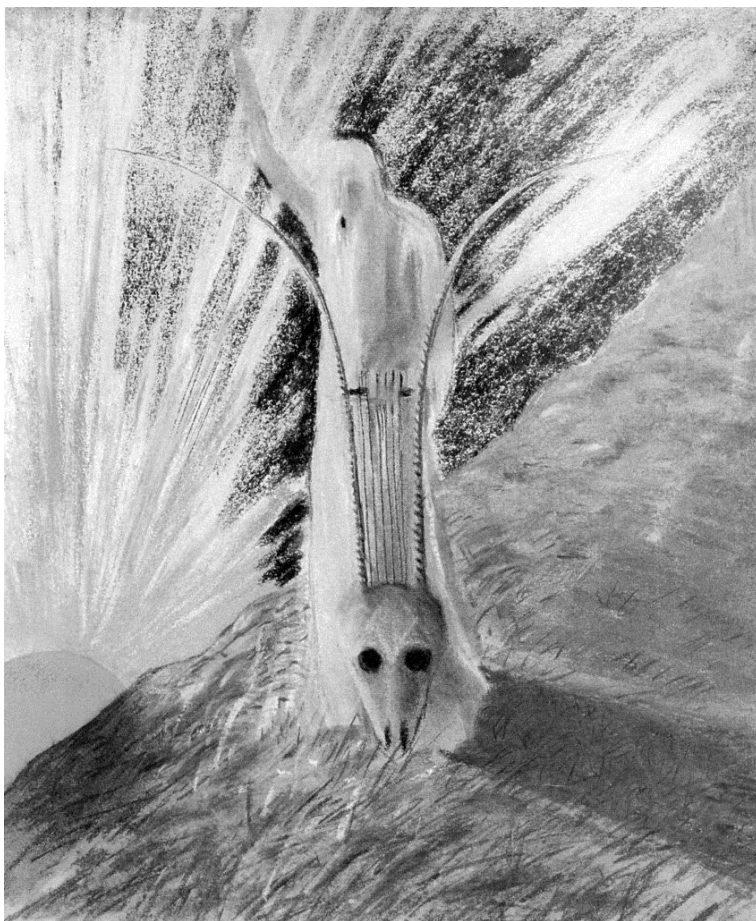
Однако вернёмся в годы молодости художника. Ещё со студенческих лет Чюрлёнис увлекался восточной философией, мифологией, космологией и искусством. Стремясь преодолеть рамки европоцентризма, он рассматривал европейскую культуру как составную часть более универсальной мировой культуры. Этим объясняется его углублённый интерес к древним цивилизациям Востока. Он пытался вырваться за рамки господствующего в то время европоцентристского видения развития



Ил. 1. М. К. Чюрлёнис. Козерог (Козёл). 1903/1904. Бумага, пастель. 72,7 × 62,4 © НХМЧ

мировой культуры. Под влиянием идеологии романтизма, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Тагора, рассматривавших европейскую культуру как составную часть мировой культуры, Чюрлёнис углубился в изучение древних культур Востока, уделяя особое внимание космологическим и религиозным представлениям, мифологии, эпическому творчеству, философии, астрологии и искусству. Свидетельством этого служит присутствие в раннем периоде его творчества множества мифологических символов, метафор, образов и т. д., характерных для культур восточных цивилизаций.

Близость раннего Чюрлёниса устремлениям символистов проявилась в возвышении универсального духа музыки, ориентализме, трагическом ощущении кризиса духовных ценностей, в стремлении уйти от гнетущей повседневности в иной, скрытый от обыденного сознания мир вневременных символических идеалов. Однако с утверждением его индивидуального стиля многие особенности эстетики символиз-



Ил. 2. М. К. Чюрлёнис. Утро. 1903/1904. Бумага, пастель. 67,3 × 59,0 © НХМЧ

ма постепенно отходили на задний план, но увлечение искусством Востока и, в особенности, стремление сблизить живопись и музыку он сохранил до конца жизни.

Для раннего этапа живописи Чюрлёниса – «литературно-психологического символизма» – характерно увлечение различными образами и символами, навеянными древнееврейскими, египетскими, вавилонскими, персидскими, ведийскими и христианскими мифологическими представлениями. Это – постоянно возникающие в его картинах образы Солнца, Мирового змия («ужа»), птицы, рыбы, лодки, моста и образа Мирового древа, которое появляется по-разному: как священная гора, храм, Древо Жизни, Плодородия, Познания, столп Вселенной, космическая ось, символизирующая *axis mundi*.

Почерпнутые из индийской и ближневосточных цивилизаций символические образы, мифологические и религиозные мотивы, иконографические элементы в

произведениях Чюрлёниса дополняются заимствованной из восточной мифологии абстрактной символикой геометрических знаков, чисел, цвета. Например, солнечный круг у него означает полноту бытия, жизнь, совершенство; треугольник – высшую мудрость; прямоугольник – стабильность.

В его ранних произведениях также встречаются различные орнаменты восточного происхождения, имитирующие архаические письмена древних цивилизаций, контрастные цвета и чувственная осязаемость изображаемых форм (картины «Козерог» («Козёл»), 1903/1904 [ил. 1]; «Утро», 1903/1904 [ил. 2]; циклы «Симфония похорон», 1903; «Потоп», 1904; «Сотворение мира», 1905/1906) [см. ил. на с. 165]. В этих картинах господствует символика из культурного пространства, очерченного территорией образов «Ветхого Завета». Множество восточных элементов – архитектурных силуэтов, деталей, орнаментальных структур и символов – особенно отчётливо проступают в его эскизах и рисунках того времени.

С символистами Чюрлёниса сближают иконография его ранних произведений, склонность к замысловатости, стремление наполнить систему образов духовно-эмоциональным содержанием, найти неизменную символику цвета, выявить музыкальное начало в ритмике рисунка и композиции; с модернистами – неудовлетворённость достижениями своих предшественников и желание реформировать искусство, а также максимализм, игнорирование мнения большинства, нонконформизм, стремление утвердить индивидуальный стиль, интерес к формальным проблемам живописи.

После посещения в 1906 г. многих культурных центров Европы и знакомства с их музейной и выставочной жизнью Чюрлёнис констатирует: «Искусство начала нашего XX столетия проявляется хаотично, тысячи произведений, с которыми я познакомился, создают впечатление, что живопись куда-то рвётся, хочет разрушить существующие рамки, но, тем не менее, остаётся в них»⁵.

Как видим, Чюрлёнис весьма сдержанно оценивает достижения новейшей западной живописи, что, очевидно, становится важным импульсом для существенного поворота его к модернистскому видению мира. Он постепенно отходит от эстетических установок раннего периода «литературно-психологического символизма», всё более увлекаясь формальными поисками и идеей синтеза живописи и музыки. Чюрлёнис чувствовал потребность в адекватном выражении своего панмузыкального восприятия мира живописными средствами.

В это время художественные интересы Чюрлёниса всё заметнее перемещаются от Ближнего Востока и Индии к дальневосточным художественным традициям. На рубеже 1906–1907 гг. творчество художника претерпевает эволюцию, начинается его второй этап формальных поисков новых пластических форм художественной выразительности. Вследствие этого заметно ослабевает значение чрезмерно литературных восточных символов и иконографических элементов, трактуемых в духе символизма, и выдвигается на первый план более рафинированная и близкая духу Чюрлёниса дальневосточная живописная эстетика.

Когда Чюрлёнис впервые познакомился с образцами дальневосточной живописи и её своеобразной художественно-эстетической традицией? – Точных данных не

имеем. С произведениями китайских и японских живописцев или их копиями и репродукциями он мог ознакомиться ещё во время обучения в Лейпцигской консерватории и Варшавской художественной школе. Очевидно, впервые он столкнулся с дальневосточной живописной традицией, изучая искусство Востока. На рубеже XIX и XX столетий, как уже отмечали, на Западе заметно возрос интерес к искусству дальневосточных цивилизаций, о нём писали в различных художественных журналах, оно включалось уже в различные всеобщие истории искусства, издаваемые на французском, немецком и русском языках. Уровень репродуцирования того времени создавал возможности для понимания утончённости колорита дальневосточного искусства, его возможностей в передаче безграничности пространств, своеобразных перспективных решений, особой недосказанности и лапидарности художественной формы.

В годы учёбы в Польше Чюрлёнис, несомненно, видел произведения японского изобразительного искусства, которые демонстрировались в варшавских галереях Захета и Кривульта. Однако в раннем символическом периоде его творчества японское искусство ещё не приобрело такой актуальности, как в переходном, когда на первый план выдвинулись уже проблемы поиска новых средств художественной выразительности. Своеобразие японского изобразительного искусства тогда широко обсуждалось художественными критиками и в различных группировках молодых художников.

Первое неопровержимое документальное свидетельство о знакомстве Чюрлёниса с искусством Дальнего Востока обнаруживаем лишь в 1906 г. во время его посещений художественных центров Европы. В одном из писем от 1 сентября 1906 г. из Праги своему меценату и близкой подруге Брониславе Вольман он, перечисляя увиденное в пражских музеях, упоминает японские «*раппеаих*», арноты и ткани⁶. Эта аллюзия на японские «*раппеаих*», то есть ширмы, очень важна, так как пейзаж был излюбленным жанром в росписи ширм. Следует заметить, что традиции великой китайской пейзажной живописи с незначительными изменениями сохранялись в Японии вплоть до конца XIX в. С другой стороны, не нужно забывать, что члены Санкт-Петербургского общества «Мир искусства», с которыми позже сблизился Чюрлёнис, также увлекались искусством Дальнего Востока и активно пропагандировали его в своём творчестве и в различных периодических изданиях.

Чувствительный к восприятию прекрасного Чюрлёнис, увидев дальневосточные пейзажи, завораживающие тонкой передачей ощущения пространства, эстетической недосказанностью, величественной красотой природы, не мог не ощущать своей духовной близости с пантеизмом и внутренним артистизмом их творческих устремлений. В отличие от многих предшественников, увлекавшихся искусством Дальнего Востока, он обратил своё внимание не на внешние его элементы, а на внутреннюю суть.

Начиная с 1906 г., в творчестве Чюрлёниса появляются новые спонтанные элементы и тенденции, сближающие его с дальневосточной живописью. Об этом свидетельствует трактовка различных мотивов природы в циклах «*Искры*» (1906), «*Зима*» (1907), «*Соната II (Соната весны)*» (1907), «*Соната IV (Соната лета)*»



Ил. 3. М. К. Чюрлёнис. Туманы. 1906. Картон, темпера. 29,0 × 33,6 © НХМЧ

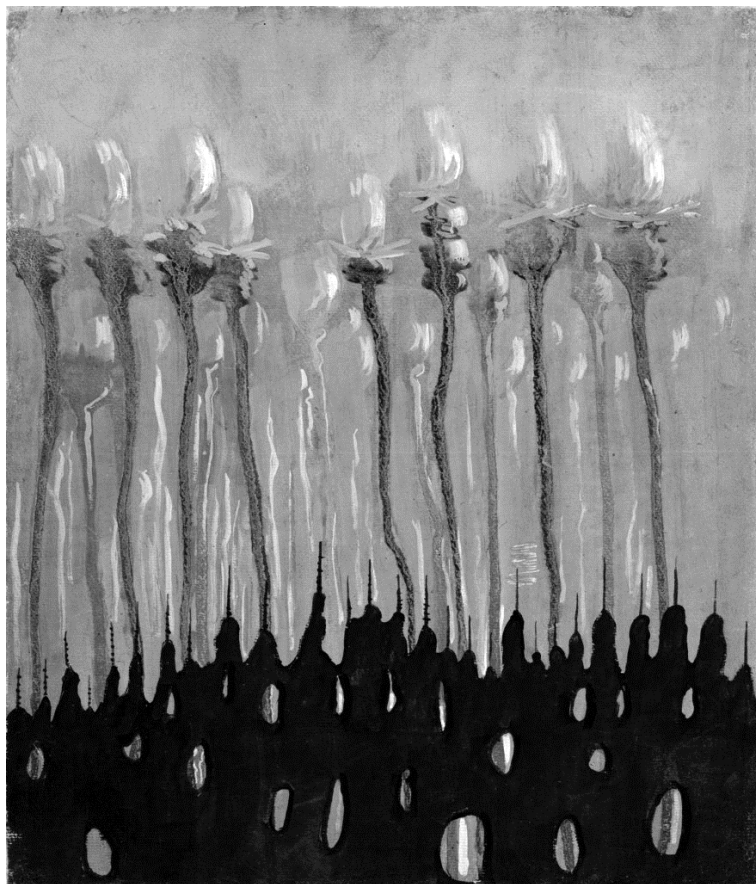
(1908) [ил. 13], картинах «Ночь» (1904/1905) и «Туманы» (1906) [ил. 3]. Подобно художникам Дальнего Востока, Чюрлёнис стремился передать в них внутренний «порыв души», не избегая «естественных разливов» красок. Некоторые из этих картин спонтанной манерой письма, колоритной гаммой и трактовкой природных мотивов напоминают картины великих мастеров школы Киото, Козцу и Сотацу. Это особенно заметно в его картинах «Цветы» (1906/1907) [ил. 4] и «Весна» (1908).

В произведениях Чюрлёниса этого периода появляется всё больше типичных для искусства Дальнего Востока мотивов: водопады, потоки воды, хрупкие ветви деревьев, мотыльки, птицы, стебельки трав, многочисленные, словно разлитые тушью, цветные пятна. Декоративность достигается, прежде всего, формальными средствами художественной выразительности, стилизованным каллиграфическим рисунком, формами, напоминающими музыкальные арабески, энергичными волнообразными линиями, эмоциональным воздействием цвета, тонов и полутонов.

Изысканное искусство Дальнего Востока способствовало становлению качественно нового зрелого «сонатного» периода его творчества: оно существенно изменило его пластический язык, композиционные решения, выдвинуло на первый план задачи взаимодействия пространственных и временных структур, изменило колоритную гамму его произведений, усилило значение каллиграфического рисунка, мягких волнообразных линий, арабесок.

В зрелом периоде Чюрлёнис писал свои картины не маслом, а темперой и пастелью на бумаге или смешивал в одном произведении эти две техники, близкие своими выразительными возможностями дальневосточной живописи тушью. Это помогало ему достигать эффекта мягкого контурного рисунка, прозрачности тонов и полутонов, выявить тонкое взаимодействие приглушённой декоративности, взаимоотношений арабесок и волнообразных динамичных линий.

В «сонатном» периоде творчества Чюрлёниса формальные поиски, как и у Пикассо, идут параллельно с открытиями. Теперь каждый шаг для него становится важной ступенью на пути реализации его синтетических устремлений. Известно, что мысль Леонардо да Винчи о живописи как синтезе идеи, цвета и формы, оставила глубокий след в мировоззрении Чюрлёниса. Постоянный контакт с музыкой приучил его к точности, развил полифоничность композиционного мышления, способность оперировать множеством различных деталей, форм, цветовых и про-



Ил. 4. М. К. Чюрлёнис. Цветы. 1906/1907. Бумага, темпера. 36,4 × 31,5 © НХМЧ

странственных структур. Чюрлёнис не стремился к поверхностному синтезу живописи и музыки, осознавая немusыкальное пластическое значение своих картин. Обладая богатым опытом музыкального творчества, он мыслил изображаемые структуры не только в пространстве, но и во временном развитии. В целях усиления музыкального эффекта в своих картинах он смело вводит ритмические структуры, многоплановые композиции и волнообразные линии.

В этом периоде его творчества влияние дальневосточного искусства становится всё глубже и многограннее. Художник перенимает новые композиционные принципы, перспективные решения, «размытый» в дымке колорит. Из его картин окончательно исчезают яркие сочетания красок, и постепенно утверждаются умеренные, словно пробивающиеся сквозь мглу цвета, блёклый колорит, всё большее значение приобретают активно воздействующие на зрителя пустые пространства. Основные темы циклов и картин развиваются в несколько приглушённых тонах. Художник как бы начинает говорить на ином, более утончённом живописном языке, в котором исключительное значение приобретают недосказанность и тонкий эстетический намёк.

В 1908 г. Чюрлёнис испытывает всё большее влияние сдержанной и высокой тональной культуры дальневосточной пейзажной живописи, воздействие которой особенно заметно проступает в сонатных циклах. Для них характерно особенно острое восприятие пространства, стремление передать безбрежность космических просторов. Пространство – ключевое понятие в зрелой живописной эстетике Чюрлёниса, существенно выделяющее его творчество из контекста западноевропейского искусства и сближающее с дальневосточным. Уже в его ранних произведениях заметно увлечение метаморфозами природы, а их символическая поэтизация с течением времени перерастает во вдумчивое её изучение.

Для Чюрлёниса всё более характерным становится излюбленный дальневосточными художниками пейзажный жанр, который качественно отличается от западного натуралистического и неоромантического истолкования пейзажа. Художник не стремится к прямолинейному копированию природы: пейзаж понимается метафорически, апеллирует к скрытому метафизическому смыслу явлений природы, в нём изображается не реальная, а идеальная, пропущенная через субъективное восприятие реальность, поэтически передаётся ещё не нарушенная вторжением человека гармоничная красота природы.

Подобно восточным живописцам, Чюрлёнис истолковывает пейзаж как неотъемлемую часть всеохватывающей космической системы природы. Ему также близок взгляд чаньской и дзэнской традиций на живопись как на молитву, с её внутренней сосредоточенностью, суггестивностью, раскрепощением полёта души. В картинах этих лет доминируют опьяняющее чувство простора и передача настроений. В этом смысле показателен диптих «Тоска» (1906/1907) [ил. 5 и 6], который своим нежным колоритом, мягким рисунком и безграничностью пространства очень напоминает чаньские пейзажи.

С чаньской и дзэнской пейзажными традициями Чюрлёниса сближают и экзальтированная любовь к природе, высокая тональная культура, склонность к ме-

дитации, поэтика неброской красоты, аскетическое величие, элегическое одиночество, недосказанность, поиск скрытого смысла явлений. Колорит многих поздних произведений сонатного периода напоминает произведения таких великих мастеров эпохи Сун и Юань, как Ма Линь, Ма Юань и других.

В картинах этого периода всё чаще появляются присущие дальневосточной пейзажной живописи мотивы: высокие обрывистые горы, изящные, высоко над пропастью парящие деревянные мосты, ровная, как зеркало, гладь воды, лодки, рыболовные сети, склонённые ветром деревья, растения, цветы, мотыльки, свойственные для японской декоративной живописи на ширмах. Под воздействием дальневосточной живописи рождался качественно новый «сонатный» живописный стиль, отличительными чертами которого стали особая утончённость художественной формы и колорита, элегантный линейный рисунок, чуткие сочетания красок, орнаментальность и графичность создаваемых поэтических образов.

Внимательное изучение художественных принципов японской классической гравюры и своеобразная их реинтерпретация отчётливо проявляются в картине «*Finale*» (цикл «*Соната V (Соната моря)*», 1908), где очевидно влияние Хокуся (гравюра «*Большая волна в Канагаве*» из цикла «*36 видов на Фудзи*», 1832). Однако в картине Чюрлёниса на передний план выдвигаются стилистические элементы и мотивы, свойственные не столько японской классической гравюре, сколько дальневосточной пейзажной живописи, что проявляется в приглушённых тонах, изысканном линейном рисунке, поэтической трактовке хрупких художественных образов.

Хотя в упомянутой картине присутствуют следы прямого воздействия японской классической гравюры, тем не менее, оно гораздо ближе стоит к китайской и японской пейзажной живописи и чаньской живописной традиции. Подобно работам даосских и чаньских мастеров, его картины сонатного периода проникнуты пантеизмом, чувством единства человека и окружающей природы. Человеку здесь уделяется скромное место, поскольку он рассматривается лишь как органичная часть постоян-



Ил. 5 и 6. М. К. Чюрлёнис. Тоска. Диптих. 1906/1907. Картон, пастель. © НХМЧ
Слева направо: ил. 5. I. 66,2 × 81,6; ил. 6. II. 67,9 × 91,5



Ил. 7. М. К. Чюрлёнис. Триптих «Сказка». Центральная картина
1907. Бумага, темпера. 62,2 × 71,9 © НХМЧ

но меняющейся природы, окружающих человека космических стихий. Отсюда – медиативность, ностальгия простора, любовь к пустоте, незаполненному пространству, которые используются в качестве важного эстетического средства художественного воздействия. Классическими образцами почти чаньского использования эмоционального воздействия пустого пространства могут служить центральная картина из триптиха «Сказка» (1907) [ил. 7], диптих «Тоска» (1906/1907) [ил. 5 и 6], отдельные картины из циклов «Соната III (Соната ужа)» и «Соната IV (Соната лета)» (все – 1908). Этот поэтический универсализм, в котором Я художника растворяется в бескрайней стихии бытия, органично объединяет в себе восточные идеи брэнности и принципиальной невыразимости человеческого существования.

Несомненное влияние дальневосточной пейзажной живописной эстетики в этом до сих пор не исследованном аспекте автору этих строк удалось обнаружить в картине «*Allegro*» из цикла «Соната IV (Соната лета)» (1908) [см. ил. на с. 196]. На заднем плане виден типично восточный пейзаж: водное пространство, острова и джонки, вдали скалистые горы... Картина отличается свойственным дальневосточной живописи колоритом, тонким гармоничным рисунком. Небезынтересно, что эта картина, наряду с ранее отмеченным «*Finale*» из цикла «Соната V (Соната моря)» (1908) – един-

ственные, на лицевой стороне которых художник вписал свои инициалы МКЃ, причём во второй картине эта идеограмма изображена по канонам иероглифического письма. В них особенно явно выступают цитаты из дальневосточной живописи, новые художественно-эстетические ориентиры «сонатного» периода. Помимо этих прямые аллюзии на дальневосточное искусство нетрудно заметить и в других его картинах того же периода, например, в *«Scherzo»* из цикла *«Соната I (Соната солнца)»* (1907), где изображаются типичные для китайской и японской пейзажной живописи горы, переброшенные между ними мосты, водные просторы и декоративные элементы цветов и бабочек. Кроме того, в *«Scherzo»* на переднем плане мы видим и широко распространённый в дальневосточной живописи мотив мощного дождевого потока; в *«Andante»* из цикла *«Соната III (Соната ужа)»* (1908) – прозрачная манера, дымчатый колорит, на фоне бескрайних водных просторов декоративные образы бабочек; в картине *«Ангел (Прелюд ангела)»* (1909) – мосты и акведуки над гладью воды...

Не имея достоверно документированных свидетельств, трудно точно сказать, кто из китайских и японских живописцев оказал решающее влияние на позднее творчество Чюрлёниса. Между тем, сходные мотивы обнаруживаем у влиятельных мастеров китайской пейзажной живописи Му Ци, Ся Гуй, Ма Юань, Ма Линь, Лян Кай, У Чжень; японцев – Сьун, Шуко, Сэсю, Хокусай, Хиросигэ и их последователей.

С этими традициями Чюрлёниса связывают, прежде всего, мировоззренческие и творческие установки: безграничная одухотворённая любовь к природе и постоянным её изменениям, идеи единства человека с окружающим миром. Кажется, что его картины порождены медитацией и проникновением в глубинные явления природы. Поразительная близость с дальневосточной эстетикой пейзажной живописи проявляется, прежде всего, во взгляде на человека как неотъемлемую частицу Вселенной, крупицу нескончаемого потока жизненных метаморфоз.

Этот космизм, когда Я растворяется в безбрегии стихии, величии Вселенной, содержит в себе восточные идеи бренности и принципиальной невыразимости бытия. Потому в картинах Чюрлёниса образ человека растворяется в природных и космических стихиях. С пантеизмом связан и универсализм, который выражается в стремлении выявить взаимосвязанность различных видов искусств и разнообразии доступных средств художественной выразительности. Вопреки утвердившемуся мнению, Чюрлёнис никогда не оставлял занятий музыкой и, даже увлекшись живописью, параллельно экспериментировал в области литературы. Наконец, ему, как и многим универсалистам, была свойственна и философская рефлексия творчества.

Многие мастера дальневосточной живописи Ван Вэй, Ми Фу, Су Ши, Иккю, Шубун, Сэсю, Тайга, Бусон и другие, как и Чюрлёнис, были личностями, одарёнными многогранным талантом, творившими одновременно в нескольких видах искусства. Именно универсализм помогал Чюрлёнису преодолевать узкие эстетические установки, концепции, стили, включать в свою эстетическую систему их социально актуальные элементы, естественно использовать выразительные средства различных видов искусств.

В самой личности Чюрлёниса, а также его мировоззрении и эстетических установках можно обнаружить многие черты, сближающие его с мастерами живописи

Дальнего Востока. Он был исключительно требователен к своему творчеству, не довольствовался достигнутым и постоянно горел новыми замыслами. Это был гуманист высоких этических установок, чуткий и ранимый, осознававший, однако, значение своего творчества. Как и дальневосточные художники, он был убеждён, что создание цельной композиции – это как бы повторение модели Вселенной, действие, которое доступно только благородной личности. Ему так же была близка концепция поэтизации одиночества. «Одиночество – это великий учитель и ближайший друг», – писал он своей жене⁷.

С представителями чаньской художественной традиции, знаменитого движения «ветра и потока» и школы интеллектуалов, Чюрлёниса сближает идеология «пути искусства», согласно которой настоящая жизнь художника неотъемлема от посвящения её служению искусству как высшей ценности, от эстетизации красоты окружающей природы.

В западном искусстве доминирует исключительный интерес к человеку, подчёркивается его господство над природой, в творчестве же восточных мастеров и картинах Чюрлёниса мы видим *слияние человека с природной стихией и сокровенное проникновение в её тайны*. Отсюда – отвержение античного принципа мимезиса, то есть подражания природе, её имитации, копирования. На передний план выдвигаются восточные принципы конTEMPLАЦИИ и МЕДИТАЦИИ, то есть внутреннего видения, объясняющие природу видений художника и их метафорическое значение. Чюрлёнис считал главным достоинством не изображение внешнего, а способность трансляции духовной сути вещей. Он также воспринимал космос, природу в качестве одушевлённой субстанции и живописными средствами доносил тончайшие ритмы Вселенной, пульсацию природного явления.

В классическом западном искусстве композиционное единство достигается на основе принципов симметрии и равновесия различных частей картины по отношению к оси, что предопределяет его статичность. Напротив, в творчестве Чюрлёниса, за исключением диптиха «Соната VI (Соната звёзд)» и картины «Rex» (1909) (1908) [см. ил. на с. 72 и 75], красота проявляется в асимметричной композиции, естественном нарушении равновесия, освобождающем творческий полёт фантазии и воображения. Сознательное нарушение основополагающих «классических» принципов композиции в картинах Чюрлёниса, в традициях дальневосточных мастеров, позволило достичь особой динамичности и эмоционального воздействия временных структур и пустующих пространств.

Объединяющим моментом для творчества Чюрлёниса и дальневосточных мастеров является также подчёркнутое значение вертикалей (постоянное движение линий и образов вверх), которые нередко переплетаются и соседствуют с горизонталями (характерными для литовского ландшафта). Ещё одной важной общей чертой является философский взгляд на живопись. Зрелые произведения Чюрлёниса, как и дальневосточных живописцев-адептов даосизма, чань, дзэн, это, прежде всего, «живопись идей», которая рождается в процессе интимного контакта с природой, путём проникновения в её ритмы и постоянные изменения. Здесь господствуют интуитивное восприятие действительности и поиски великой поэзии простоты.

«Живопись идей» требует от художника и воспринимающего его искусство активных интеллектуальных усилий, вчувствования, даже своеобразной медитации, позволяющей глубже проникнуть в суть явлений. Своими картинами, образами, символами, метафорами художник побуждает зрителя проявить личностное отношение к изображённому, приблизиться к душевным переживаниям автора, подняться до уровня его идей и вжиться в его образную систему.

Потому в зрелой живописи Чюрлёниса исключительную роль приобретает метафоричность мышления, сложная символика и присущая дальневосточной живописи недосказанность, эстетический намёк. Нередко создаётся впечатление, что для Чюрлёниса гораздо важнее выдвинуть новую идею, осознать её смысл, значение, нежели педантично практически её осуществить. Это объясняет *программную незаконченность многих его живописных, музыкальных и литературных произведений, которую можно квалифицировать как сознательную концептуальную установку, ибо в недосказанности, эстетическом намёке, принципе non finito он усматривал мощную силу бытия, начало всех начал.*

Незаполненные пространства в произведениях Чюрлёниса, как и у дальневосточных художников, превращаются в исключительно важную одухотворённую реальность, пронизанную медитацией, внутренним спокойствием, паузой, тишиной. Умело используя эмоциональное воздействие пустоты, Чюрлёнис, вместе с тем, искал гармонии с другими образными системами, стремился сохранить композиционную целостность картины. Восприятие этой насыщенной мыслью живописи идей предполагает наличие изысканного вкуса, способности медитировать, проникать в суть изображаемых явлений. Так постепенно постигаются сначала отдельные элементы, символы, метафоры, затем – целостность произведения.

Для зрелых произведений Чюрлёниса характерен такой важный принцип пейзажной живописи, как переменный ракурс с высоты птичьего полёта, дающий возможность зрителю свободного блуждания в пейзаже, просторах мысли, воплощённой в конкретном изображении. Этот же принцип наблюдаем и в картинах дальневосточных мастеров. Китайские и японские мастера истолковывали картину пейзажа как органичную и неотъемлемую частицу Вселенной, которую невозможно вырвать из единого потока бытия. Поэтому дальневосточные пейзажные картины не имели рамок, которые противоречили бы этой концепции. С другой стороны и в картинах Чюрлёниса, и в пейзажной дальневосточной живописи линия горизонта поднимается одинаково высоко, так как изображаемая образная система конструируется с высоты птичьего полёта.

В традиционной западной пейзажной живописи господствуют образы культивированного пейзажа, имеющие отчётливые следы вторжения человека в природный мир. В дальневосточной же пейзажной живописи и картинах Чюрлёниса доминирует пантеистская симфония бескрайних, не тронутых человеком просторов. В этом нетрудно убедиться на примере картин Чюрлёниса «Лето» (1907) [ил. 12], «Соната VI (Соната звёзд)» (1908), «Соната VII (Соната пирамид)» (1909) и других.

Обладающий универсальным дарованием и богатым опытом Чюрлёнис положил начало так называемой «музыкальной живописи», в которой представленные

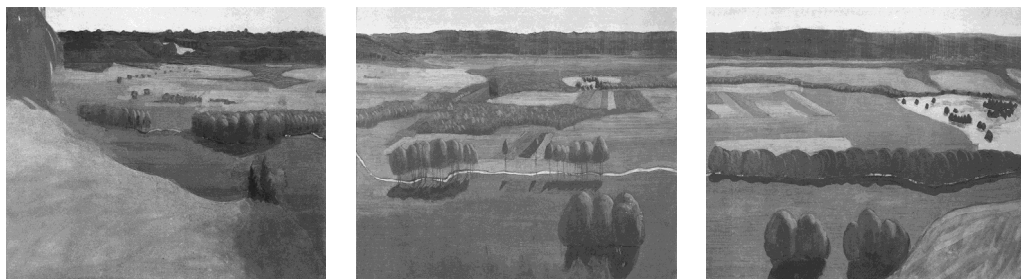
предметы подчиняются ритмам природы. Потому в его «сонатных» произведениях изображаемые структуры разворачиваются не только в пространстве, но и во времени, где приоритетное значение придаётся циклическому развитию темы. Но если в восточной живописи образный ряд разворачивается справа налево, то в картинах Чюрлёниса – наоборот. Хотя в обоих случаях процесс восприятия объединяет то, что поле восприятия части цикла или его фрагмента ограничено определённой точкой зрения доступного пространства.

Образные структуры в картинах Чюрлёниса разворачиваются горизонтально или вертикально. Исключительное значение здесь приобретают гибкие музыкальные линии и декоративные динамично повторяющиеся арабески, которые подчинены ритму и последовательному развитию тем и мотивов. Многие произведения Чюрлёниса «сонатного» периода и живописные дальневосточные циклы (например, Сессию «*Пейзаж четырёх времён года*», XV в., Национальный музей, Токио) словно воссоздают начало музыкальной темы, экспозицию и финал, а некоторые, как и драматические произведения, имеют ярко выраженную точку кульминации.

Русский искусствовед Николай Воробьёв, живший в Литве и изучавший творческое наследие Чюрлёниса, отмечает, что «в музыке визуальное восприятие Чюрлёниса отличалось особой интенсивностью... Его творческая фантазия органично трансформировала музыкальные формы в пространственные, рождая образы, в которых тонко объединялись цвет и орнамент»⁸. Не случайно для зрелых «музыкальных» картин Чюрлёнис выбирает в качестве образца формы фуги и особенно сонаты. В этих канонических музыкальных формах он обнаружил тот композиционно-архитектурный каркас, которого ему так недоставало в ранних произведениях «литературно-психологического символизма». Ясная структура фуги и сонаты со своей строгой логикой развития не только ограничивала объём циклов картин, но и придавала им в рамках каждого отдельного цикла внутреннюю логическую связь. Особенно удачно Чюрлёнис реализовывал свои синтетические поиски, когда находил для своих образов адекватные композиционные и пластические формы, соответствующие специфике изобразительных искусств. Согласно Ранниту, «Чюрлёнис является до сих пор единственным “музыкальным живописцем в подлинном смысле этого слова”»⁹.

Последовательная экспозиция основных тем в различных циклах картин нужна для того, чтобы воспринимающий психологически подготовил себя и, вчувствовавшись, смог «прочитать» произведение искусства как единое разворачивающееся во времени произведение искусства, смог оценить его эстетические свойства, неопределённые повороты мысли, введение новых мотивов и мастерство пластических решений. Независимо от значения изображаемых мотивов и их смысла, сложности или простоты, если воспринимающий хочет постичь их тонкости, он должен делать это постепенно, переходя от одной картины к другой, согласно той программе развития художественных образов, которую создал художник, конструируя свою концепцию художественного времени.

Временной музыкальный принцип компонования образов даёт возможность художнику исподволь втянуть зрителя в процесс восприятия и вести его за собой,



Ил. 8–10. М. К. Чюрлёнис. Триптих «Райгардас» («Raigardas»). 1907. Бумага, темпера. © НХМЧ
Ил. 8. I. 61,6 × 71,8. Ил. 9. II. 61,5 × 72,0. Ил. 10. III. 61,0 × 72,0

так как значение сюжетности в картинах «сонатного» периода по сравнению с ранними работами «литературно-психологического символизма» заметно ослабевает. При помощи разнообразных приёмов, существующих в музыке (темп, ритм и т. д.), в зависимости от суггестивности, значимости основных мотивов картины, возможно более глубокое постижение сюжета и замысла автора. Процесс погружения в образную систему картин «сонатного» периода напоминает экспозицию различных музыкальных тем и лейтмотивов, предполагающую наличие у созерцающего дара проникновения в сложную субстанцию разнообразных потоков посредством смежных фаз от начала через множество промежуточных звеньев до кульминации и завершения.

В некоторых циклах Чюрлёнис использует широко распространённый в живописи Дальнего Востока единый мотив, объединяющий отдельные картины. Например, в триптихе «Райгардас» (1907) [ил. 8–10] – это пролегающий сквозь все его части извивающийся ручеёк, а в «Сонате VI (Сонате звёзд)» (1908) – декоративная полоса Млечного Пути.

Единство частей цикла достигается также путём использования единого колорита, асимметричной композиции, ритмически повторяющихся декоративных элементов, эмоционального воздействия пустующих пространств. Пауза, эстетический намёк приобретают здесь также исключительное значение, поскольку подчёркивают медиативный характер живописи. Каждая отдельная часть цикла имеет свойственную только ей тональную гамму, духовное настроение, последовательно развивает лейтмотив всего цикла, образное начало темы, её экспозицию, кульминацию и завершение. Подобно дальневосточным пейзажным картинам у Чюрлёниса цикл нередко завершается насыщенный мотивом внушительной энергии, напоминающим звучный аккорд перед финалом. В иллюзии потока времени в каждом цикле очень важны взаимоотношения отдельных планов, ритмическая смена темпа и пульсаций, создающих эфемерность движения.

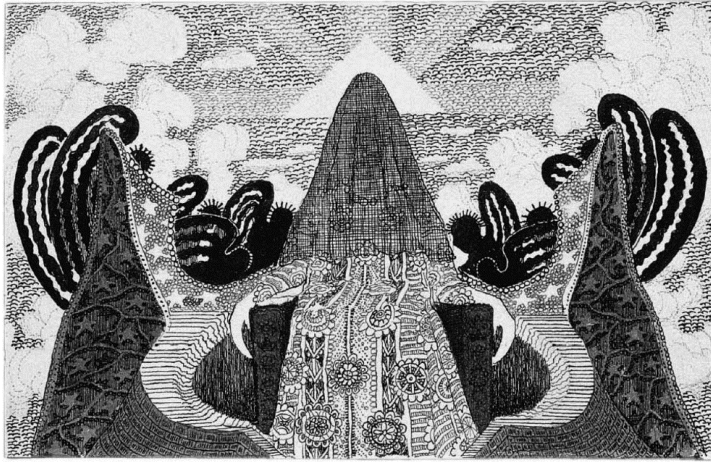
Особенно удачными представляются попытки Чюрлёниса осуществить свои музыкальные замыслы, когда ему удавалось найти адекватную графико-пластическую форму, соответствующую специфике изображаемого предмета. Он не ограничивался внешним обаянием традиционной цветовой гаммы, а стремился к переда-

че их тончайших красочных оттенков. Дальневосточная живописная эстетика оказала сильное влияние на его творчество «сонатного» периода, в котором на передний план вышли особая рафинированность художественной формы и изысканность тональной культуры цвета. Блестящим примером этого является триптих «Соната V (Соната моря)» (1908) – несомненно, один из наиболее цельных и значительных произведений в его творчестве [см. ил. на с. 70].

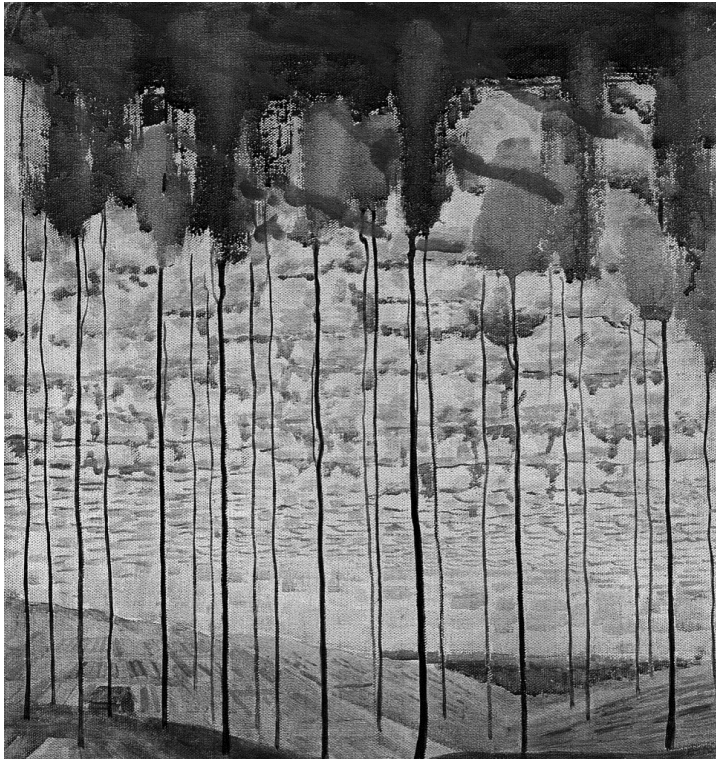
Чюрлёнис в своих картинах не поддаётся соблазну эффектных сочетаний красок, развивая свои пластические идеи в гамме приглушённых тонов и полутонов. Они отличаются особой изысканностью, чутким взаимодействием и игрой цвета и форм. В отличие от многих своих современников, увлечённых дальневосточной живописью, которые заимствовали из неё лишь внешние признаки, Чюрлёнису удалось проникнуть в суть её эстетики. Даже перефразировав вышеупомянутую гравюру Хокуся, он не только усваивает декоративные свойства эстампа, но и передаёт их дух. В этом наиболее совершенном цикле Чюрлёнис раскрепощает полёт творческой фантазии, поэтических ассоциаций и естественный спонтанный поток образов. Полностью доверившись своей интуиции, он сумел преодолеть ограниченность внешней описательности видения мира и представить живописными средствами философскую интерпретацию бытия.

В картинах Чюрлёниса заметно тяготение к философским и метафизическим аспектам дальневосточной живописи. Его произведения, подобно пейзажам чаньских мастеров, рождаются в результате интимного контакта с природой, проникновения в её ритмы, естественные смены сезонов. Несмотря на приверженность Чюрлёниса к последовательному развитию образов, его произведения содержат недосказанность, эстетический намёк. Это – «живопись идей», требующая от воспринимающего активных интеллектуальных усилий, вчувствования, своеобразной медитации, стимулирующей дальнейшие размышления и погружение в систему образов, склонная к условности, замысловатости символов и стилизации. Даже техника темперы, которую использует Чюрлёнис, близка лаконичной тональной культуре дальневосточной живописи. Ориентализм Чюрлёниса проявляется и в композиционных приёмах: смещение центра, нарушение равновесия, асимметрия, тяготение к горизонтальным и вертикальным ритмическим структурам.

Подобно великим мастерам китайской и японской пейзажной живописи (Ма Юань, Ма Линь, Лян Кай, Сюбун, Сэсю), Чюрлёнис стремится к единству с природой, акцентируя её музыкальные и поэтические свойства. Желая усилить музыкальный эффект, он вводит в свои картины присущие дальневосточной живописи постоянно изменяющиеся в пространстве гибкие динамичные линии и арабески, применяет циклическое многоступенчатое развёртывание образов в панорамном пространстве. Картины «сонатного» периода не только развивают лейтмотив цикла, последовательно обозначая начало, развитие, кульминацию, окончание темы, но и сохраняют особую духовную атмосферу и тональную гамму. Очевидно, неслучаен тот факт, что обе из подписанных им картин («*Allegro*» из цикла «Соната IV (Соната лета)» и «*Finale*» из цикла «Соната V (Соната моря)», обе – 1908) реинтерпретируют мотивы, излюбленные китайскими и японскими мастерами пейзажной живописи.



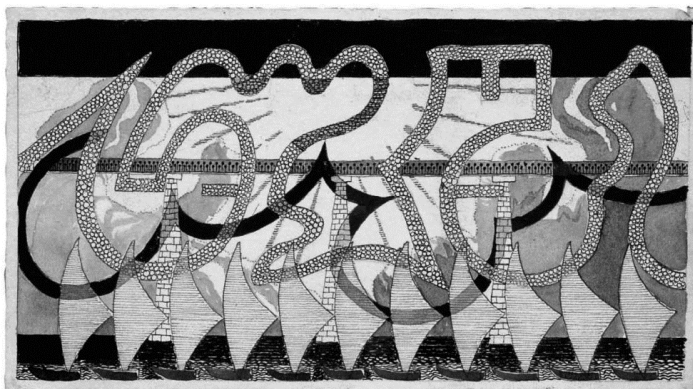
Ил. 11. М. К. Чюрлёнис. Композиция (Восточная сказка). 1907/1908
Бумага, тушь, разбавленная водой тушь, карандаш. 10 × 15 © НХМЧ



Ил. 12. М. К. Чюрлёнис. Лето. 1907. Холст, темпера. 48,7 × 46,8 © НХМЧ



Ил. 13. М. К. Чюрленис. Scherzo. Из цикла «Соната IV (Соната лета)»
1908. Бумага, темпера. 72,6 × 62,1 © НХМЧ



Ил. 14. М. К. Чюрленис. Виньета (Кораблики). 1909
Бумага, тушь, разбавленная водой тушь. 9,2 × 16,6 © НХМЧ

Таким образом, Чюрлёниса можно отнести к тем новаторам искусства XX в., творчество которых невозможно вместить в узкие рамки какого-либо определённого художественного стиля или направления. Оно складывалось на фоне духовной культуры, развивающейся на рубеже веков, и естественным образом впитало в себя различные тенденции искусства того времени. Начав с увлечения символизмом, Чюрлёнис претерпел сложную духовную эволюцию: его творчество соприкоснулось со многими современными ему тенденциями и предвосхитило важные пути последующего развития, как русского, так и западноевропейского искусства модернизма. Важную роль в окончательном утверждении собственной системы образов и эстетических ценностей, а также в становлении индивидуального стиля «музыкальной живописи» Чюрлёниса имело его знакомство с дальневосточными художественными традициями. В поздних произведениях от ориентализма раннего «литературно-психологического» символизма осталось немного, так как под воздействием рафинированной дальневосточной пейзажной живописи у него сформировался иной взгляд на колоритную культуру, чуткий графический рисунок и прочие формальные основы стиля. В центр своей живописной концепции Чюрлёнис также ставил не человека, а природу, подчёркивая интимный, медиативный характер их взаимоотношений.

С дальневосточной живописной традицией творчество Чюрлёниса сближают пантеизм, космический универсализм, медиативность, склонность к философствованию, исключительное внимание к взаимодействию различных искусств, поэтизация обыденности, простоты, самых незамысловатых сюжетов, почерпнутых из окружающего мира природы. С другой стороны, он делает упор на символическое значение живописи, её способность символизировать реальные поиски смысла человеческого бытия, отразить изначальное единство человека с природной стихией. Под воздействием дальневосточных эстетических принципов Чюрлёнису важна не игра внешними пространственными или ритмическими формами, а прежде всего, стремление утвердить активную волю художника, подчинить её осуществлению сложных задач художественного синтеза. Так возникает удивительная гармония в поздних произведениях Чюрлёниса, с их особенной изысканностью и музыкальностью художественной формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Rannit A. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian visionary painter.* – Chicago: Lithuanian Library Press, 1984. – P. 77.

² *Ibid.* – P. 77.

³ *Čiurlionis M. K. Apie muziką ir dailę.* – Vilnius, 1960. – P. 219.

⁴ *Gira L. Čiurlioniui mirus // Viltis.* – 1911. – Nr. 39. – P. 6.

⁵ *Čiurlionis M. K. Ibid.* – P. 196.

⁶ *Ibid.* – P. 195.

⁷ *Čiurlionis M. K. Laiškai Sofijai.* – Vilnius, 1973. – P. 50.

⁸ *Worobjow M. M. K. Čiurlionis. Der litauische Mahler und Musiker.* – Kaunas-Leipzig, 1938. – S. 47.

⁹ *Rannit A. M. K. Čiurlionis. 1875–1911. Pionnier de l'art abstrait.* – Paris: UNESCO, 1949. – P. 7.

В. А. БАЧИНИН

(Социологический институт РАН; Санкт-Петербург)

ПЕЙЗАЖНЫЙ ЖАНР В КОНТЕКСТЕ ПАРАДИГМЫ ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСМИЗМА

1

Пейзаж, в котором главным носителем эстетических свойств является природа во всём разнообразии её ландшафтных свойств и форм, выступает свидетельством способности человека ценить красоту естественного мира и воссоздавать её при помощи разнообразных художественных средств. В европейской живописи этот жанр стал заметным художественно-эстетическим явлением (пока ещё в качестве фона) в произведениях мастеров эпохи Возрождения, которые рассматривали картину как окно в естественный мир, физический космос. Ими было разработано учение о перспективе, позволявшей с максимальной достоверностью воссоздавать на плоскости холста трёхмерность естественных ландшафтов. В отличие от средневековой иконы, которая строилась по вертикальной схеме, ренессансная картина выстраивалась на основе композиционной горизонтали: во-первых, слева направо и во-вторых, от зрителя – вглубь. Это позволяло мастерам живописи вмещать в пределы пейзажа растилающуюся перед ними земную поверхность. При этом предполагалось, что зритель находится на средней оси и не отделён непреодолимой гранью от естественного мира. Построенный подобным образом, пейзаж позволял ощутить неразрывную связь человека с естественным миром и тем самым способствовал формированию нового образа природы, не известного до этого искусству.

В качестве самостоятельного жанра пейзаж занял особое место в живописи французского классицизма XVII в., в творчестве **Николя Пуссена** (1594—1665) и **Клода Лоррена** (1600—1682). В первой половине XIX в. в его эстетическом строе начинают происходить существенные изменения. Это ясно видно на примере творчества немецкого художника-романтика **Каспара Давида Фридриха** (1774—1840). Склонный к глубоким религиозным переживаниям и к тому, чтобы привносить их в свои картины, он умел соединять реалии узнаваемого пейзажа с мистическими символами христианства, а также придавать символическое значение образам вершины, гавани, кладбища и т. д. Его творчество высоко ценили И. В. Гёте, Генрих фон Клейст, Л. И. Тик, а его картины приобретали в свои коллекции прусские и российские монархи.

Меланхолические пейзажи Фридриха пронизаны возвышенным религиозным духом. Они, как заметил Артур Шопенгауэр, поражают не столько взгляд, сколько душу. Это нечто среднее между живописной натурфилософией и живописной теологией. Фридрих, как выразился один из его современников, «воздвиг пейзаж на алтаре» и тем самым едва не стал пантеистом, сумев проникнуть сквозь естественные формы деревьев и скал в мистическую суть божьего миропорядка.

Вот как описывает символику его картин Ален Безансон: «Между взнезмым миром и грешной землёй Фридрих помещает множество промежуточных символов, веги гностического поиска. Перед нами – зашифрованная живопись, нам предстоит разобраться в её смысле и прочесть символы. Нужно знать, что полная луна или месяц представляют Иисуса Христа, окошко – видение потустороннего мира, зеленеющие деревья или деревья с облетевшей листвой представляют состояние духовной жизни, что корабли напоминают о путешествии по жизненному морю к иным мирам, что скалы обозначают веру... вершина Розенберг – Бога-Отца. Подлинная родина обозначена горами, лесом или огромным и фантастическим собором, появляющимся за занавесом вечнозелёных елей... Вместе с тем, этот художник запредельного мира очень тщателен в точной передаче всех вещей и предметов. Он детально вырисовывает веточки, листья, контуры гор. Более того, его точность преодолевает реализм. Он доводит его до болезненности, до галлюцинации... Гиперреализм – ещё один способ обесценить реальность. Слишком внимательный взгляд на предмет позволяет увидеть его необычность, отсутствие в нём связи с нами, и мы начинаем видеть наш обитаемый мир как необитаемый. Гиперреализм – это процесс дереализации. Но Фридрих не доводит его до чудовищности, как это делается во времена поп-арта, до того, чтобы сделать отталкивающим тело женщины или непристойным накрытый стол. Его гностицизм отрывает его от мира, но его добрая душа не хочет этот мир разрушить»¹.

После Фридриха мистическая, трансцендентная составляющая пейзажа с большой выразительностью оказалась представлена в творчестве **Винсента Виллема Ван Гога** (1853—1890). По признанию самого художника, когда он выходил ночью из дома, чтобы писать небо и звёзды, он испытывал острую потребность в религиозности («я очень остро нуждаюсь – осмелюсь ли сказать? – в религии»). Многие его пейзажи космичны, сам же космизм Ван Гога мистичен. Сплетения начал реализма и символизма сообщают его творчеству яркую и возвышенную выразительность, напоминающую о непосредственных связях земного мира с миром трансцендентным, банальной сиюминутности с космической апокалиптикой.

Творчество Ван Гога приподымает завесу над таинственным процессом создания нерелигиозным, невоцерковленным художником произведения, религиозного по своей глубинной сути. Владимир Вейдле так писал об этом: «Художник, пусть и неверующий, в своём искусстве всё же творил таинство, последнее оправдание которого религиозно. Совершению таинства помогало чувство стиля, чувство связи с миром и людьми. Таинство может совершаться и грешными руками; современное искусство разлагается не потому, что художник грешен, а потому что, сознательно или нет, он отказывается совершать таинство»².

2

Космизм как совокупность религиозных учений, философских идей, эстетических принципов ориентирован на восприятие и осмысление мироздания как гармонически организованной, сферической системы, являющейся противоположностью хаоса с его неорганизованностью и бесструктурностью.

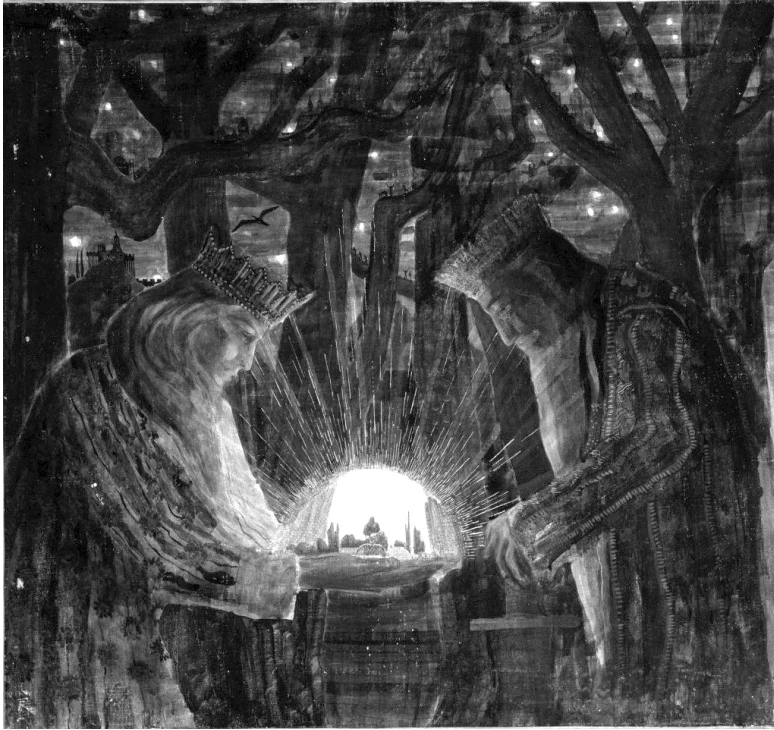
В Священном Писании мироздание – это творение Бога, являющегося Господом неба и земли, сотворившего мир и всё, что в нём (Деян. 17:24). Бог – главная и единственная Первопричина всего сущего, утвердившая в мире порядок, наблюдающая за размеренным ходом небесных светил, закономерной сменой времён года и многим другим. Этим Бог являет себя как творящее и творческое начало, противостоящее угрозе всеобщей гибели. Пребывая в центре миропорядка, Он, подобно дирижёру, руководит оркестром, в котором собраны мириады инструментов, и заставляет их звучать сообразно со Своим замыслом. Как существо, высшее во всех отношениях, как особая духовная Первосущность, Бог бесконечен в своих проявлениях, беспределен в Своём совершенстве. Он воздействует на мир через разнообразие частных внутренних и внешних причин, подчинённых Его воле как первопричине. Это позволяет Ему удерживать мироздание в состоянии упорядоченности, препятствовать его распаду и гибели.

В христианстве идея мирового целого приняла вид драматической антитезы между Вселенной, нуждающейся в порядке, и падшим человеком, нарушившим замысел Бога и вносящим в мир начала беспорядка и дисгармонии. Лишь искупительная жертва Христа позволила сгладить остроту этой антитезы. Мир вошёл в *эон*, который по своим признакам скорее напоминает растянувшийся *кайрос*, то есть переходное состояние, когда происходит мучительное изживание грубых несовершенств, идёт изнурительная борьба сил добра с началами зла, хаоса, гибели. Христианство открыло перед человеком путь спасения, дало человечеству возможность спасения. Оно вносит во вселенскую жизнь гармонический фермент. Наибольшую активность в этом проявляет христианская церковь, члены которой способны ощущать космичность своего существования. Находясь в храме, этой малой модели большого космоса, христиане острее, чем кто-либо, чувствуют связь между строем миропорядка и состоянием человеческого духа. Мир не вечен и всё, что есть в нём, и сам он в целом преходящи. Поэтому христианин не должен излишне прочно привязываться к тому, что уже проходит. Текст Священного Писания и религиозная интуиция христиан указывают им на бренность всех частей сущего, независимо от их масштабов, и даже всего физического мира в целом.

3

Принципы эстетики модерна, постепенно разворачивавшиеся в художественном сознании конца XIX – начала XX в. и проникшие во все жанры живописи, включая пейзаж, всё отчетливее обнаруживали свою оппозиционность в отношении абсолютного большинства культурных стилей классики, в том числе к тем из них, которые были вдохновлены христианским Откровением. Целостный универсум христианских норм, ценностей и смыслов, просуществовавший почти два тысячелетия, распался в модернистском сознании. А из разрозненных форм заново образовывались разнообразные причудливые комбинации философского, культурологического и художественно-эстетического характера.

С позиций христианского сознания эпоха модерна предстаёт в качестве последнего акта великой исторической мистерии – истории раскола между Богом и



М. К. Чюрлёнис. Сказка (Сказка о королях). 1909. Холст, темпера. 70,2 × 75,3 © НХМЧ

человеком. Этот раскол достиг своего предела, когда человеку, вообразившему, что Бог «мёртв», уже не доставало фантазии измыслить ещё что-либо сверх этого. Откровенный бунт эстетического сознания против классических картин мира и культуры сопровождался превращением личного безбожия в норму.

Модерн предстаёт как эстетика соблазна, как практика бесчисленных повторений одного и того же экзистенциального эксперимента: вообразить, каким будет мир без Бога и без Христа. Художественно-эстетическое сознание создаёт литературные произведения, картины, спектакли, в которых растиражированы герои, живущие так, как будто Иисус Христос никогда не существовал и не было почти двух тысячелетий истории христианской цивилизации. Незаметно для себя человек оказался жертвой собственного разыгравшегося эстетического и метафизического воображения, которое, презрев многие культурные нормы и священные запреты, двинулось по пути вседозволенности. В результате оказалось, что можно вообразить даже «мёртвого» Бога. Так возникает один из центральных жанров эстетики модерна – жанр *теоморта*, где, в отличие от натюрморта, изображается не «мёртвая природа», а то, что является свидетельством «смерти» Бога. Эти акты *эстетического террора*, метафизического вандализма совершались, несмотря на то, что Бог онтологически бессмертен и неуязвим.

Бог не может умереть, но Его можно убить в самом себе. И эстетическое сознание модерна «убивает» Бога внутри своего культурного мира, обрекая себя на сиротство. Художественный мир тиражирует множество «маленьких противобогов», «маленьких антихристов», пытаясь доказать, что совсем не трудно быть Богом. Непреодоленный соблазн модерна и одновременно его предостерегающее назидание заключается в показе того, что в мире, лежащем во зле, на месте, которое должен занимать Бог, может оказаться любое ничтожество, для которого не существует религиозно-нравственных ограничений.

Эстетика модерна устремляет все творческие способности культурного сознания не на преодоление бесчисленных искушений, как это делала классическая культура, а на внешне индифферентное, а по сути негативистски ориентированное изображение человека, не имеющего иммунитета против демонических соблазнов бунта и вседозволенности.

Модерн, несмотря на весь свой негативизм и демонизм, не был бесплоден. Его опыт имел определённую, хотя и достаточно сумрачную, ценность. Это был опыт духовной жизни без Христа, опыт совершения тяжких религиозно-нравственных преступлений. Воздействие его негативного содержания, отягощавшего человеческое существование, было деструктивным, но не смертельным. Оно похоже на то воздействие, которое произвела личность Иуды на Христа и апостолов. Иуда не изменил направление того пути, по которому шёл Иисус, не поколебал веры апостолов. Модернизм, предавший, подобно Иуде, Бога и Христа, умер столь же бесславно, как и Искарот. А возникновение явившегося ему на смену постмодерна было ознаменовано криком новорождённого: «Господи, верую! Помоги моему неверию!».

4

Проблемное пространство русского космизма XIX–XX вв. пребывало под эгидой трёх начал – Божественного, природно-космического и антропологического. Это открыло возможности для культивирования целостного миропонимания, опирающегося на христианскую догматику и вместе с тем отвечающего критериям современного мышления. С одной стороны, это были классические формы философствования с традиционными категориями и принципами, а с другой – концептуальные построения, приближающиеся к области научной космологии.

В начале XX в. идеи космизма, принципы планетарного мировосприятия получили широкое распространение в среде российской творческой интеллигенции. Они были присущи А. Н. Скрябину, тяготевшему к созданию музыкальных мистерий, которые, по замыслу композитора, должны были соперничать с масштабами и ритмами Вселенной. Они повлияли определяющим образом на характер научных поисков К. Э. Циолковского и В. И. Вернадского. Их присутствие явственно ощущается в «Пантократоре» С. А. Есенина (1919), поэзии В. В. Маяковского. Ими пронизаны живописные грёзы М. К. Чюрлениса. Они сыграли важную роль в творческой эволюции Н. К. Рериха.

Ощущение надвигающихся гигантских социальных потрясений заставляло многих художников воспринимать своё время как катастрофическую эпоху, гото-

вую ввергнуться в хаос. Умонастроения такого рода нашли своё воплощение в картине Л. С. Бакста «*Древний ужас*» (1908). Будучи одним из видных представителей творческого объединения русских художников «Мир искусства», Бакст, как и многие из них, был не равнодушен к культурному населению прошлого, в частности, к греческой архаике. И это нашло своё отражение в картине, где мифопоэтичность, символизм, загадочность, отстранённость от всего обыденного стали средствами живописного воплощения идеи неотвратимой гибели целой цивилизации. Картина, пронизанная духом неоязыческого космизма и катастрофизма, выполнена в сумеречных тонах. Она представляет собой вид из космоса, позволяющий воспринять человеческий мир как целое и увидеть его грядущую судьбу. Далеко внизу виден архипелаг с городами, улицами, площадями, домами, изваяниями богов и мечущимися между ними толпами людей, обуянных ужасом. На сушу неумолимо надвигается морская стихия, пенные валы захлёстывают её. Цивилизация гибнет, спасения нет. Кажется, что земля, вода и само небо предали человечество. Идолы богов на городских площадях бесстрастно созерцают гибель людей. Столь же равнодушен и лик раскрашенной мраморной статуи Афродиты, возвышающейся над бездной. Прекрасная богиня отвернулась от людей, и улыбается своей холодной «архаической» улыбкой. В картине, являющейся своеобразным парафразом преданий о всемирном потопе и гибели Атлантиды, царят голубые тона смерти, мощно звучит тема неумолимого рока, как бы сообщая зримый характер поэтическим строкам Ф. И. Тютчева:

*Когда пробьёт последний час природы,
Состав частей разрушится земных,
Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик отобразится в них.*

Космической масштабностью художественного мировосприятия отличалось творчество **Микалоюса Константинаса Чюрлёниса** (1875—1911). Для него мир – это средоточие множества символов самого разного качества и масштаба. В силу своей чрезвычайной вместимости ни один из них до конца не познаваем. Содержание того или иного символа может приоткрыться человеку через чувственно воспринимаемый образ.

Большая часть живописных произведений Чюрлёниса – это поэтические грёзы о судьбах мира и человечества, звучащие то в тревожной, то в волнующе-радостной тональности. Они наполнены призрачно-фантастическими образами-видениями, носящими либо мрачно-сумеречный, либо, напротив, ликующе-праздничный характер. Художник как бы смотрит на мир глазами ребёнка, то весёлого, то испуганного.

Для Чюрлёниса прошлое и будущее человечества связаны одной живой нитью. В его фантастических пейзажах оживает древняя память человеческого рода, вмещающая в себя воспоминания о потопе, пирамидах, сфинксах, садах Семирамиды и многом другом. Нередко в них звучат темы рока, смерти, непостижимости тайн бытия. Живописные циклы «*Гнев*» и «*Потоп*» (оба – 1904) близки по господствующему в них настрою картине Бакста «*Древний ужас*». Это тема гибели человеческой цивилизации под натиском будущей стихии, тема бессилия людей перед лицом

равнодушной природы, находящейся «по ту сторону добра и зла» и в своём неведении несущей людям страдания и гибель.

По собственному признанию художника, Вселенная представлялась ему большой симфонией, а люди – нотами. Этот космический симфонизм художественного мировосприятия особенно явственен в цикле «Зодиак» (1906/1907) и в картине «Сказка (Сказка о королях)» (1909) [см. ил. на с. 151, 226 и 227], где человечество, помещённое в ладони вселенских властелинов, ждёт решения своей участи.

Жажда счастья и света присутствует в цикле «Сотворение мира» (1905/1906). Эта живописная, красочная космогония рассказывает о рождении гармонии из хаоса.

Мечта о всеобщем счастье и грядущем «золотом веке» доминирует в картине «Ангелочки (Рай)» (1909), где изображён лазурный берег, огибающий воду полукружьем изумрудных, усыпанных цветами лугов. Над морем летят голубые птицы, а над зеленью прибрежных трав порхают разноцветные бабочки. По всему побережью разбрелись фантастические существа с огромными крыльями за плечами, напоминающие ангелов. Одни из них собирают цветы, другие беседуют, третьи просто стоят в созерцательной задумчивости, вглядываясь в морскую даль. Некоторые расположились на ступенях огромной, сверкающей позолотой лестницы, ведущей неведомо куда. И над всем этим царит беспредельность безмятежного, зеленовато-голубого неба с белыми пушистыми облаками, как будто перенесёнными сюда с картин мастеров Возрождения.

5

В творчестве **Николая Константиновича Рериха** (1874—1947) пейзажный жанр претерпел сложную эволюцию, отобразившую путь духовных исканий художника-мыслителя. В молодости его интересовали языческие корни русской культуры. Этот интерес нашёл отражение в работе над рядом картин на темы из древнеславянской истории, русских сказок, над декорациями к операм Н. А. Римского-Корсакова «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже» и другим, к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная». Художник считал, что абсолютное большинство современных образованных людей поражены слепотой особого рода, не позволяющей им замечать тех многочисленных чудес, которыми полна жизнь природы и мира в целом. И свою задачу как живописца он видел в том, чтобы прописывать в своих картинах эту чудесную составляющую бытия.

Этот интерес Рериха к чудесному, к тем тайникам бытия, из которых произрастают его различные формы, сохранился и в период его путешествий на Восток. Более того, он стал доминантой его живописного и интеллектуального творчества. В период проживания в Индии космическое начало стало, по сути, главным организующим смыслом большинства его полотен. В гималайских пейзажах с их синевой бездонных небес ощущается присутствие высокой одухотворённости, позволявшей художнику передать зрителю своё ощущение того, как в каждом камне, в каждой горной вершине бьётся пульс космической жизни.

Особенность творчества Рериха и Чюрлёниса, отличающая их пейзажную живопись, заключается в том, что в отличие от большинства художников эпохи мо-

дерна, они не поддержали отход от христианства. Их творческий поиск был устремлён не в сторону богоборчества, но в направлении поиска таких форм духовности, которые возвращали бы «мятущееся сознание» современников к Первопричине всего сущего, то есть к Богу.

«...Когда католический миссионер пришёл ко мне, заботясь об Имени Христа, и я ему чистосердечно ответил – “В нашем доме Христос не умалён”. И не будет это гордостью, но лишь сердечным приношением, оглянувшись назад, сказать по совети, что на нашем пути Имя Христа пребывало в сердце»³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Безансон А. Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества / Перевод с французского М. Розанова. – М.: МИК, 1999. – С. 314–315.

² Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: АХИОМА, 1996. – С. 160.

³ Рерих Н. К. Письмо архиепископу Иоанну (Шаховскому), священнику Братства Преподобного Сергия Радонежского в Париже. – Индия. – 24 апреля 1932 г. // Отдел рукописей Международного Центра Рерихов. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6168. Переписка Н. К. Рериха с отцом Иоанном опубликована: Лавренова О. А. Рерих и Православие: история одной переписки // Культура и время. – М., 2002. – № 4. – С. 119–133.

И. В. ГОРИНА

*(Сосновоборский филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации; Сосновый Бор)*

РЕРИХ И ЧЮРЛЁНИС: ПОИСК МЕТАФОРЫ

*Я хотел бы создать симфонию из шума волн, из таинственной
речи столетнего леса, из мерцающих звёзд, из наших песен
и моей бескрайней тоски...*

М. К. Чюрлёнис. Письмо С. Кимантайте. –
19 ноября 1908 г.¹

Владыко, птица счастья хочет петь на моём окне.

Учение Живой Этики (Агни-Йога).

*Листы Сада Мории. Книга первая.
Зов. – 1924. – § 334*

Водопады и травы, птицы и ветер поют мне.

И в движении моём рождается песнь.

Я иду легко.

Там же. – § 336

Искусство двух художников-философов, чьи имена и отчества идентичны друг другу, в наше время стремительного сближения и столкновения различных куль-

тур, развития новых технологий и форм свободного самовыражения в искусстве, остаётся неисчерпаемым источником духовности, творческого вдохновения. Им свойственны глубина мысли и богатство внутреннего мира, благодаря которым перед нами открывается лик – истинное лицо художника творца, неповторимое и уникальное во все времена. Деятельность Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса совпала с поиском новых путей развития искусства и культуры начала прошлого века. Создание своего стиля, сотворение собственного мифа о мире и обретение удивительно проникновенной и всегда узнаваемой метафоры, выделяют их из среды их знаменитых по цеху современников.

Пожалуй, главная особенность их метафорического стиля – смелое сочетание трёх важных направлений в искусстве: музыки, живописи и художественного слова. Здесь и Н. К. Рерих, и М. К. Чюрлёнис выступают как философы, которые для выражения своих идей используют язык образов, а не интеллектуальных схем и моделей. В этом специфика их мышления, актуальная в наши дни тем, что даёт альтернативную возможность работы с внутренней стороной феноменальной природы вещей, с тайнами её становления и явления в мир. Для художников важно не внешнее сочетание звуков, красок и слов, а изначальный исток бытия, истечения тонких вибраций Космоса, преобразующихся в ритм души и сердца человека, который транслирует их через свои картины, музыкальные и поэтические образы. Образы рождаются посредством метафоры – живого, неумирающего языка человека-творца, одухотворяющего и вочеловечивающего мир неживой природы.

Метафора Чюрлёниса – полёт в далёкие миры, «в края вечной красоты, солнца, сказки, фантазии, в зачарованную страну, самую прекрасную на земле»². Потому и картины его – парящие, невесомые. Оторванные от реальной земной тверди деревья, горы, птицы, цветы, пирамиды. Их пространство жизни – в музыке: сонатах солнца, света, моря, звёзд, архитектурных форм. Отрицание закона всемирного тяготения Исаака Ньютона, просветление тварного мира Земли в притяжении к Небу, делает Чюрлёниса, по словам Рериха, *не новатором, но новым*³. Новизна Чюрлёниса – это даже не его творческий полёт, а, скорее, иной взгляд, дар очевидности зазеркальной, сокрытой стороны сущего, которая завораживает зрителя, заставляя в обратной, не прямой перспективе своего бытия слышать и слушать себя. В картине мира, созданной Чюрлёнисом, царит нераздельная гармония сопричастия света и тьмы, дня и ночи, неба и земли, деревьев и воды. Художник не создаёт мешанины образов, наоборот, в хрупком равновесии гармонии красок, он являет симфонию «лука и лиры» – метафору древнегреческого философа Гераклита, который считал лук – орудием смерти и лиру – творческим началом мира, законом диалектического развития Космоса и красоты, которая рождается на стыке противоположностей. Принцип красоты в творчестве несёт заряд деятельной энергии вечного двигателя, задающего ритм бытию очевидного в извечном круговороте смерти и жизни. Отсюда мерцание красок изначального, первородного мира стихий, влекомых друг к другу в желании соития. Сложнейший иератический брак плоти и духа, мира и человека, видимой и невидимой природы вещей обретает язык, музыкальное звучание во взаимодействии формы и цвета.

*Чюрлёнис явил сияющий мир,
излучающий свет и радость.
Мир, в котором каждая вещь
пела, любила, смеялась,
в лучах благодати купаясь.
Всё стало прозрачным, зыбким,
невесомым, парящим в пространстве.
Горы, море, цветы, деревья
потеряли свой центр притяженья
и парили в свободном эфире,
сливаясь друг с другом в свете
Божественной силы любви.
Нежнейшие звуки рождались
в единении мира форм.
И земля уже не была
грубой твердью застывших гор,
а являла собою хрустальный шар,
в котором текли реки, росли деревья.
Но другим естеством был исполнен
мир прозрачной земли, и никто
в нём не ведал смерти и тлена...*

Ариадна Аурова

В истории искусства мало творцов, которые, подобно Чюрлёнису, смогли в своих произведениях пронести такой заряд самоутверждения жизни, не оставляющей места даже смерти. И в этом аспекте метафора полёта Чюрлёниса сливается с очевидностью реального бессмертия, являя нам мир просветлённой и одухотворённой плоти. В его картинах невозможно увидеть мёртвых тел. Он не изображает умерших людей, зверей, птиц, деревьев. Всё живо, всё стремится к вечности бытия, и в этом стремлении даже демоны, звёзды, облака, камни и кресты на литовском кладбище исполнены духом жизни. Сотворённый Чюрлёнисом мир существует по своим законам, в своём времени и пространстве. Это невидимый мир, сокрытый от шума цивилизации. Он, спрятанный художником под покровом ночи или в сияющем свете солнца, по природе своей интимен и уединён. Грубым рукам нельзя коснуться его, ибо образы рассыплются в прах, исчезнут в изначальном эфире. Возможно, поэтому метафора Чюрлёниса, не всегда была доступна современникам. И его жизнь сравнима с мифом о высоко взлетевшем Икаре, забывшем в своём полёте о земном тяготении и оставшемся жить в пространстве духовного неба.

Метафора Рериха была иной. Раннее увлечение археологией, погружение и прикосновение к сокрытым в землекладам, хранящим память об ушедших поколениях, будоражили воображение художника и исследователя. По отдельным знакам, фрагментам, узорам орнамента, ассоциациям он выстраивал и воссоздавал картины прошлого, в которых оживали голоса умершей природы и людей. Рерих,

как и Чюрлёнис, одушевлял, извлекал «из-под спуда» времени мир утраченной культуры, в которой звучал гимн неуничтожимой жизни на универсальном языке Вечной Женственности. Образ Женщины – Матери Мира, покрывающей своими блистающими одеждами всё живое, стал для Рериха источником творческого вдохновения и восхождения к высотам духа. В образе Матери Мира отражены черты богоматериальности предметов, дарующей излучение тонких духовных энергий простым, обыденным вещам. Своеобразная археология духа запечатлена в уверенных и чётких линиях на полотнах Рериха. Тема единения человека и природы, Космоса и микрокосма создаёт внутренний диалог двух свободных личностей. И здесь мы вновь видим сложный иератический брак плоти и духа, брак, исключаящий животное обладание и уничтожение друг друга, брак, в котором предстояние тайне мира – покровам Матери всего живого – становится главным в отношениях человека и Космоса.

Человек приходит к пониманию тайны сокровенного смысла по лестнице духовного самосовершенствования, через преодоление собственного варварства и тьмы невежества. В картинах Рериха нет отрицания земного притяжения, нет свободного парения, у него всё монументально, всё вечно и имеет свои корни. В этом торжественность, особый колорит его работ. Свою картину мира Рерих насыщает редкостными оттенками контрастных цветов. Язык цвета и форм несёт информацию, особую систему знаний. Картины Рериха надо читать, а Чюрлёниса слушать. В них заложен универсальный смысл священных знаков Космоса, который невербален и трудно выразим логикой интеллектуальных построений. Язык природы и Космоса несёт на себе печать интеллектуального молчания, открывая свои тайны образному восприятию художников и поэтов, а не аналитическому мышлению академических философов. Возможно, в этом и заключена живучесть образов культуры, которую прекрасно создавал Рерих.

Но работа с образами сложна, и от человека требует большой духовной зрелости. Восхождение к образу проходит несколько этапов. Первый – желание скорейшего достижения, обладания своей мечтой, страстное стремление самовыражения в творческом порыве и влечение к наиболее полному выражению художественной задачи. Подчас этот процесс сопровождается самосгоранием и ложными состояниями экстатического напряжения. Второй этап наступает с осознания собственного бессилия и недостижимости желанного, приходит понимание своей брэнности перед великой мечтой и задачей осуществления. Но в этой унылой апатии и наступает момент истины: либо происходит срыв личности в цинизм и разочарование, либо возникает отвлечённое созерцание. Тогда воля и страсть к обладанию отступают, сознание просветляется собственной болью и приходит понимание должного, нерушимого служения недостижимому образу, который входит в человека сокровенной тайной своего бытия, обретая при этом его плоть и кровь. Так происходит рождение в красоте, которое является одной из основных метафор философа Платона.

Словами мудрой женщины Диотимы из диалога «Пир» античный мыслитель рассуждает об особых душах людей, беременных красотой, влекомых к прекрасному. Область прекрасного существует не автономно от человека, а в нём самом, по-

тому и восхождение к ней – это открытие и познание самого себя в «вечном», в том, что не знает ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, в том, что самодостаточно и по природе своей не сравнимо ни с чем. «И в созерцании прекрасного только и может жить человек, его увидевший... и если кто бывает из людей бессмертен, то именно он»⁴. Область прекрасного Платона нема и является внутренними покоями личности, но она может быть явлена в мир в качестве отражённого света художественного произведения, которое материально и тленно по своей природе. Но его идея – мыслеобраз – эйдос, раз возникший, уничтожен быть уже не может. И реальным продолжением метафоры Платона, обобщающим идею становления творческой личности через рождение в красоте, может быть символическое содержание православной иконы «Неопалимая Купина». На ней изображён лик Богоматери с младенцем, вписанный в звезду. Пророкам Ветхого Завета она явилась в облике обыденных материальных вещей: в виде горящего куста – Моисею, лестницы – Иакову, проросшего посоха – Иеремии, двери – Иезекилю. Каждое явление было знамением соприсутствия мира небесного земному, заключающее смысл рождения нового в старом, смена перспективы развития мира дольнего от параллели земли к горизонту неба. Прямая перспектива меняется на обратную, в которой человек предстоит духовному огню неумирающей жизни форм.

Однако, наше время лишает пространство горизонта, делая картину мира плоскостной без выхода в духовный Космос. Бытие сворачивается в яркую обложку рекламы, красивую обёртку выхолощенного смысла, тягучую жвачку старых аллегорий, заезженных знаков и символов. Прошлое и будущее спрессовалось в единое настоящее – мы живём только здесь и сейчас. Кричащие краски искусственных образов массовой культуры бьют в лицо и человек перестаёт чувствовать сам, любить и жить сам. Он с радостью или с апатией заполняет пространство своего воображения манекенами шоу-бизнеса – фальшивыми суперменами и ходульными дивами виртуального мира кино- и шоу-индустрии. Человеческий дух прошёл ещё один виток земного ада, погрузившись в разочарование собственных исчерпанных идеалов. А дальше... Дальше – тишина. Шум времени умолкает и человек, утомлённый какофонией технологической цивилизации, глохнет. Человеческая природа боится сама себя, погружаясь в первородство ритмов изначальной природы вещей. Вещи начинают говорить в безмолвии. Человек, погружаясь в общение с ними, ищет своё слово, свою метафору, которая соединяет объект реальности с идеальным образом. Дабы вещь задышала, обрела жизнь в творчестве, нужен узелок ритма, созвучный симфонии мира, а не умножающий какофонию пустых звуков массового искусства. Тогда появляется поэзия – свежий ветер, расчищающий сухостой изжившей себя культуры. Нужен огонь Неопалимой Купины, в философии которой и кроется неуязвимая современность Рериха и Чюрлёниса. Преодолевая время, они открывают в своём творчестве горизонты неба и земли нового века, где зов и рождение в красоте становятся всё очевиднее. Но как же приблизиться к новому миру, как преодолеть предрассудки и инерцию века прошедшего? На этот вопрос метафорически отвечает рериховское Учение Живой Этики:

*Спросят: как перейти жизнь?
Отвечайте: как по струне бездну –
Красиво, бережно и стремительно⁵.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Эткинд М. Г.* Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрлёнисе. – Л.: Искусство, 1970. – С. 77.

² Цит. по: *Там же.* – С. 60.

³ *Рерих Н. К.* Зажигайте сердца. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 3-е изд., перераб. – С. 96.

⁴ *Платон.* Избранные диалоги. – М.: Рипол Классик, 2002. – С. 373–375.

⁵ *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Листы Сада Мории. Книга первая. Зов. – 1924. – Заключение.

Л. А. КОНЕВСКИХ

(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермь)

АССОЦИАТИВНОСТЬ И КУЛЬТУРНЫЙ СИНКРЕТИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД ТВОРЧЕСТВА Н. К. РЕРИХА И М. К. ЧЮРЛЁНИСА

Каждое самобытное, выдающееся явление в силу своей оригинальности мало с чем сравнимо. Его неповторимость, неожиданность могут быть восприняты и поняты только как единичные и самодостаточные. И всё же в этой являющейся миру новизне начинают, порой, ощущаться схожие тенденции. Они свидетельствуют о том, что художественное произведение, мысль или слово выражают некую, ещё неизвестную реальность, которая нуждается в осознании, превходя в уставший от изученных теорий мир и внося в него свежий поток осмысления бытия.

Такие тенденции новизны проявились в творчестве живших в одно время художников – Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса. Обоим было присуще тонкое, интуитивное, философское восприятие мира. Оба умели замечать новое, не бояться его, «вписывать» в уже известную историю. Их философия – это прорыв из земной реальности феноменального мира в иные состояния материи: непонятные, прекрасные, космические, кого-то пугающие, а для кого-то единственно возможные и приемлемые как безвозвратный путь вперёд. Оба художника всей своей жизнью и творчеством явили свидетельство неизбежности наступления такого этапа развития в человеческом эволюционном движении. О прозрении в тонкую действительность будущего на грани XIX–XX вв. свидетельствовало не только их творчество, или творчество группы «Амаравелла», или в целом всего движения символистов, мистиков, религиозных философов и теософов начала XX в. Это прозрение было подготовлено самой историей, её накоплениями, логикой становления пространства человеческого действия и творчества.

Явившись в этот мир из неизведанных ли далее Космоса, сотворённый ли Богом или проснувшийся в сознательную, после биологической, эволюцию, человек,

развиваясь, последовательно менял свой взгляд на действительность и оценку её. Поначалу она виделась ему живым и одушевлённым миром его обитания, и он творил мифы, соединяя несоединимое, объясняя необъяснимое, фантазируя, принимая на веру и одновременно рационализируя окружающее в меру известного ему знания. Вслед за тем его познавательные усилия оказались сосредоточены на Высшем, на Боге. Манящая недостижимость высокого, которая требовала постоянной сверки с собой каждого земного шага, привела, в свою очередь, к рождению религии. Именно ею в течение долгого времени определялся весь образ и стиль жизни европейского человека. Однако, устав от опеки и контроля, поверив уже в собственные силы, человек затем начал открывать законы материального мира, создав науку и оставив за пределами своего внимания кажущееся, таинственное, еле ощутимое. Но вот и это забытое, то, чему долго не придавалось значения, начало брать своё.

Его вторжение в материальную рационализованную действительность в начале XX в. было столь настойчивым и требовательным, что вновь привело к рождению новых мифов и новых религий. Им уже были тесны рамки научного рационализма. Преодолеть его и победить оказалось возможным только его же оружием – объяснением. Вновь потребовалось воссоздать целостность, синкретичность мира, соединить несоединимое и объяснить необъяснимое, но уже на разумном основании. Сочетание веры, фантазии и доказательства оказалось состоятельным только в культуре, которая вбирает в себя бесценный опыт ушедших веков, допускает многоликую реальность прошлого, настоящего и будущего, но в то же время сверяет свой единственно правильный выбор с уже существующим знанием.

Так образ нового мира, принимаемого новым человеком, потребовал формирования представлений о себе на основе культуры – своеобразного «рационализованного мифа», где сам архаичный миф, религия, наука, философия, искусство и всё прочее, познанное человеком, оказались лишь частью целого. Поэтому вслед за интуитивными прозрениями художников и поэтов за осмысление феномена культуры принялся разум, начав с попытки определения самого понятия культуры. Ею он называет вторую природу, созданную человеком; совокупность духовных и материальных ценностей. Антрополог Э. Тейлор в своей знаменитой работе «Первобытная культура», вышедшей в 1871 г., предпринимает одну из первых попыток научного определения культуры, говоря, что это сложное целое, слагающееся из знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества.

Следующие затем попытки осмыслить феномен культуры свидетельствуют о стремительно возрастающей динамике этого процесса. Первые пятьдесят лет научной рефлексии (с 1871 по 1919 г.), как показывают культурологические изыскания, произведённые американскими учёными, дают только семь определений того, что называется культурой. В середине XX в. их уже несколько сотен. На границе же XX и XXI вв. число определений тому, что является культурой, «зашкаливает» за тысячу. Феномен культуры, нуждающийся в осмыслении и изучении, приво-

дит в тридцатые – семидесятые годы XX в. к становлению целого ряда наук о культуре, в том числе и культурологии.

Таким образом, можно сказать, что время с конца XIX в. и весь XX в. творило благодатную почву для восприятия и понимания той новизны, что сказалась на формировании творческих стилей Рериха и Чюрлёниса. Однако степень её осознания у обоих художников была разной. Чюрлёнис создал в своих произведениях прекрасный, узнаваемый, но одновременно далёкий и загадочный звучащий мир-симфонию, не раскрыв к нему путей-дорог. Этот мир можно услышать, почувствовать, им можно восхищаться, но найти его трудно, даже если запомнить приметы: там светят не одно, а множество солнц, вечные пирамиды хранят вечность, ритм и безмолвие. Там цветёт мир необычайной красоты, возрастающий из несовершенства, несущий на длинных стеблях-ножках белоснежные и огненные чаши-цветы к Свету. Чтобы понять Чюрлёниса, нужно принять идею целостности мироздания, его многоплановости, его космического величия, принять, что развитие его идёт к совершенному из несовершенства, нужно допустить фантазию в рационализированную реальность, дать ей волю и вместе с художником разгадать загадочный образ-символ. Однако обнаружить его, прежде всего, требуется в самом себе, наполнив сначала и осознав своё внутреннее пространство культуры.

В этом Рерих и Чюрлёнис схожи. Их художественный язык приобщает зрителя к богатому миру культуры, «напластовывая» смыслы, предлагая самому сделать выбор в многоплановом разнообразии изображаемого. Однако Рерих, в отличие от Чюрлёниса, похоже, не интуитивно, а сознательно закладывает в свои произведения то, что можно назвать художественным приёмом его творчества – **ассоциативность**. При помощи линии, цвета, контура, образа художник создаёт возможность, вслед за визуальным, смыслового восприятия картины. Мастер удивительным образом соединяет в своих произведениях «первую» и «вторую» природы – естественную и сотворённую человеком. Совмещение пейзажа и какого-либо «зашифрованного» в нём смысла культуры побуждают вдумчивого зрителя «вскрыть» в картинах Рериха информационную многоплановость.

В этом мы убедились, работая в Прикамье с выставками картин Николая и Святослава Рерихов. Состоялось четыре цикла поездок по Пермской земле – с 1998 по 2002 гг. Выставки были показаны почти в тридцати городах и посёлках Пермского края – в Краснокамске, Лысьве, Чусовом, Березниках, Добрянке, Осе, Чернушке, Чайковском, Кудымкаре, посёлках Уральский, Суксун и т. д. Картины, предоставленные Международным Центром Рерихов (Москва), организуемые одновременно с экспозицией лекции, беседы, творческие встречи, концерты озаряли, побуждали творить, выявляли таланты и подвигали посетителей к раскрытию своего духовного мира. Устроители выставок – администрации городов и Пермская региональная общественная организация «Лига Культуры» – постоянно выслушивали их наказы говорить о том, что несла выставка, говорить, прежде всего, детям, говорить именно о духовной составляющей жизни, дефицит которой в обществе они остро ощущали, видя в этом корень проблем современной цивилизации.

В Пермском крае во всех четырёх циклах путешествовали картины Н. К. Рериха «Гималайской серии». Пейзажи величественного горного массива, его облик в разное время дня и ночи, богатая палитра, мастерство живописца вызывали восторженное восхищение, особенно когда картины демонстрировались с изменением режима освещения. Незаметно очарование изображённой природы преобразовывалось в диалог с произведением и автором.

Например, поначалу в одном из пейзажей как забавное совпадение зрителями воспринимался контур горной гряды, своими очертаниями повторяющий очертания выразительного и узнаваемого профиля великого А. С. Пушкина. Лицо поэта как бы обращено к небу, к Вечности, как если бы он лежал навзничь. Следующим открытием стали ассоциации, рождённые цветовыми бликами, наложенными кистью мастера на склоны гор. Из них сложился зловещий облик Смерти, занесшей для удара свой неумолимый меч судьбы. Затем цветовая палитра картины породила новую ассоциацию – реакцию на смерть поэта, выраженную поэтическим языком В. Ф. Одоевского: «Солнце нашей поэзии закатилось...». И, наконец, огромным удивлением организаторов выставки стало открытие, что пейзаж этот был написан мастером в 1937 г., когда исполнилось сто лет со дня гибели великого поэта.

Судя по всему, Н. К. Рерих, создавая свои произведения, рассчитывал на зрителя, владеющего смыслами культуры и готового к активному диалогу. Зная, что Николай Константинович был убеждён, что мудрость народов мира рождена Востоком, что пророки и гении имеют сакральные с ним связи, можно предположить, что об этом он и сообщает нам, объединяя гималайский пейзаж и явную художественно-образную повесть о трагической гибели великого поэта.

Таких, насыщенных смыслами, «готовых к диалогу» гималайских пейзажей у Рериха немало. Он визуализирует основные смыслы присущего ему мировоззрения, снисходя иногда до шутки. И тогда, любуясь ослепительной белизной и переливами бирюзовых оттенков изображённой им очередной вершины, зритель может вдруг, сделав образное открытие, на мгновение «оторопеть» от контрастного гималайской высоте, но всё очевиднее проступающего образа... кухарки в белоснежном переднике и чепчике, «обронившей» ложку на противоположный склон гималайской вершины и теперь высматривающую её. Проза жизни, ворвавшаяся в Вечность. Но тут же приходит осознание, какую великую роль отводил художник и мыслитель Женщине, ведущему Женскому Началу, питающему духовной пищей мир и дарующей ему через это спасение. Вершина гор и высота смыслов. Природа и материнство.

Единство природы и человека, единство смыслов жизни и смыслов человеческого действия. Это не первобытная сумбурная нерасчленённость восприятия живой действительности, а **культурный синкретизм**, умение видеть и находить связи мира, его целостность, его разумную взаимосвязанность. Включившись в игру ассоциаций художника, жители Прикамья вдруг с удивлением стали обнаруживать через нити-фантазии связь Урала и Гималаев. В причудливых очертаниях гор неожиданно отчётливо начали проступать символы гербов уральских городов, где пребывала выставка: в Чусовом – ладья, в Кунгуре – рог изобилия, в Лысьве – семья

единорогов, в посёлке Уральском – птица Феникс. Через возникавшее удивление просыпался интерес к своему краю, к своей родной земле и истории.

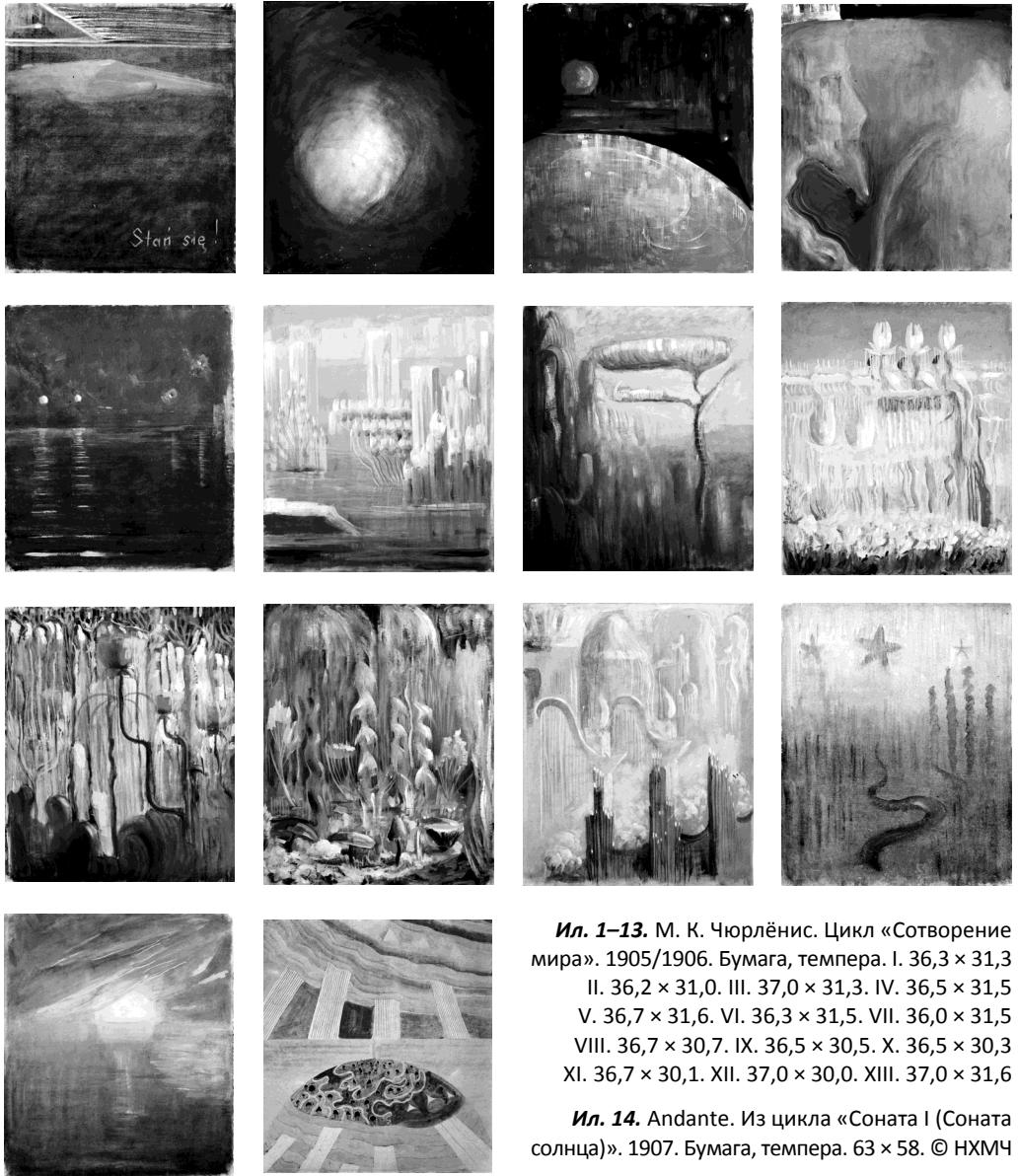
В этом и заключается, наверное, сила воздействия искусства, когда в общем обнаруживается своё, интимное, сокровенное. Тогда это общее становится вмещаемо, и в своём маленьком мире для него вдруг находится много места. И наоборот: своё, кажущееся незначительным, вдруг вырастает до значимости вселенских масштабов, рождая ощущение единства духовных связей и основ, скрытых в истоках национального и исторического своеобразия. Это и происходит при знакомстве с произведениями таких художников, как Рерих и Чюрлёнис.

Жизненный опыт жителей Прикамья, встретившийся с рериховской традицией, показал, насколько они, несмотря на разделяющее их время, близки. Веками в человеческой истории рождались смыслы, которые оказывались неуничтожимы временем. Снова и снова они давали о себе знать новыми формами сознания. Через современность облика новой символики и образности вновь и вновь проступало вполне конкретное древнее содержание, всегда важное и существенное для главного героя земной эволюции. И в этом тоже тайна и загадка культуры. Созвучие, схожесть, единство времён и самых разных культур мира – эти идеи, исследуемые сегодня мировым сообществом, только вступили в стадию своего выявления, однако в творчестве художников, о которых идёт речь, они заложены были изначально.

Н. К. Рерих оставил нам свои литературные произведения, публицистику, философию Учения Живой Этики, и потому его сюжетные картины, гималайские пейзажи становятся «читаемы», визуализируют и дополняют его мысль. К тому же раскрытый им «алфавит» художественного восприятия позволяет «прочитывать» прозрения и других интуитивистов, приоткрывших завесу новых времён, увидевших и узнавших новую реальность. При использовании «языка Рериха» становится, например, понятно название цикла картин Чюрлёниса *«Сотворение мира»* (1905/1906) [ил. 1–13], где художник изобразил, как из коричневой массы земли, ассоциативно напоминающей плотные округлые очертания человеческих фигур, взоры которых устремлены ввысь, прорастают высокие стебли огненных цветов. А там, в вышине, «читаются» уже утончённые, чистые, состоящие только из Света фигуры. Так обретает художественное воплощение идея преобразования материи, утончения, просветления и восхождения её, высказанная ещё теософами.

Ту же идею восходящей одухотворенной материи можно обнаружить и в другой картине Чюрлёниса – *«Andante»* из *«Сонаты I (Сонаты солнца)»* (1907) [ил. 14]. Кроме того, здесь заложено представление о космической иерархии миров, их тесной взаимосвязи: высший мир дарит свой свет низшему, а тот – высветляет ещё менее совершенный. Всё взаимосвязано, всё в сотрудничестве и взаимопомощи. Язычник Чюрлёнис, как назвал его Эдуардас Межелайтис, воспеваает божество его миров – Солнце с животворящим светом.

В третьей картине из триптиха *«Лето»* (1907) [см. ил. на с. 102] изображённые художником на горизонте облака вызывают ассоциацию с образом прекрасной, молодой, возлежащей обнажённой женщины, подпирающей рукой голову и взирающей на буйство красок цветущей Земли. Гея...



Ил. 1–13. М. К. Чюрлёнис. Цикл «Сотворение мира». 1905/1906. Бумага, темпера. I. 36,3 × 31,3
II. 36,2 × 31,0. III. 37,0 × 31,3. IV. 36,5 × 31,5
V. 36,7 × 31,6. VI. 36,3 × 31,5. VII. 36,0 × 31,5
VIII. 36,7 × 30,7. IX. 36,5 × 30,5. X. 36,5 × 30,3
XI. 36,7 × 30,1. XII. 37,0 × 30,0. XIII. 37,0 × 31,6

Ил. 14. Andante. Из цикла «Соната I (Соната солнца)». 1907. Бумага, темпера. 63 × 58. © НХМЧ

Или в картине «День» (1904/1905) перед зрителем предстаёт тоже мифологический образ зелёного великана, поднимающегося из-за края горизонта. Это титан, могучая мощь природы – крепкая большая ладонь, опирающаяся на край Земли, часть головы и вот-вот открывающееся лицо. Облака ритмично повторяют его очер-

тания. Рука трансформируется в жест назидания: указательный палец распрямлён, остальные – сжаты. Это как предчувствие грядущих экологических проблем и своего рода предостережение наступающей цивилизации индустрии. Природа у Чюрлёниса анимистична, а образы природных состояний антропоморфны. Через эти образы и становится возможным восприятие воли и мысли земной стихии. «Символы, аллегории, гиперболы мира Чюрлёниса, – пишет об этом Ж.-П. Сартр, – не что иное, как опозитизированные, трансформированные реалии земного мира»¹.

Созвучие со смыслами рериховских идей обнаруживается и в картине Чюрлёниса «Сказка (Сказка о королях)» (1909) [см. ил. на с. 151]. Его короли – это мудрые старцы с длинными бородами, увенчанные коронами, а стало быть, властью – бережно держат на своих ладонях чистый светлый мир, хрупкий и лучащийся. Они создали его или отвоевали у тьмы, сквозь которую проступают мириады таких миров Света. Короли Чюрлёниса – это Махатмы Рериха, Владыки Вселенной, зажигающие звёзды и творящие новые светлые, трогательные и нежные миры.

Образность художественного восприятия непривычна для рационализованного сознания и подчас кажется наивной и надуманной. Но это как раз тот иной, забытый способ видения действительности, что присущ был далёким временам прошлого, вселявший мистический ужас перед неизвестным в слабо развитое сознание. У Рериха и Чюрлёниса этот ужас сменяется восхищением красотой беспредельных далей Вселенной, нуждающихся в осознанном, вооружённом силой разума и веры, освоении. Эдуардас Межелайтис, размышляя о творчестве Микалоюса Константинаса, дал такую характеристику его визионерской роли: «Гениальная мысль <...> художника мчится со скоростью света <...>. Он Колумб. Он первым высадился на континенте новой эры <...> его космический релятивизм не менее важен для философии искусства, чем теория относительности Эйнштейна для конкретных наук, для эксперимента и практики. У него было иное, совершенно отличное от нашего, ощущение пространства и времени. Такое, возможно, будет у людей грядущего»². Слова эти с таким же успехом можно отнести и к Рериху.

Пережив как мировоззренческое основание миф, религию и науку, «человек грядущего» неизбежно должен был прийти к следующему, объединяющему основанию – культуре. Открывая Новый Мир и нового человека, Рерих понимал это очень отчётливо. Вся его жизнь посвящена защите культуры и культурных ценностей. Широко известно данное им определение: «Культура есть почитание Света»³. В нём изначально подразумевается активная позиция носителя культуры, действие, которое должно быть творимо во имя неё. Свет в рериховской философии – это Истина, Любовь, Бог, Красота, Знание, Общее Благо. Это всё лучшее, высокое, совершенное, что явлено было человеком. Как утвердить эту высоту в земных условиях – об этом говорит вся жизнь художника, всё оставленное им творческое наследие.

Будучи визионерами, Рерих и Чюрлёнис шли к Новому Миру каждый своими дорогами. Оглядываясь теперь на новые для начала XX в. поиски неизведанного, можно утверждать, что в своих исканиях Рерих был реалистичнее. Влекомый мечтой, он не отрывался от земных дорог и ступал твёрдо, уверенно, в последовательном сознательном движении развития. Вехи на пути к мечте, оставленные им, де-

лают её достижимой для идущего вслед за ним устремлённого путника. Зовущий мир Рериха – это не прекрасная загадка Чюрлёниса где-то в бесконечных даялах Беспредельности, это единая, целостная даль Мироздания, которое осваивает Человек и его растущее Сознание. Пути, которыми он может двигаться, хотя и разнообразны, но имеют общее прочное основание, имя которому – Культура. Именно с этой основы, убеждён был Николай Константинович, может и должен быть взят старт в освоении рождающегося Нового Мира. Мира, который ждёт, счастьем прикосновения к которому были наделены оба замечательных художника – Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Межелайтис Э.* Мир Чюрлёниса. – М.: Искусство, 1971. – С. 38.

² *Там же.* – С. 58.

³ *Рерих Н. К.* Твердыня Пламенная. – Рига: Виеда, 1991. – С. 63.

М. С. ОЛЬШЕВСКИЙ

(Агентство «Диво»; Самара)

РЕРИХ И ЧЮРЛЁНИС: СЛУЧАЙНОЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ДВУХ ДОРОГ ИЛИ СИЛОВОЕ ПОЛЕ, СОЗДАННОЕ ДВУМЯ ПОЛЮСАМИ

Сразу должен оговориться, что *исследование* творчества Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса до последнего года не входило в круг моих занятий. И после достаточно долгого размышления я понял, что темой моего небольшого эссе не должны являться непосредственно их искусство и биография. Не будучи заведомо компетентным и наблюдая при этом целое море исследований их творчества, я не мог надеяться на нахождение чего-то принципиально нового. Мне показалось более плодотворным попробовать свои силы в несколько иной области. А именно – в попытке анализа того сильного влияния, какое оказали эти личности на своих современников и на последующие поколения. Да, хотя бы в попытке, потому что найти точную разгадку этого – и ему подобного феноменов – пока не может никто, увы. Или – к счастью, кто знает...

Итак, две дороги, две судьбы. Такие похожие – и такие разные. Так не хочется их противопоставлять – и при этом понимаешь, что ещё более неправомочно ставить знак равенства. Да и как бы отнеслись они сами к такому *выравниванию*?

Предельно скромная жизненная тропинка, которой шёл Чюрлёнис, как и все тропинки (естественно, лесные – другие никак не ассоциируются с его обликом) – узка и извилиста, петляет между толстыми выпирающими корнями старых дубов-великанов, вдруг выбежит на солнечную полянку – и снова спрячется в чаще, иногда почти теряясь, занесённая листопадом или заросшая молодой травой и подлеском... Но уже сквозь листву всё сильнее и сильнее проглядывает солнце, и вот она выбегает на широкий простор и... обрывается на крутом речном яру.

Но оборвалась не тупиком.

Вдоль крутого берега, меж лесом и обрывом из тридевятого царства в тридесятое государство пролегла широкая проезжая дорога, где можно встретить и одинокого романтика-пилигрима, и большой караван, в котором нашлось место и служилому человеку, и купцу, и странствующему иконописцу. Издалека путь держат. Притомились и люди, и кони. Да и тёмные заросли лесные вдоль дороги не веселят, а, скорее, пугают – время-то лихое, мало ли кто за тем поворотом?..

А за поворотом – вдруг, сразу – простор широкий. Отступил лес от края на полста шагов, расстелил поляну цветастую, и небо-то какое высокое! А от поляны тропа в лес уходит. И не простая – волшебная. Откуда знаем? А разве можно сказку не узнать, тем более – сам волшебством балуешься? И не пугает тропа, а зовёт за собой, и уже за первым кустом взметаются вверх стволы-гиганты, а на них – дворцы небесные держатся. И так высок лес, что глянешь вверх – и как в колодце: звёзды днём сияют. И не просто сияют, а дворцы те обогревают, как угли в очаге. Сколько уже прошли – а такого чуда не видели, хотя какого только символизма не насмотрелись.

Но чуть-чуть солнце сдвинулось, подул ветер, закачались деревья – и нет сказки. Лес – стоит, не страшный уже, родной. А сказка – что ж, у каждой сказки свой конец. Главное – людям её рассказать. И пошёл караван дальше... А иконописец нет-нет – да и оглянется на место чудесное: как же так, и леса видели – не этому чета, и луга с травой уж куда гуще, чем на поляне этой, и река как река – с Волгой не сравнить даже, а поди ж ты... Нет-нет – да обернётся. Четверть века уж прошло – а он всё оглядывается, не забывает, всё радуется красоте той воздушной.

Могла та тропинка в лесу затеряться? Конечно, да. И теряются, и пропадают... Могли ту дорогу по другому берегу проложить? Мог тот караван по реке волоком пойти, а не вёрхом? Конечно, да. Но мир Чюрлёниса и мир Рериха встретились. И произошло чудо.

И наш мир после этой – конечно же, во многом случайной – встречи уже не мог быть прежним. Собственно, каждый из нас, в принципе, мог и не встретиться в этой жизни с этими сказками. Но – встретился.

Почему такие непохожие художники вызывают такую похожую, просто-таки фантастическую реакцию у самых разных людей? Казалось бы – различные приёмы, техника, само миропостроение – и свой ход жизни в этом, сотворённом каждым из них мире.

Рерих. Обеспеченная семья. С детства круг общения – интеллектуальная элита столицы Российской империи. Систематическое образование и разнообразие, но лежащие в русле будущей карьеры увлечения, незаурядная частная гимназия, одновременная – и при этом успешная – учёба на Юридическом факультете Университета и в Академии художеств. Неофициально – но не менее старательно – помимо юриспруденции в Университете изучается ещё и история. С самых молодых лет помимо чисто художественной практики – организаторская, как сейчас сказали бы – менеджерская деятельность, и чем дальше – тем успешней. Достаточно рано – счастливая определённая в семейной жизни. И сразу – на долгие-долгие годы

счастье и в жене, и в детях. Ещё в годы учёбы – общее признание и финансовый успех, которые до конца жизни будут с ним, несмотря на весьма чувствительные временные неудачи. И всегда, везде – уверенность в себе, в выбранном деле, в правильности направления пути, в будущем – своём и всего мира...

Чюрлёнис... Практически по всем этим позициям – полная противоположность.

Как же так – такие различные исходные данные и такой поразительно совпадающий результат? (Здесь подразумевается результат именно в создании своего художественного мира, гипнотически воздействующего на перешагивающих его границы). И здесь надо остановиться. А может быть, в этом и заключается секрет и закономерность? В том, что пространство Рериха-Чюрлёниса мы можем рассматривать именно как пример некоего биполярного художественного мира, структура которого ориентирована на силовые линии, идущие от полюсов? (Сразу надо оговориться, что это – именно наш частный случай, а, в общем, количество полюсов может варьироваться, и сам мир может быть вовсе не художественным, но общие закономерности, скорее всего, останутся теми же). Полюса же, в свою очередь, будучи противоположными по определению, тем не менее, оказываются схожи до деталей. Так, непосвящённый наблюдатель, оказавшись на Северном и Южном полюсах Земли, вряд ли сможет с уверенностью назвать какие-либо принципиальные отличия.

Мир Рериха воплотил идею остановленных мгновений, он весь – как один грандиозный сказочный мультфильм, где каждый кадр дискретен и даже каждая часть кадра чётко локализована по цвету и форме, но из их совокупности возникает живая Вселенная, бесконечная во времени и в пространстве.

Мир Чюрлёниса – напротив, в каждом своём мгновении-картине воплощает абсолютную динамику, каждый кадр как бы плывёт по реке времени, организовывая бесконечное движение внутри себя самого, между соседними кадрами, между собой и зрителем.

Они оба – равноудалены от экватора, на котором находятся художники – нет, нет, вовсе не плохие – но создающие картины, максимально гармонизированные с нами самими. И здесь уже речь идёт не об открывании дверей в иные миры, а об открытии дверей в нас самих, так как они – отражение нашего мира, мира каждого из нас.

Технология успеха в деле мироздания-«миросоздания» (именно в этой – грандиозной, но вполне определённой и локализованной задаче) сводится в таком случае к тому, чтобы создать полюс или самому им стать. А вовсе не в том, чтобы достичь его или хотя бы максимально приблизиться – к своему любимому Художнику, Учителю, Создателю. Ведь недаром и Рерих, и Чюрлёнис вполне определённо дистанцировали себя и свои миры от всем известных Создателей; хотя и обрацались в своём творчестве к образам того или иного из Них.

И при этом не надо бояться быть дилетантом – ведь мы реально творим, только создавая что-то впервые. Здесь – в этом святом дилетантизме первооткрывателей – кроется сразу ещё несколько секретов. И в Рериха, и в Чюрлёниса влюбляются (и заражаются ими) уже в юности и даже в детстве. Одна из причин – отсутствие

бросающихся в глаза атрибутов сложной техники, что даёт надежду даже ребёнку – а ведь и я так смогу! Смогу воплотить свой мир на бумаге! Свою сказку, свой сон! Ваш покорный слуга тоже не избежал подобной пробы пера – и сколько ещё людей таким образом приобщились к попыткам живописного творчества... Причём не так уж и важно, что из этого получилось – в данном случае засчитывается сам факт попытки.

Ещё о секретах притяжения. Когда мы вырастаем, то становимся всё более разными по своему положению в жизни. Людей, находящихся на самых разных точках шкалы жизненного успеха, чем дальше от детства, тем чаще посещает мысль о правильности выбора пути, о состоятельности. Так вот, своими полярными биографиями Рерих и Чюрленис дают опору каждому сомневающемуся. С одной стороны – что можно долгую жизнь заниматься по сути одним делом, быть успешным, быть серьёзным – и до самого конца оставаться творческим, не распродать, не разменять свой потенциал художника в процессе обустройства жизни – своей, своих близких и всего человечества. А с другой – возможно прожить совсем недолго, практически постоянно менять свой жизненный и творческий вектор – и оставить в итоге после себя цельное художественное пространство, полноценный мир, мир, развёрнутый от хрупкого цветка до Вселенной. Перефразируя братьев Стругацких: «Надежда для всех, даром, и пусть никто не уйдёт обиженным».

В итоге, хотелось бы сделать ещё одно замечание, может быть, не вполне в контексте всего выступления. Принято говорить о живописно-музыкальном мире Чюрлениса (к Рериху это относят в меньшей степени), о том, что он воплощал в живописи те музыкальные образы, которые не мог выразить в нотах. Но мне кажется, что здесь нельзя ограничиваться этими двумя ипостасями творчества. Ведь, собственно, что есть художественное произведение? Это материальная проекция мыслей и чувств автора, созданная с помощью неких средств отображения. А мысли и чувства, как правило, не двумерны. Образы, наполняющие каждого из нас, могут иметь – и очень часто имеют – и осязательную, и обонятельную, и вкусовую составляющие. К этим координатам вполне правомочно прибавить и эстетическое, и этическое, и чувство времени, наконец. Характерный пример – всем известная работа Чюрлениса «Дружба» (1906/1907) [см. воспроизведение на авантитуле настоящего издания], в которой явно ощущается передача чувства тепла и легко покалывающей мягкости, исходящих от светящегося шара. Мне кажется, что корректней говорить о переводе именно этих макрообразов на язык живописи, музыки и так далее. Уже неоднократно отмечалось, что ближайшая и важнейшая для человечества задача (философии в том числе) – это создать средства адекватного перевода. И – не побоюсь этого слова – *исследовательское* творчество Чюрлениса и Рериха вполне вписывается ещё и в рамки решения этой очень насущной сегодня, в XXI в. задачи.

Г. В. ВАРАКИНА

*(Рязанский заочный институт Московского государственного
университета культуры и искусств; Рязань)*

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ: МЕЖДУ ДИОНИСОМ И АПОЛЛОНОМ

*Чем глубже страдания,
чем сильнее в человеке вопли Диониса,
тем светлее должна быть его поэзия,
тем она должна быть могучее.
Кто служит Дионису, тому помогает бог Аполлон.*

А. Волынский. Литературные заметки:
Аполлон и Дионис¹

Противоречивость российской действительности на рубеже XIX–XX вв. пробудила в среде художественной элиты жажду гармонии, цельности, единства. «Новое поколение хотело “объять необъятное”, познать непознаваемое, а главное, обрести утраченное единство и даже универсальное всеединство и тем самым утолить духовный голод»².

Историческое завоевание того времени – это освобождение искусства от бремени устоявшихся стереотипов, от всякого рода традиционности, нормативности; это поиск иных путей развития, новых форм и средств; это постановка новой задачи перед искусством, задачи религиозной – приближение через творчество человека к Богу. Тем самым, перед искусством встала задача преодоления дискретности, разорванности мира. Но прежде ему необходимо было преодолеть дискретность самого искусства, став «цельным творчеством»³. «Величайший из вопросов будущей эстетики, конечно, – вопрос о гармонии и слиянии искусств, вопрос об “универсальной музыке” искусств и тех элементах общности между ними, на канве которых осуществляется это слияние»⁴.

Синтетические искания в искусстве осуществлялись в нескольких направлениях. Во-первых, это опыты в создании нового, универсального языка, то есть поиск новых средств в искусстве. Здесь мы можем наблюдать всякого рода заимствования. Прежде всего, искусство пыталось «примерить» на себя «одежды» других форм человеческого духа: науки, философии, религии. Это привело к переосмыслению функции искусства в контексте культуры: оно не ограничивалось более своими специфически ремесленными проблемами, но во многом претендовало на роль философии и религии в вопросах проникновения в сущность явлений, рассматривая творчество как категорию метафизическую. По мнению В. В. Кандинского, «искусство в целом не есть бессмысленное созидание произведений, распластывающихся в пустоте, а целеустремлённая сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души»⁵.

Кроме того, активно заимствовались средства одного вида искусства другими. Над этой проблемой работали Вяч. И. Иванов, А. Белый, В. В. Кандинский и многие другие. Особое предпочтение отдавалось музыке как виду искусства и музыкальности как творческому принципу. Представители русской культуры Серебряного века, и, в первую очередь, русского символизма, трактовали музыку мистически, считая, что в ней проявляется сущность мира: «В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром»⁶. Поэтому не удивительно, что музыку считали универсальным языком, который «объединяет и обобщает искусство»⁷ и который способен говорить о горнем.

Влияние музыки на другие виды искусства – характерная черта времени. Красной нитью проходит у А. Белого мысль о всеобщей музыкальности мира и, как необходимое следствие, искусства. Эта идея, чрезвычайно популярная на рубеже веков, имела своими истоками эстетические взгляды Ф. Ницше и основанную на них музыкальную драму Р. Вагнера. Но гораздо раньше, ещё во времена античной Греции, в рамках пифагореизма существовала теория гармонии сфер, утверждавшая тождественность законов и принципов существования космоса и музыки.

Эти два влияния на русскую культуру рубежа веков – Ницше и античность – шли не просто в параллели. Античность, имевшая большое значение в формировании русской эстетики эпохи символизма и модерна, во многом стала актуальной именно в контексте увлечения философией базельского профессора: причём, не только через подражание Ницше, но и в полемике с ним.

Ницше и Вагнер

В своей статье «Фридрих Ницше» А. Белый выразил наиболее характерное в среде художественной интеллигенции отношение к образу этого мыслителя – как к гениальной, художественно неповторимой личности. Белый писал о невозможности анализировать творчество философа, считая это бесполезным занятием, так как труды философа – лишь намёк на то, что сокрыто в его душе. «Стиль новой души, вот что его характеризует»⁸. В названной статье Белый говорит о Ницше как о «творце новой религии», создателе иного понимания этического и эстетического. Религия Ницше состоит в том, говорит Белый, чтобы «пересоздать небо и землю по образу и подобию нового имени»⁹, которое есть сверхчеловек.

Не кем иным, как «корибантом, первым провозгласившим необходимость «возврата» к Дионису, называет Фридриха Ницше Вячеслав Иванов¹⁰. В этом он видит главную заслугу Ницше, «его посланничество и его пророческое безумие»¹¹. Русская мысль именно в контексте дионисовой религии рассматривает идеи Ницше и сам его образ.

Имена древних богов – Диониса и Аполлона – часто звучали на интеллектуальных дискуссиях, тайных собраниях, на страницах печатных изданий. Мистическое прошлое, связанное с их именами, подвергалось серьёзным исследованиям. Так, Вячеслав Иванов интересовался проблемами происхождения древних культов, их развитием и возможной связью с современностью. Он различает Диониса и Аполлона как, соответственно, пророка и законодателя; бога женщин и вождя мужчин.

Через древних богов находит соответствие двум жизненным началам Ф. Ф. Зелинский: «Аполлон, идеал ясной умственной красоты, весь дух, весь мечта и воля в своей неземной стройности и лёгкости. Дионис, томный бог сокровенных чар природы, пленительный и загадочный, как влажный весенний воздух с его вестью о пробуждении, о приливе жизнетворных сил»¹².

Дионис – всегда суть первый, основополагающий. Тем не менее, его демонизм завораживает и пугает одновременно. «Даже в искусстве гениальная непредвиденность <...> была слишком ненадёжна. И потому к ней приставлен был для надзора аполлоновый канон»¹³, порождавший тот значительный пример, через который человек способен, созерцая Дионисову истину, сохранить свой разум и целостность.

А. Вольтер в «Литературных заметках: Аполлон и Дионис» расставляет иные акценты, уже не с точки зрения человека, но мира как такового. Он пишет: «Аполлон, великий дух красоты, создаёт волшебные миражи на поверхности мира. Явления возникают за явлениями, но каждое из них, в известную минуту, расплывается в ничто, исчезает и тонет в бесформенной стихии Диониса. Великая правда жизни не в явлениях, не в определённости индивидуальных, человеческих и бытовых форм, а в том, что скрыто под волшебным покровом красоты, – в царстве смерти, в законе разрушения и освобождения от всякой ограниченности»¹⁴. И далее он продолжает вслед за Ф. Ницше: «Союз Аполлона с Дионисом может иметь только трагический характер. Всё индивидуальное обречено на гибель, и самая красота в жизни, как редкое сочетание внешних сил, служит только зловещим покрывалом над бездною разложения»¹⁵.

Ницше видел в образах богов античной Греции воплощение природных стихий – света и мрака, важнейших принципов мироустройства – жизни и смерти, Единичного и Единого. В искусстве Ницше дифференцирует сферы влияния Аполлона и Диониса следующим образом: «Аполлон – лучезарный бог сна, бог пророчества и пластических искусств, бог поэзии и чистой красоты <...>. Дионис – бог восторга и мистического созерцания истины, бог единого великого искусства музыки»¹⁶. Но тут же он говорит о необходимости сосуществования обоих, при котором дионисическое искусство позволяет человеку погрузиться в созерцание абсолютного, «слиться с ним в чувстве красоты»¹⁷; Аполлон же удерживает человечество от последствий этого слияния, от исчезновения, растворения индивида в Едином, то есть от гибели.

Именно борьба этих двух начал – единого и единичного, дионисического и аполлоновского, по мнению Ницше, движет миром, человечеством и искусством. В зависимости от того, какое начало доминирует, мы можем говорить о том или ином направлении и стиле в искусстве, более того, о том или ином типе культуры. Ницше намечает общую драматургию этого процесса: «Аполлону указывается роль служебная: удерживать и спасти отдельную личность от <...> гибели. Пока он довольствуется этой ролью, человечество стоит на прямом пути; как только Аполлон побеждает и царит, наступает падение человечества; искусство теряет свой смысл и служит орудием не воспитания, а разращения личности»¹⁸.

Идеальным соотношением сил Аполлона и Диониса в искусстве Ницше считал греческую трагедию – синтез действия, поэтического слова, живой пластики и музыки. Она родилась из варианта ритуального дифирамба, именовавшегося круговым, основанном на подражании дионисовым страстям. Этот дифирамб, или «песнь козлов», исполнялся в ходе мистерии вакхами и представлял собой костюмированное действо, в котором один из мистов отождествлялся с Дионисом, остальные – с Титанами.

Трагедия явилась всенародным вариантом мистерии, так как в ней присутствовал и миф, и страстной пафос, и катарсис как результат пережитого страдания героя. Само очистительное действие трагедии близко мистериальному действию, тем не менее, это не есть мистерия, так как вместо страстей бога трагедия обнажает страсти героя, переносит действие из вселенского мира в мир людской.

Художественное начало в трагедии со временем нарастает, тем не менее, по силе своего воздействия она продолжает сохранять близость к священной игре. В большей степени она являлась «не литературой для сцены, но разыгрываемым богослужением»¹⁹. Драматические актёры, уже не обладая статусом вакхов, всё же долгое время именовались «ремесленниками Диониса».

Главный вопрос эстетики Ницше – проблема грядущего искусства, искусства истинного, способного раскрыть «метафизическое единство всех существ, единство вечной основы мироздания»²⁰. В «Рождение трагедии» Ф. Ницше не раз прибегает к буквальному цитированию А. Шопенгауэра, отождествляя вслед за ним музыку и мировую волю; «ибо музыка, как сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления <...>, но непосредственный образ самой воли»²¹. Таким образом, музыка, по Ницше, и есть тот «в высшей степени обобщённый язык»²², который способен вещать о Едином. Музыка – это сердце Диониса, это его язык. Музыка говорит не о единичном, конкретном; «музыка даёт нам внутреннее предшествующее всякому приятию формы ядро, или сердце, вещей»²³.

Через Ницше Россия не только «открывает» античных богов – Диониса и Аполлона; благодаря его философии в русской интерпретации получает новое звучание феномен искусства, его сущность и будущность. Вопрос эстетический затрагивает и другие сферы бытия: его морально-нравственные аспекты, эсхатологические и, несомненно, ценностные.

Параллельно с философией Ф. Ницше и во многом через неё Россия знакома с новейшими достижениями в музыкальной культуре Европы и, прежде всего, с эстетическими взглядами и творчеством Рихарда Вагнера. Собственно, раннее сочинение Ницше «Рождение трагедии» до некоторой степени «Предисловие к Рихарду Вагнеру». Именно так сформулирован заголовок второго порядка, чем Ницше подчеркнул особенность творческих устремлений Вагнера, верность его пути к истинному «искусству метафизического утешения».

Будущее искусства Вагнер также видел в синтезе всех его форм, и, прежде всего, музыки, танца и поэзии. В центре видовой иерархии он ставил музыку, говоря, что «она – сердце человека»²⁴. Музыкальное начало Вагнер рассматривал с точки зрения его универсальности. «Музыке, этому всем людям одинаково понятному

языку, дана великая сила, переводя язык понятий на язык чувств, приобщить всех людей к самому сокровенному художественному видению»²⁵. Но этим универсализм музыки не исчерпывается. В ней чудесным образом «соприкасаются и сочetaются законы, на основании которых танец и поэзия выражают свою сущность»²⁶; и, прежде всего, закон ритма.

Вагнер подчёркивал единую природу искусства, независимо от его видового членения. И эта общность побудила его предположить итог развития отдельных искусств как их слияние. В этом синтезе он видел не только закономерную фазу развития искусства, но и обретение полноты и истинной значимости каждым видом в отдельности. «Цель каждого вида искусства достигается полностью лишь во взаимодействии всех его видов»²⁷.

Итак, в своих рассуждениях о будущем искусстве Вагнер приходит к необходимости создания синтезированного языка, где ведущее значение отводится музыке как кратчайшему пути к сердцам и душам людей. По форме же своё универсальное произведение искусства Вагнер представляет как драму, обращаясь, несомненно, вслед за Ницше, к опыту античной Греции.

К Вагнеру в России относились по-разному, но не безучастно. Наиболее характерное восприятие композитора – как целостной личности, символа эпохи. Это, опять же, роднит две фигуры – композитора и философа, Вагнера и Ницше. О них обоих можно было бы сказать: «Не музыкант только, хотя бы и великий, не поэт, хотя бы и замечательный, не мыслитель, хотя бы и значительный, привлекают в Вагнере, но Вагнер, как явление, а явление Вагнера – явление художника-мифомыслителя»²⁸.

Белый и Иванов

Близкие искания характеризуют и русскую художественную культуру рубежа веков. Вслед за Фридрихом Ницше, Андрей Белый называет музыку голосом, соединяющим миры – духовный и материальный: «Она минует сознание. <...> Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»²⁹. Белый понимает музыку двояко: «музыка как внутреннее звучащее, так и внешнее её выражение в обычно понимаемом смысле»³⁰. Музыка «как внутреннее звучащее» и есть та метафизическая категория, пронизывающая Вселенную, выступая в роли единого для всего многообразия мира закона – закона движения. «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах, эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем»³¹. Музыка, по мнению А. Белого, есть источник, исходный материал наших мыслей, образов, независимо от того, какими средствами они будут воплощены. «Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия»³². Белый утверждает универсализм музыки и на уровне форм искусства, говоря, что «все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство»³³.

Соглашаясь с Белым, а точнее, вторя Ницше, Вячеслав Иванов утверждает музыкальную основу любого вида искусства: «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но самоё душа искусства музыкальна»³⁴. Иванов рассматривает музыку как воплощение дионисовой стихии, утверждая тем самым тождественность законов музыки и мироздания. Само искусство он связывает с проявлением аполлоновой стихии, в которой зрительное начало доминирует. Музыка же обращается не к чувствам, а к душам, пробуждая в них целую гамму переживаний. Следовательно, именно музыкальное начало выражает идею духовного всеединства, и именно музыка как основа языка искусства будущего, способна воздействовать на душу человека, а через него и на весь мир.

Музыка виделась Вячеславу Иванову основой языка искусства будущего, так как только она способна сделать произведение истинного искусства «носителем художества всенародного»³⁵. Выводы, к которым приходят оба автора, близки: «Язык музыки объединяет и обобщает искусство»³⁶.

Вслед за великим филологом Ницше, его «духовные наследники» символисты утверждали органическую взаимосвязь двух начал: музыки и действия. Если под музыкой понимать «динамическую сущность бытия», то есть первооснову всего сущего, то музыка и есть тот ключ к прочтению символов реальности. Расшифровывая какой-либо символ, художник познаёт его сущность, а вместе с этим и сущность всего мироздания. Иными словами, художник пытается постигнуть Музыку Мира. Раскрывая значение символа в той или иной степени, художник сообщает его в мифе, передавая Истину в новом, творческом преломлении людям. Следовательно, музыка – само Сущее (Дионис), а миф – знание о Сущем (Аполлон).

Скрябин и Чюрлёнис

Дионисизм имел множественные выходы в русской культуре: от тайных обрядов и действий до идеи тотальной музыкальности искусства и мира в целом и её практического осуществления в искусстве.

Наиболее яркой фигурой музыкального мира был, несомненно, Александр Николаевич Скрябин. Своим творчеством и всей своей жизнью он выразил духовное состояние этого переломного времени, став эпохой в музыкальной жизни России. «Я не знаю в новейшем искусстве никого, в ком был бы такой исступленный творческий порыв, разрушающий старый мир и созидаящий мир новый», – так писал о А. Н. Скрябине Н. А. Бердяев³⁷.

Идея творчества как Божественной игры, в представлении Скрябина, близка идее Дионисовой стихии мира, которую взяли на вооружение символисты. И в том, и в другом случае Дух творчества мыслился Скрябиным как Закон мира, как Первоистихия. «Только языческая религия идёт в сравнение со скрябинским экстазом, и только на почве таких явлений язычества, как трагический дионисизм, становится понятным это слияние с вожденной стихией Божества, какое мы видим в Скрябине»³⁸.

Революционность творческих исканий Скрябина не ограничивается открытиями в области средств музыкальной выразительности, что считалось общепризнанным

фактом уже при жизни композитора. Он открыл «сферу нового звукоозерцания»³⁹, создал не бывшее ещё «звуковое тело». Более того, он вдохнул в это «тело» новую жизнь; он раскрыл для себя и запечатлел в музыке «какие-то неведомые дали, новые миры, где до него ещё никто не бывал»⁴⁰. Тем самым, Скрябин не только продемонстрировал широкий спектр новых возможностей музыки, но и переосмыслил её самое, выводя из тесных рамок только формы искусства на уровень сущностного начала бытия. Этим Скрябин воплотил чаяния символистов о тотальной музыкальности, как в эстетической сфере, так и в сфере метафизической.

Для А. Н. Скрябина музыка – это универсальный язык, выражающий мировой закон. Б. Ф. Шлёцер в своей монографии, посвящённой Скрябину, приводит следующие слова композитора о такого рода универсализме: «Существа, живущие в астрале, точно так же испытывают власть музыки, как и человек, так же послушны её чарам и заклинаниям»⁴¹. Совершенно закономерны слова Вячеслава Иванова относительно того значения, которым Александр Скрябин наделял музыку: «Музыка для него, как для мифического Орфея, была первоначалом, движущим и строящим мир. Она должна была расцветать словом и вызывать образы всяческой и всей красоты. Она должна была вовлекать в свой чаровательный круг природу и новым созвучием вливаться в гармонию сфер»⁴².

Скрябин был первым, кто обозначил метафизическую глубину феномена синтеза в сфере искусства. По Иванову, музыка Скрябина должна была воплотить ту Реальность, о которой мечтал ещё Владимир Соловьёв, называя её «духовной полнотой». Для этой цели одного искусства, хотя и множественного, недостаточно; музыка «должна была вовлекать в свой чаровательный круг природу», создавая, по прихоти художника, ландшафты, симфонии ароматов, световые сияния и фейерверки в сопровождении курений фимиамов и ласковых прикосновений. Таким образом, искусство на своей последней стадии объединило бы все возможные ощущения, которые человек способен воспринять, с одной только целью – слиться воедино и в этом символическом единстве воплотить Единство Вселенной. Но, в то же время, это было бы равносильно гибели. Именно этому слиянию способствовала и от него же спасала в античной Греции маска Вакха, позже воплотившаяся в театральное искусство перевоплощения. Именно об этой опасности увлечения Дионисом как потенциальной гибели, предупреждал Ф. Ницше. И он же говорил о спасительной силе Аполлона избежать этого слияния через разделение человека и Диониса образами прекрасного искусства, блестящим «покрывалом Майи».

Скрябин идёт дальше символистов, выявляя глубинную природу синтеза и рассматривая его условием Мистерии, которая, в свою очередь, есть не совершенное произведение искусства (как некогда трагедия), не животворящее искусство (каковой мыслилась теургия), не всеискусство. Мистерия вообще не искусство, но закономерное свершение, воссоединение, новый творческий импульс. И здесь Скрябин теряет Аполлона и подпадает под тотальную власть и очарование Диониса. Ему не достаточно сцены – он требует весь мир, ему не нужен только восторг – он жаждет экстаза, причём не только своего и зрительского, но вселенского. Скрябину не достаточно даже признания и успеха – он требует перерождения. Именно в

этом – эсхатологизм Скрябина: в его страстном желании конца, который, одновременно, есть и начало. «Всегда иное, всегда новое, всегда вперёд»⁴³.

В начале XX в. в петербургском художественно-интеллектуальном мире вспыхнула небывалым дотолем светом новая звезда, имя которой Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Именно в северной столице России суждено было найти молодому литовскому художнику близких по духу и творческим устремлениям людей, получить возможность выставлять свои работы и завоевать первое, поначалу лишь со стороны ближайшего окружения, признание.

Появление Чюрлёниса на русской художественной арене начала XX в. было органичным, что объясняется тотальной увлечённостью художественного мира не только России, но и всей Европы синтетическими исканиями в сфере искусства. По мнению Бердяева, именно Чюрлёнис был «в живописи выразителем синтетических исканий. <...>Он выходит за пределы живописи как отдельного и самостоятельного искусства и хочет синтезировать живопись с музыкой. Он пытается в музыкальной живописи выразить своё космическое чувствование, своё ясновидческое созерцание сложения и строения космоса. Он значителен и интересен по своим исканиям»⁴⁴.

Именно живопись Чюрлёниса, а отнюдь не музыка (несмотря на план создания оперы «Юрате – королева Балтики»), поставили его в один ряд с крупнейшими мифотворцами начала XX в. Тем не менее, музыка для Чюрлёниса была неким стержнем, жизненным и творческим, своего рода, универсальным принципом мышления. Сами же живописные образы воспринимаются лишь как символы, намекающие на истину мира, космоса, не иллюстрируя её.

Это качество живописи Чюрлёниса – музыкальность мышления, а не только и не столько языка, отмечалась уже его современниками. Б. А. Леман в монографии 1916 г. «Чурлянис» отмечал именно эту особенность творческого наследия художника: «Он показал нам в своих произведениях возможность музыкального восприятия окружающего, как ритмически красочных образов, гармонизированных в последовательной смене темпов, неизменно разрешаемых в родственную тональность, обусловливаемую основным настроением»⁴⁵. Близкое восприятие мы встречаем и в высказываниях С. К. Маковского: «Его творчество – музыка в той же степени, как живопись; в иных случаях – даже больше музыка, чем живопись. Свои фантастические картины он действительно пел, выражая нежными красками, узорами линий, всегда причудливой и необычайно индивидуальной композицией какие-то космические симфонии»⁴⁶.

Вяч. Иванову удалось вывести основу творческого метода Чюрлёниса, о чём он писал в посмертном издании «Аполлона»: «Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки. <...> И музыкальный метод послужил для Чурляниса языком, открывшим ему доступ в заповедные хранилища мировой тайны <...> его картины стали попытками объяснения мира»⁴⁷. Тем самым, практически осуществив синтез искусств – живописи и музыки, – Чюрлёнис повторил опыт Вагнера и, в особенности, Скрябина (памятуя о «Прометее»).

И вновь ожили образы языческих богов Диониса и Аполлона, произошло слияние живой музыкальной стихии и зачарованных зрительных образов. Жизнь и смерть, движение и покой, – но всё вместе – Мироздание, Космос, Искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: *Эткинд М. Г.* Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрленисе. – Л.: Искусство, 1970. – С. 77. Оригинальная публ.: Северный вестник. – 1896. – № 11. – С. 232–255.
- ² *Юрьева З. О.* Андрей Белый: преобразование жизни и теургия // Русская литература. – 1992. – № 1. – С. 58.
- ³ *Соловьёв В. С.* Философские начала цельного знания // *Соловьёв В. С.* Сочинения: В 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги; Примеч. С. Л. Кравца, Н. А. Кормина / АН СССР, Ин-т философии. – (Философское наследие). – М.: Мысль, 1988. – Т. 2.
- ⁴ *Имгардт Д.* Живопись и революция // Золотое руно. – М., 1906. – № 5. – С. 56.
- ⁵ *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – С. 102.
- ⁶ *Белый А.* Формы искусства // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 102.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. – С. 179.
- ⁹ Там же. – С. 187.
- ¹⁰ *Иванов В. В.* Религия Диониса // Вопросы жизни. – 1905. – № 7. – С. 140.
- ¹¹ *Иванов В. В.* Ницше и Дионис // *Иванов, Вяч.* Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Толмачёва. – (Мыслители XX века). – М.: Республика, 1994. – С. 27.
- ¹² *Зелинский Ф. Ф.* Эллинская религия / Вступит. ст. А. Н. Шумана. – Минск: Экономпресс, 2003. – С. 69.
- ¹³ *Иванов В. В.* Дионис и прадионисийство. – (Античная библиотека. Исследования). – СПб.: Алетей, 2000 – С. 56.
- ¹⁴ *Вольнский А.* Литературные заметки: Аполлон и Дионис // Ницше: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю. В. Синеекой. – (Русский путь). – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 185.
- ¹⁵ Там же. – С. 188.
- ¹⁶ Цит. по: *Рачинский Г. А.* Трагедия Ницше. Ч. 1. Дионис и Аполлон // Вопросы философии и психологии. – 1900. – № 55. – С. 986–987.
- ¹⁷ Там же. – С. 981.
- ¹⁸ Там же. – С. 981–982.
- ¹⁹ *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс–Традиция, 1997. – С. 142.
- ²⁰ *Трубецкой Е.* Философия Ницше. Критический очерк // *Андреевич Е.* Ницше. – М., 1902. – С. 20.
- ²¹ *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. – Т. 1: [Пер. с нем.] / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – С. 119.
- ²² Там же. – С. 118.
- ²³ Там же. – С. 120.
- ²⁴ *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // *Вагнер Р.* Избранные работы: [Пер. с нем.] / Сост. и коммент. Н. А. Барсовой и С. А. Ошерова; Редкол.: М. Ф. Овсянников (предс.) и др.; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – (История эстетики в памятниках и документах). – М.: Искусство, 1978. – С. 177.
- ²⁵ *Вагнер Р.* Музыка будущего // *Вагнер Р.* Указ. соч. – С. 501.
- ²⁶ *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // *Вагнер Р.* Указ. соч. – С. 177.
- ²⁷ Там же. – С. 237.

²⁸ Там же. – С. 65.

²⁹ Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Указ. соч. – С. 246.

³⁰ Блок А. А., Белый А. Переписка // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 99.

³¹ Белый А. Формы искусства // Белый А. Указ. соч. – С. 101.

³² Там же. – С. 103.

³³ Там же. – С. 102.

³⁴ Иванов В. В. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Золотое руно. – М., 1906. – № 5. – С. 53.

³⁵ Там же. – С. 58.

³⁶ Белый А. Формы искусства // Белый А. Указ. соч. – С. 102.

³⁷ Бердяев Н. А. Кризис искусства // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – Вступ. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой. – Т. 2. – (Серия «Русские философы XX века»). – М.: Искусство, 1994. – С. 402.

³⁸ Там же. – С. 290.

³⁹ Каратыгин В. Г. Памяти Скрябина // Каратыгин В. Г. Избранные статьи. – М.-Л.: Музыка, 1965. – С. 223.

⁴⁰ Энгель Ю. Д. Скрябинский концерт // Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 244.

⁴¹ Шлёйцер Б. Ф. А. Скрябин. – Берлин, 1923. – С. 269.

⁴² Иванов В. В. Скрябин. – М.: ИРИС-ПРЕСС, 1996. – С. 11–12.

⁴³ Записи А. Н. Скрябина // Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы: В 6 т. + 1 т. – Т. 6. / Ред.-сост. М. О. Гершензон. – М., 1919. – С. 170.

⁴⁴ Бердяев Н. А. Указ. соч. – С. 401.

⁴⁵ Леман Б. А. Чурлянис. – Пг.: Изд-во Бутковской, 1916. – С. 10–11.

⁴⁶ Маковский С. Н. К. Чурлянис // Аполлон. – 1911. – № 5. – С. 23.

⁴⁷ Иванов В. В. Чурлянис и проблема синтеза искусств // М. К. Чурлянис. – Пг.: Издание «Аполлона», 1914. – С. 6–8.

Г. Л. ТУЛЬЧИНСКИЙ

(Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»; Санкт-Петербург)

ДВЕ СТРАТЕГИИ МИФОТВОРЧЕСТВА

Осмысление опыта Серебряного века российской культуры и его сравнение с опытом современной массовой культуры выявляет, как представляется, два основных вектора, две стратегии мифотворчества.

Первая стратегия связана с тем, что человек не может жить в неупорядоченном мире, парализующем отсутствием ориентиров, непредсказуемостью, иллюзорностью. Как конечное существо, оказавшееся в бесконечности, он стремится найти в этой бесконечности некую структуру, порядок, устойчивость, закон. Отсюда и попытки прорывов в трансцендентное, в иное, к сверх- и мета-реальному, тому, что задаёт и упорядочивает эту реальность. Именно в этом заключена природа любой мифологии – обыденной, религиозной, политической, научной. Миф откры-

вает человеку бóльшую реальность, чем сама реальность, то, что, собственно, делает реальность реальностью. Сама реальность предстаёт лишь проявлением чего-то реальнейшего, истинно реального, сакрального. Природа, «естественное» оказывается выражением чего-то «сверхъестественного», неразрывно с ней связанного.

В этой связи Мирча Элиаде говорит о социальном бытии как иерофании (от греч. *Hiero* – священное и *phania* – проявление) – проявлении священного¹. Прослеживается прямая параллель с его теофанией – воплощением бесконечной Божественной сущности в конечном существе. Так религиозный человек может жить только в окружении, пропитанном священным, которое даёт ему опору и ориентиры в жизни, способность действовать. Аналогично и любому специалисту-эксперту, инженеру важно знать стоящие за действительностью законы природы, права и т. п., рациональные или иные схемы. Знание сакрального (священного и сокрытого) как знание подлинной реальности даёт человеку не только ориентиры в жизни, но и силы, могущество к преобразованию реальности, эффективной деятельности вообще, возможность ставить цели и стремиться к их достижению. Поэтому человек постоянно наполняет окружающий мир смыслами, выстраивая его под некое «священное». Например, освоение новых территорий, даже населённых до этого иными этносами, всегда сопровождалось и сопровождается неким ритуалом «освящения» как «сотворения заново», то есть повторения первичного акта преобразования хаоса в Космос.

Только сакрализованный мир существует реально, имеет подлинное бытие, которого так жаждет человек, испытывающий метафизический ужас перед хаосом, окружающим его мир. Неизвестное, неосвящённое пространство за пределами этого мира не есть для него бытие, это небытие. Поэтому жертвенный столб понимается как Небесный Столб, поддерживающий Небо, его разрушение ведёт к катастрофе, переживаемой как «конец света». Этнографами был неоднократно и на разном материале зафиксирован факт, когда разрушение культовых объектов и сооружений вело к тяжёлой депрессии, охватывавшей всё племя.

Сакральное – ресурс бытия, ворота свободы, источник творения. Любая мифология не только и не столько повествует о созидательных деяниях богов и героев, сколько описывает различные, иногда драматичные, выходы священного в мир. Ритуалы, церемонии, праздники создают священный отрезок времени, некий прорыв священного в мир. Более того, каждый миф показывает, каким образом реальность начала существовать, идёт ли речь о реальности в целом или о каком-то её фрагменте. Повествуя о том, как вещи возникли, миф объясняет сущность этих вещей и косвенно отвечает на другой вопрос: почему они появились на свет? «Почему» всегда встроено в «как».

Такова вся традиционная мифология, включая мифологию Серебряного века, продолженную в исканиях Рерихов.

Вторая стратегия связана с общей маркетизацией культурной жизни и формированием универсальной (тотальной) массовой культуры, втягивающей в свою инфраструктуру практически всю ткань общественной жизни, все формы проявления общественного и индивидуального сознания.

Ценностный комплекс массовой культуры образован радикально иначе, чем культуры традиционной, ищущей трансцендентного ценностного обоснования реальности в некоей «иерофании» сакрального. Массовая культура вся «здесь и сейчас» – едва ли не первая в истории человечества культурная формация, лишённая трансцендентного измерения, лишённая какой бы то ни было апофатичности, а полностью и исключительно катафатичная. Она совершенно не интересуется нематериальным, потусторонним бытием, иным его планом. Ценности массовой культуры, реализуемые в её артефактах (продуктах), выражают представления о жизненном комфорте, социальной стабильности и личностном успехе. Они адресованы всем и каждому. Если что-то сверхъестественное и фигурирует в ней, то, во-первых, описывается конкретно и буквально подобно описанию потребительских качеств товара, а во-вторых, это сверхъестественное подчинено вполне земным целям и используется в решении самых что ни на есть земных потребностей.

Но при всём равенстве ценностей, «ценностной уплощённости» массовой культуры, можно говорить о гипер-ценности, структурирующей весь ценностный ряд массового общества и вытекающей из его глубокой и принципиальной маркетизации. Всё, что возникает, существует, задумывается в массовом обществе должно пользоваться спросом на рынке. Только в этом случае оно может быть оценено во «всеобщем эквиваленте» и продано. Это и есть путь трансформации гуманистического лозунга «Всё для человека, всё на благо человека». Рыночная экономика буквально воплотила его в механизм «всевозрастающего удовлетворения всевозрастающих потребностей»². Деньги, прибыль выходят на сцену только после того, как выявился спрос. Поэтому смыслом массовой культуры является глубокая маркетизация – не столько удовлетворение, сколько уже даже и формирование потребностей, для удовлетворения которых предназначены продукты масскульта.

Эффект «уплощения» ценностного комплекса массовой культуры связан именно с переводом иерархии, «иерофании» в плоскость, на которой бывшая иерархия ценностей оказывается приведённой к общему знаменателю маркетизации. Ценности превращаются в сегменты рынка. Организация ценностно-смыслового комплекса массовой культуры строится как рубрикация, классификация, сегментирование по зонам (сферам) соответствующих потребительских рынков товаров и услуг. Более того, начиная с обеспечения обыденного комфорта, массовая культура втягивает в орбиту обыденного потребления всё более высокие уровни иерархии ценностей и потребностей – вплоть до самых верхних уровней: самоутверждения, сакрального и трансцендентного, которые тоже предстают рыночными сегментами определённых услуг: «про добро», «про истину», «про красоту», «про свободу»... Человека массового общества волнует не «что есть добродетель?», а то, что считается добродетельным на данный момент, является модным, престижным, ходким, выгодным.

Именно маркетизация «уплощает» ценностную систему массовой культуры, превращая её в тотально амбивалентное «болото» потребительского рынка, на котором ценности выступают в качестве рубрикаторов сегментирования рынка³.

Активизация потребительского спроса предполагает Событие – «камень в болото» – провоцирующее этот спрос, вызывающее интерес, желание. Реализация

артефактов масскульта полностью зависит от обеспечения стартовой известности, от организации впечатляющего События, которое вызовет живейший отклик масс, приобщая их себе, делая их сопричастными себе, включая их в себя, подключая всё новые секторы культурной реальности, внося провокативные импульсы и вибрации, вызывающие всё новые впечатления и становящиеся, тем самым, новой «действительностью»⁴. В конечном счёте – способное манипулировать массовым сознанием и обществом, самой реальностью.

Событие массовой культуры должно не только привлечь внимание, создавать информационные поводы, но и также обеспечивать возможность его серийной диверсификации, активизировать как можно больше информационных, технических, финансовых ресурсов. В соответствии с требованиями маркетизации, продукты массовой культуры должны быть быстро производимыми, быть доступными без чрезмерных усилий, достаточно престижными и быстро, без проблем потребляться. Этот эффект обеспечивается связью События с известными людьми (престиж, мода), эпатажем, либидозной привлекательностью (Эрос) или экзистенциальными угрозами (Танатос).

Фактор модности и престижности способен превратить простые предметы ширпотреба чуть ли не в духовные символы. Чёрные очки «как у Збигнева Цибульского», «водолазка как у Путина / Ходорковского» становятся не только модными вещами, но и репрезентируют жизненную позицию. Хотите выглядеть обольстительной женщиной, «сексапильной» или хотя бы «своей» для важного для вас круга людей или даже просто для «него» – следует одеваться, причёсываться, выглядеть и вести себя так, как соответствующего типа женщины в кино, в телерекламе, на снимке в журнале. Эти женщины потому и называются моделями, что задают узнаваемые типы и образцы.

Массовая культура задаёт матрицу материального мира и поведения в нём. В предлагаемых ею артефактах заложен не только практический, утилитарный потребительский смысл. Эти предметы, обладая ценностью сами по себе, служат также средствами достижения других ценностей, связанных с амбициями, престижами, идеалами и надеждами. Например, речь идёт не просто о здоровье, а о вечной молодости, обладающей в современном масскульте самооценностью. Сама же молодость, в свою очередь, символизирует некий ценностной комплекс, тоже важный сам по себе: свежесть чувств, жизненную энергию, отвагу, мобильность, готовность к риску, «бархатистую кожу», которой «ты достойна». А в первую очередь, – готовность принимать перемены, «упоение новизной». Потому что этот поток производства-потребления масскульта должен действовать бесперебойно и непрерывно.

Дальнейшее продвижение артефакта массовой культуры зависит от возможности его серийной диверсификации, репродуцирования в различных формах, перманентное воспроизводство.

В этих условиях артефакты (явления, предметы) культуры приобретают характер брендов, которые в социальной практике выступают ничем иным, как новыми мифами. Бренд – имиджевая составляющая марки товара – это не товар, фирменный стиль, логотип или упаковка. Бренд существует всегда в сознании потребителей. Со-

гласно одному полушутливому определению, бренд, подобно наркотику, – синдром устойчивой психофизиологической зависимости потребителя от марки товара. Это некие чаяния, надежды потребителя, в конечном счёте, его представления о собственной позитивной идентичности. Именно это и продаётся на современном рынке: не столько просто товар или услуга, сколько некий «симулякр», миф о стиле жизни, имиджевые и статусные ожидания... Не шоколадные вафли «Wispa», а «вкус нежности». Это и есть бренд – не просто товарная марка, а устойчивая психофизиологическая зависимость потребителя от этой марки. Бренд Coca-Cola, Chanel и т. п.

Ценностная структура артефактов массовой культуры также сродни структуре товарного бренда. Успех, успешность, лидерство (качества, рейтинга, объёмов продаж, суммы затрат – не важно) пронизывает в массовой культуре всё и вся. Успешность вызывает интерес – залог востребованности, продаваемости. Поэтому бренду (мифу) надо быть не только особенным, единственным в своём роде, но и легко узнаваемым. Так, если художник заинтересован в освоении разных стилей, ему хочется себя попробовать в разных манерах и материалах, то галерейщику, для того чтобы художник «продавался», надо чтобы он сделал оглушительно много чего-то одного. Вот тогда возникнет бренд: «Пикассо», «Глазунов» или «Церетели».

Современный хороший, «раскрученный» бренд это всегда миф: message – термин, содержащий волшебную историю об уникальных качествах некоего товара, выступающего в качестве магического артефакта (волшебной палочки, живой воды, скатерти-самобранки), обладание которым способно реализовать ожидания (мечты, надежды) потребителя, открыть ему дверь в царство мечты. Будучи мифом по своей сути, бренд не может быть создан только с помощью рекламы, которая нужна для поддержания уже созданного бренда⁵. Сначала должна быть создана и рассказана «волшебная история о магическом артефакте». И она должна привлечь к себе внимание. С этих позиций Coca-Cola – message о мифе, связанном с постоянным праздником в окружении друзей. Mercedes – о солидности, надёжности, престижности и достатке.

Содержание такого мифологического message, запускающего соответствующий бренд (он же – очередной миф масскульты, он же симулякр) довольно проста:



* * *

Можно признать, что Серебряный век был апогеем реализации первой стратегии мифотворчества в России. Он совпал с двумя историческими тенденциями: активными духовными поисками («славянский Ренессанс», «новая религиозность», «космизм», «метафизика пола») и формированием массового общества. Обе тенденции в парадоксальной и извращённой форме были реализованы в советский период.

Настоящему периоду характерно доминирование второй стратегии, активно пользующейся мифопоэтическим и образным потенциалом, выработанным в рамках первой стратегии. Сама по себе массовая культура не творит ничего нового. Она к этому организационно не способна. Наоборот, она остро нуждается в творческих креативных импульсах, дающих возможности её дальнейшей экспансии. И проблемы в обществе начинаются не с массовой культурой, а с утратой творческого потенциала общества. «Высокое» искусство в условиях массовой культуры – это прорывы духа, открывающие новые территории для её экспансии. Оно становится официальным и легитимным полигоном выхода за границы общепринятого и дозволенного, испытаний нравственности.

Брендовая структура ценностно-смыслового содержания артефактов (продуктов, симулякров) делает их подобными самовоспроизводящемуся вирусу, способному к активному делению – воспроизводству. Это воспроизводство происходит за счёт преобразования ткани человеческого бытия (Dasein), её «симулякризации», превращения в делящиеся и тем умножающиеся симулякры массовой культуры. Это очень цепкие вирусы, внедряющиеся в бытие / сознание с помощью запрятанных в них самонаводящихся операторов – ценностей массовой культуры, тут же разворачивающихся в сознании личности, её идентичности, самоопределения. Аналогия с вирусом, уничтожающим собственную среду обитания, полная.

Если в обществе сложились социальные институты, закрепляющие иерархию ценностей, то экспансия по ценностной вертикали, осуществляемая массовой культурой не опасна: форма, каркас ориентиров социализации сохраняется, а маскульт только поставляет массовые и качественные продукты материального и духовного потребления. Опасности подстерегают, когда в обществе отсутствуют такие институты и отсутствует элита – тренд, задающий ориентиры, подтягивающий массу. В случае омассовления самой элиты, прихода в неё людей с массовым сознанием, запускается механизм работы «на понижение», с положительной обратной связью, усиливающей, а не гасящей главную тенденцию. Общество деградирует в усиливающемся популизме. Собственно, популизм – это и есть массовое сознание в политике, работающее на упрощение и понижение идей и ценностей.

Массовая культура сама по себе ни хороша, ни плоха. Она играет позитивную социальную роль только тогда, когда имеются сложившиеся институты гражданского общества и когда существует элита, выполняющая роль, аналогичную роли рыночного тренда, то есть подтягивающая за собой остальное общество, а не растворяющаяся в нём или мимикрирующая под него.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Элиаде М.* Священное и мирское. – М., 1994. – С. 17 и далее.

² Кстати, именно так формулировался «основной закон социализма» в программных документах КПСС.

³ Утрата вертикали, «уплощение» ценностной структуры культуры и порождает не только «мозаичность» современной культуры, но и приписываемую постмодернизму культуру «означающих без означаемых».

⁴ Именно поэтому проявления массовой культуры почти всегда скандальны, сенсационны, чрезмерны и агрессивны.

⁵ *Райс Э., Райс Л.* Расцвет пиара и упадок рекламы: Как лучше всего представить фирму. – М.: АСТ, Ермак, 2004.

О. Д. КОЗЛОВА

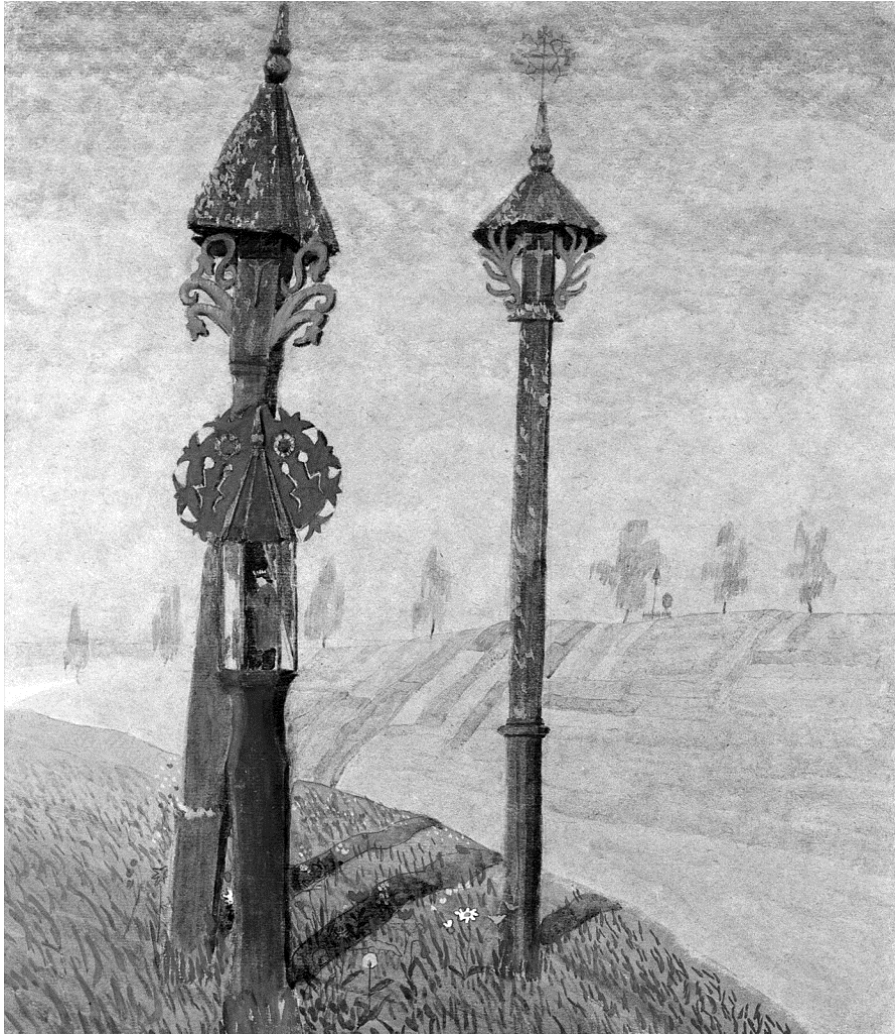
(Пермский государственный технический университет; Пермь)

М. К. ЧЮРЛЁНИС: ИСКУШЕНИЕ ВООБРАЖЕНИЕМ

Синтетичность мировосприятия позволила М. К. Чюрлёнису создать по-своему уникальную мифопоэтическую картину мира. Основой этой картины мира становится воображение. Составная часть восприятия, «воплощение развитой субъективности» (И. Кант), воображение позволяет не просто удачно копировать природу или подражать ей (на языке художественных образов), но и интуитивно постигать её суть и смысл. Непосредственное постижение истины, или интуиция даёт возможность художнику создавать реальность, которая имеет мало общего с координатами внешнего мира. Однако, работая на опережение, сфера воображения задаёт ещё несуществующие координаты миру, с тем, чтобы со временем они актуализировались в эстетическом и художественном опыте.

По мнению Жана Старобинского¹, воображение неотделимо от работы сознания. «Его область – не бытие, а кажимость»². Добавим, «кажимость», становящаяся реальностью. Воображение продолжает работу Природы и само по себе единоприродно человеку. В художественной практике XX в. воображение чаще всего выступает как «фантастическая обработка исходных данных эмоционального опыта»³, связанного с миром грёз, мечтаний, сновидений. «И тщетно он, проснувшийся над бездной, / Лежит сон лучей пережитых...» (Ю. К. Балтрушайтис, «Вечерняя свирель»).

Отметим, что не всякий эмоциональный опыт позволяет творчески интерпретировать область реального, переводя его в план вымысла и фантазии. Искусство символистов, к которому по праву причислял себя М. К. Чюрлёнис, подсказывает необходимость разговора о развитом ассоциативном мышлении, синтезирующем элементы пластического, музыкального и литературного восприятия мира. Известно, что программа символистов предполагала, во-первых, замену образного мировосприятия символом, во-вторых, музыкальность и, в-третьих, ассоциативность мышления. В этом отношении наиболее «чистым» языком говорили В. Я. Брюсов, Вяч. И. Иванов, К. Д. Бальмонт. М. К. Чюрлёнис, чей тип мышления



Ил. 1. М. К. Чюрлёнис. Жемайтйские придорожные распятия. 1909
Бумага, темпера. 35,8 × 31,0 © НХМЧ

скорее может быть определён как синкретичный, был «стихийным» символюстом. И выполнение программных установок лишь формализовало его творчество.

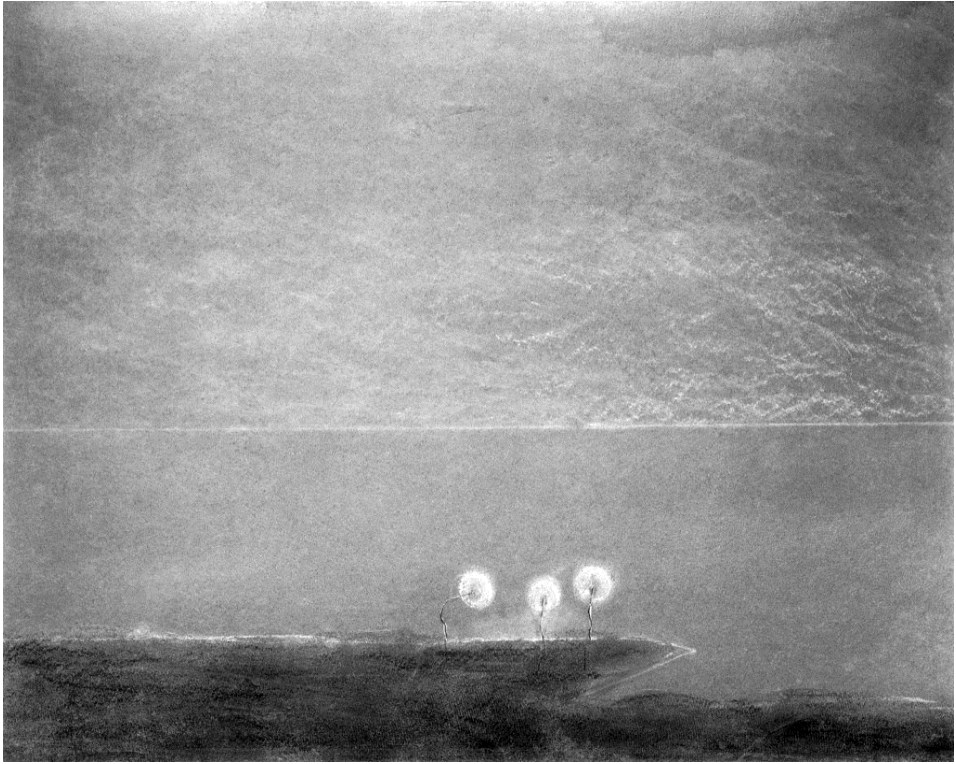
Обозначим координаты художественной картины мира, создаваемой Чюрлёнисом. И музыкальное, и изобразительное пространство носит явно выраженный мистический характер. Мистика – таинство, таинственность. Ключ к разгадке (нельзя не вспомнить название программной статьи В. Я. Брюсова «Ключи тайн» 1904 г.) – в природе символа, которым художник заменяет образность искусства. По мнению

Вяч. Иванова, символ неисчерпаем и беспределен в своём значении. Он многолик и многомыслен, всегда «тёмен в последней глубине». Сегодня говорят о поверхностности символики Чюрлёниса, об отсутствии заданной самой природой символа глубины. Думается, это не вполне справедливо. Удачно найденный приём, согласно которому музыкальный язык становится и языком изобразительным – трёхчастная сонатная форма обретает пластическое решение в трёхчастном делении пространства картины – в определённый момент превращается в «самоцитирование» и не столько помогает восприятию, сколько навязывает его программу. В то же время музыкальное оформление изобразительного пространства позволяет Чюрлёнису предложить своему зрителю не множественность уровней толкования, а направленность этого толкования. Так символ становится вектором смысла.

Обратившись к живописным работам Чюрлёниса, обнаружим два традиционных архетипа. Вертикаль – «Лес» (1906 и 1907), «Жемайтйские придорожные распятия» (1909) [ил. 1], цикл «Соната VII (Соната пирамид)» (1909) – и горизонталь – «Тишина» (1907) [ил. 2], «Фуга» из диптиха «Прелюд. Фуга» (1908) [см. ил. на с. 71]. Напрямую работая с архетипами, автор обращается к той сути вещей, что находится за пределами непосредственного чувственного восприятия. Для «понимания» такого рода текстов не требуется аналогичного чувственного опыта: архетип воспринимается интуитивно и ведёт к игре воображения. Художник заманивает, затягивает зрителя в воображаемое пространство и позволяет осуществиться метаморфозе: вымысел оборачивается правдой.

Время в художественной картине мира Чюрлёниса мифологично. Оно неизменно и постоянно. В свою очередь, движение – иллюзорно и заменяется ритуалом. Согласно Мирчи Элиаде⁴, существуют действия-архетипы, с помощью которых устраняется мирское время и осуществляется переход к времени мифологическому. Так, полифонизм в «Фуге» (1908) напоминает архетипический мотив шествия в египетских рельефах. Есть ритм, задана тональность, но музыкальная тема постоянна и не разворачивается во времени, подобно тому, как шествие на рельефе нигде не начинается и нигде не заканчивается. Подобным образом построен и цикл «Симфония похорон» (1903), в котором погребальный обряд вершится по раз и навсегда заданной схеме действий. В остановившемся времени есть свой смысл. Суетное, мирское, пропадая за горизонтом повседневности, переходит в свою противоположность. Обратившись вновь к программным установкам символизма, вспомним завет Брюсова: «не живи настоящим». Символисты переводят настоящее время в будущее или прошедшее. Чюрлёнис говорит только с вечностью, тем самым невольно актуализируя его в будущем. У вечности есть особая недоговоренность, своя мера выражения чувств. Архетип всегда не проговорён, недосказан. Являясь открытой структурой, он становится основой игры воображения.

Заметим, что и цветовая гамма, которой пользуется художник, выдержана в мифопоэтических тонах (пастель). Цвет не отвлекает и не несёт декоративной нагрузки, он представляет собой ещё один архетип. Уместно замечание Вячеслава Иванова: «Я не символист, если слова мои равны себе, если они – не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, – и если



Ил. 2. М. К. Чюрлёнис. Тишина. 1907. Картон, пастель. 65,4 × 82,8 © НХМЧ

они не будят эхо в лабиринтах души»⁵. Слова в литературе – тот же цвет в живописи. Цвет, которым пользуется Чюрлёнис, не равен самому себе. Любая работа художника (например, «Дружба», 1906/1907)⁶ разрушает цветовые стереотипы, услужливо связывающие в нашем восприятии внешние реалии мира. Цвет – это язык глаза, который слышит (Поль Гоген), это своеобразное внутреннее зрение, позволяющее постигать суть и смысл явленного. Цветовые архетипы, которыми пользуется Чюрлёнис, активизируют сферу воображения, позволяя ввести в один эстетический ряд и бесплотность женских фигур В. Э. Борисова-Мусатова («Гобелен», 1901; «Призраки», 1903), и стилизованные пейзажи Н. К. Рериха («Гималаи», 1930-е – 1940-е), и литературные ассоциации М. А. Врубеля («Демон», 1890).

Пространство воображения представляет собой ту сферу активности сознания, которая позволяет человеку находиться в вечном становлении. Творчество Чюрлёниса, говорящего с миром на современном языке архетипов, рождает новую художественную реальность, которая обретает вполне зримые очертания и способна заместить физический мир. Согласимся с Ж.-П. Сартром, считавшим, что в воображении реализуется свобода сознания. Искушение свободой, или искушение воображением – пунктирно очерченная тема ждёт своего дальнейшего осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Старобинский Ж. К понятию воображения: Вехи истории / Пер. с фр. Б. Дубина // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 36–47.

² Там же. – С. 38.

³ Там же. – С. 42.

⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998.

⁵ Иванов В. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. – М.: Мусагет, 1916. – С. 153.

⁶ См. воспроизведение на авантитуле настоящего издания.

CHARLES RIDOUX

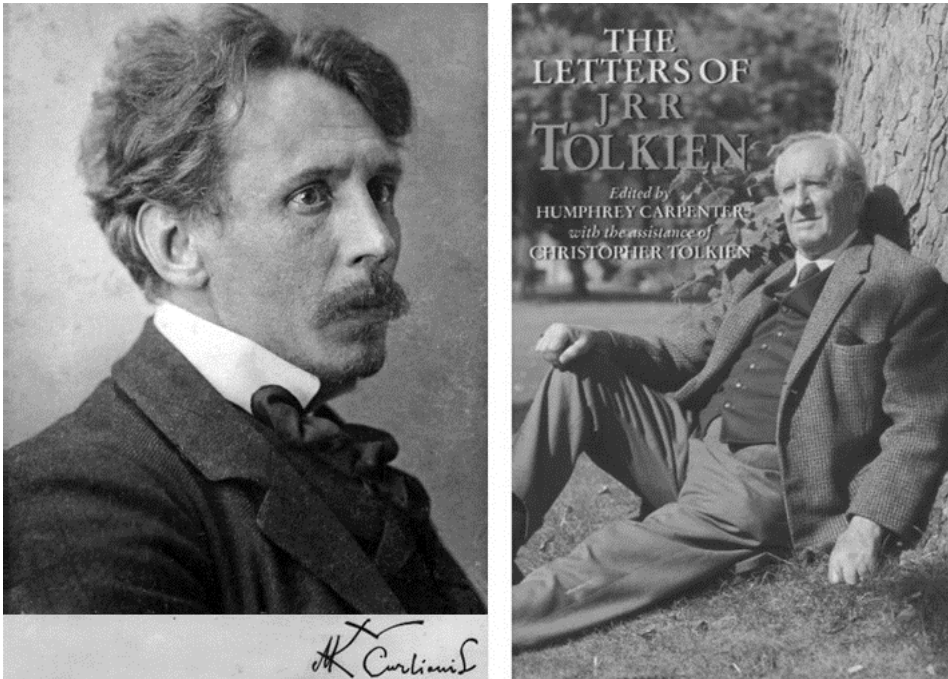
(University of Valenciennes; Amfroipret, France)

TOLKIEN ET ČIURLIONIS: LES ILLUSTRATEURS DE TOLKIEN ET LE MONDE VISIONNAIRE DE ČIURLIONIS

Tolkien et Čiurlionis: la réunion de ces deux noms peut surprendre au premier abord. En effet, quoi de commun entre un peintre et compositeur lituanien, dont l'oeuvre précède la Première Guerre mondiale, et un écrivain anglais qui a vécu entre 1892 et 1973 et dont l'oeuvre a connu un succès mondial après la Seconde Guerre mondiale, en particulier à partir du milieu des années soixante? Ce lien s'est peu à peu imposé à nous durant la rédaction d'un livre de synthèse sur Tolkien, qui est paru en septembre 2004 sous le titre *Tolkien, le Chant du monde**. Il se trouve que la découverte de ces deux oeuvres nous a été offerte durant les années soixante-dix, avec la révélation émerveillée aussi bien des tableaux de Čiurlionis exposés au Musée de Kaunas que du Légendaire de Tolkien enfin accessible – en partie seulement – en français dès cette époque. Dans notre parcours personnel, ces deux découvertes ont été le fruit de l'amitié, et nous gardons toujours à l'esprit le beau visage énigmatique que lui a donné Čiurlionis ainsi que le sens de la fraternité qui unit les Compagnons de l'Anneau.

Une évidence s'est imposée au fil de nos recherches, à savoir qu'une profonde parenté spirituelle unit les deux univers visionnaires qui s'expriment dans les oeuvres de Čiurlionis et de Tolkien. Toute question d'influence d'un de ces créateurs sur l'autre est à écarter radicalement, de sorte que cette parenté est du ressort à la fois d'un «air du temps» propre à la période qui s'ouvre au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et d'un phénomène de «familles spirituelles» qui s'observe plus généralement chez des esprits pouvant appartenir à des époques différentes et même à des cultures distinctes. Cette parenté spirituelle relève donc en partie de l'histoire et en partie du trans-historique. Il se trouve en outre qu'elle se manifeste sous deux aspects complémentaires; en effet, Tolkien aussi bien que Čiurlionis sont des artistes qui ont oeuvre chacun en même temps deux domaines différents de l'activité artistique. On sait que Čiurlionis était à la fois un peintre et un compositeur, même si l'originalité de son génie se révèle davantage dans

* *Ridou, Charles. Tolkien, le Chant du Monde. – Paris: Encrege; Les Belles-Lettres, 2004.*



Tolkien et Čiurlionis. Le portrait de Tolkien figure sur la couverture de son livre *The Letters*
Celui de Čiurlionis provient du livre de Marc Etkind

son œuvre picturale que dans ses compositions musicales. A quoi il faut ajouter que l'aspiration bien vivante en son temps à une «synthèse des arts» s'est manifestée chez lui de la façon la plus remarquable par l'insertion d'un principe de composition musicale au sein même de sa création picturale. Le cas de Tolkien n'est pas moins intéressant, et cela à deux égards. Tout d'abord, Tolkien est avant tout un «philologue», mais au sens plein du terme, c'est-à-dire que son amour pour les mots – pour le *logos* – est tel qu'il l'a conduit aussi bien à étudier de nombreuses langues, telles que le gallois, le finnois ou le russe, en plus de l'anglo-saxon qui était sa spécialité dans son enseignement à Oxford, qu'à inventer plusieurs langues pour son Légendaire. Chez Tolkien, l'aspect le plus remarquable de sa création visionnaire est le fait qu'elle trouve son point de départ, son tremplin, dans la création de langues particulièrement harmonieuses (ou discordantes lorsqu'elles se réfèrent à des créatures ténébreuses). Mais, en second lieu, il convient de préciser que Tolkien ne fut pas seulement un écrivain et un poète mais aussi un artiste, un dessinateur de grand talent, attiré particulièrement par les arts dits «mineurs» et par les arts décoratifs. Il a lui-même illustré en partie ses œuvres littéraires – en particulier le *Hobbit* et le *Seigneur des Anneaux* ainsi que des récits de sa mythologie insérés dans le *Silmarillion* (publié après sa mort par son fils Christopher Tolkien).

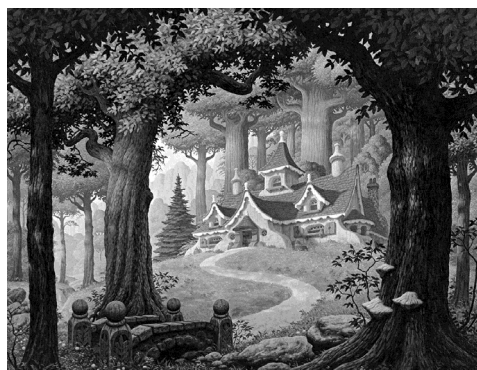
Dans les deux colloques qui se sont tenus en septembre dernier à Vilnius et à Kaunas, nous avons présenté certains aspects de cette parenté thématique entre Tolkien et

Čiurlionis. A Vilnius, nous avons mis l'accent sur les liens existant entre l'univers pictural de Čiurlionis et le Légendaire de Tolkien. Par ce terme de «Légendaire» nous entendons, à la suite de l'auteur lui-même, l'ensemble des récits et des textes qui concernent la mythologie créée par Tolkien tout au long de son existence, depuis les premiers poèmes datant de l'époque de la Première Guerre mondiale, jusqu'aux ultimes réélaborations et modifications de cette mythologie postérieures à la publication du *Seigneur des Anneaux* en 1954. Ainsi font partie du Légendaire non seulement le *Hobbit* (publié en 1937) et le *Seigneur des Anneaux* mais également le *Silmarillion* édité en 1977 par Christopher Tolkien, ainsi que les douze volumes de *The History of the Middle-earth* publiés et commentés eux aussi par le fils de Tolkien entre 1983 et 1997. A Kaunas, notre intervention était consacrée à un autre aspect de la parenté spirituelle entre Tolkien et Čiurlionis, puisque là nous avons traité des liens en relation avec l'œuvre de Tolkien en tant que dessinateur et illustrateur. Là encore, nous avons pu constater combien est profonde la parenté spirituelle entre les deux univers visionnaires de Tolkien et de Čiurlionis.

Aujourd'hui, à Moscou – où nous avons eu le privilège d'étudier durant plusieurs mois, en 1971, les travaux de la critique russe consacrés à Dostoïevski, et en particulier les textes de Mikhaïl Bakhtine et ceux des sémioticiens de Tartu – nous allons aborder un nouvel aspect de l'exploration des liens entre l'imaginaire de Tolkien et celui de Čiurlionis. La beauté engendre la beauté: cela est particulièrement vrai lorsque l'on songe au jaillissement de beauté qui s'est exprimé parmi les nombreux illustrateurs des œuvres de Tolkien. Et notre interrogation portera précisément sur ce point: la parenté spirituelle, constatée entre les univers visionnaires de Tolkien et de Čiurlionis, se manifeste-t-elle également chez les plus doués des illustrateurs de Tolkien? Il convient sur ce point de distinguer d'abord entre plusieurs générations d'illustrateurs, forcément marqués par des tendances esthétiques propres à des périodes distinctes. Ainsi, on constate chez les premiers illustrateurs, ceux des années soixante-dix, une tendance à contenir Tolkien dans un univers «enfantin» qui était celui du *Hobbit* et, en partie, du début du *Seigneur*



Greg et Tom Hildebrandt. Tom Bombadil. 1976



Greg et Tom Hildebrandt. Rivendell. 1977

© J. R. R. Tolkien Inspired Artwork Gallery

des Anneaux. Nous ne nous étendrons pas sur ces illustrateurs, dont les frères Greg et Tim Hildebrandt, dans les calendriers des années 1976, 1977 et 1978, peuvent être pris comme des représentants emblématiques de cette tendance à une sorte d'infantilisation de l'univers visionnaire de Tolkien. Certes, ces dessinateurs n'étaient pas dépourvus de talent, mais leur Tom Bombadil hilare et la maisonnette dans un style de «Disneyland» hollywoodien qui prétend représenter la demeure elfique de Rivendell manquent vraiment de charme et de profondeur.

Certes, on peut se féliciter du fait que les frères Hildebrandt n'aient pas atteint au niveau de grotesque dans la représentation des Hobbits qui enlaidit le long métrage sous forme de dessin animé présenté par Ralph Bakshi en 1979.

En vif contraste avec cette tendance à restreindre le monde de Tolkien à un univers de contes pour enfants – qui est certes un aspect de son œuvre, mais non l'aspect dominant – les principaux illustrateurs des années 1990 et du début de la première décennie du XXI^e siècle se caractérisent par un sens marqué de la dimension épique et tragique du Légendaire. Parmi les grands maîtres actuels, nous retiendrons les trois noms d'Alan Lee, de John Howe et de Ted Nasmith. Dans ses illustrations du *Seigneur des Anneaux*, Alan Lee s'inscrit dans une esthétique proche de celle des pré-raphaélites, fort appréciés de Tolkien et non sans rapport avec la peinture de Čiurlionis par une certaine prédilection envers des tons relativement pâles et subtils, par un savant jeu de la luminosité, ainsi que par le sens de l'ornementation qui s'exprime, par exemple, dans les cadres de certaines illustrations.

John Howe a un style plus musclé et plus proche de l'expressionnisme, avec des formes aigues et tranchantes et des couleurs violentes, parfaitement adaptées pour illustrer la dimension épique et tragique inscrite dans l'univers de Tolkien et pour représenter les êtres monstrueux qui peuplent la Terre du Milieu.

Toutefois, lorsqu'il en vient à traiter de sujets évocateurs de la splendeur du monde, comme Dame Galadriel ou la Cité de Minas Tirith, John Howe trouve une tonalité douce et lumineuse, d'une grande élégance que ce soit pour célébrer la beauté féminine ou pour chanter la gloire du Gondor.

Dans le Calendrier de 2001, ce sont des illustrations bleutées qui prédominent, d'une sublime beauté, évocatrices d'une atmosphère de grandeur et d'éloignement dans des temps immémoriaux, comme les statues grandioses des Argonath, les antiques statues des Rois Isildur et Anarion, aux Portes du Gondor sur le grand fleuve Anduin qui s'écoule au cœur de la Terre du Milieu ou comme les Havres Gris, le port d'où les Elfes quittent la Terre du Milieu pour rejoindre le Royaume Béni de Valinor. Dans ces illustrations, on peut dire que l'illustrateur réussit à pénétrer au cœur même de ce qu'évoque le génie créateur de Tolkien, et l'on retrouve ici pleinement la parenté spirituelle avec le monde visionnaire de Čiurlionis.

Chez Ted Nasmith, les tableaux sont peut-être moins hiératiques, les paysages baignent moins dans une ambiance onirique et sont davantage en relation avec l'action des personnages. Il y a chez lui un sens de la grandeur et une théâtralisation de l'espace qui sont proches d'une perception cinématographique. On sent ici une inspiration épique, avec des références à certains grands tableaux historiques de l'époque romantique.



John Howe. Galadriel. 1991. © J. R. R. Tolkien Inspired Artwork Gallery

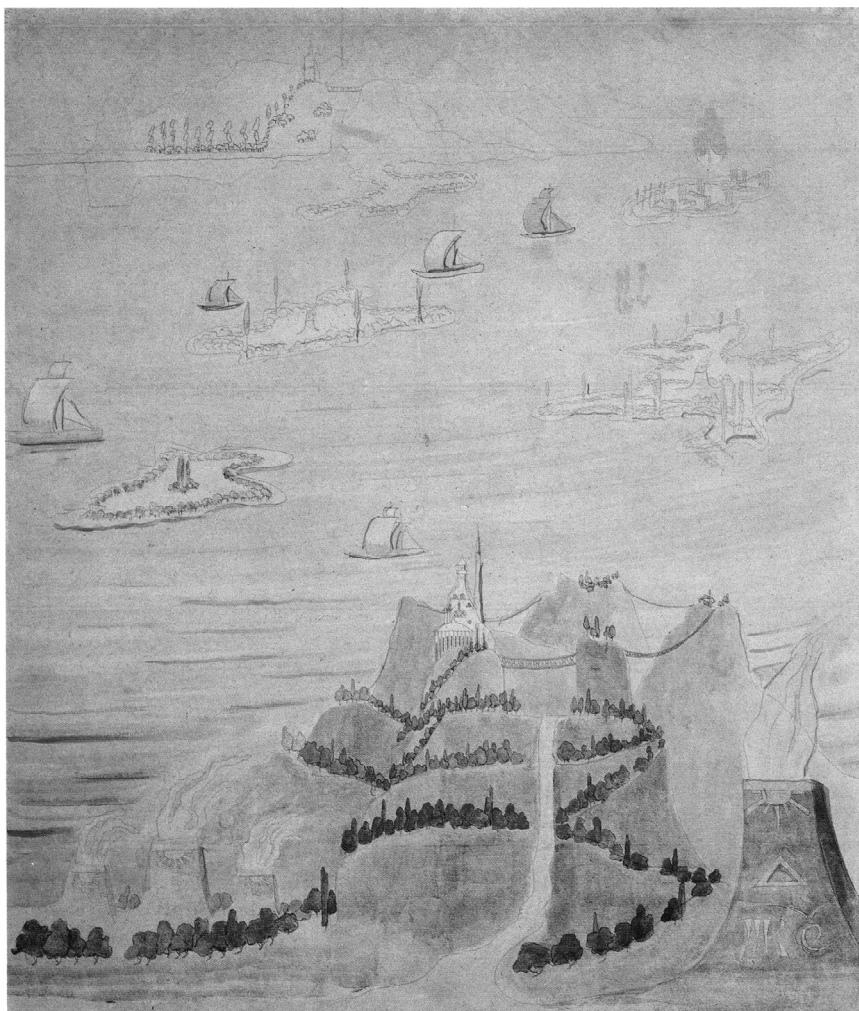
Cependant, dans une œuvre comme le *Dernier regard sur la Comté*, le paysage nocturne au bleu sombre sous la clarté lunaire respire une intériorité qui pourrait se rapprocher de l'impression que suscite, dans l'œuvre de Čiurlionis, le triptyque *Raigardas*.



Entre les illustrateurs de Tolkien qui sont nos contemporains et Čiurlionis qui mettait au jour son œuvre il y a maintenant un siècle, il ne saurait exister le même type de parenté spirituelle qu'entre Tolkien lui-même et le peintre lituanien. Cependant, chez les meilleurs parmi les très nombreux illustrateurs de Tolkien, on relèvera souvent la possibilité d'effectuer un lien avec l'œuvre de Čiurlionis à partir de certains aspects communs de leurs mondes imaginaires. Là où le rapprochement est le plus sensible, c'est dans l'évocation d'un monde d'une profonde beauté, même si chez Tolkien le thème de la souillure du monde par les puissances ténébreuses du mal est nettement plus développé que chez Čiurlionis, où ce thème n'est présent que dans quelques tableaux tels que le *Démon* ou la *Ballade du Soleil Noir*. Nous nous limiterons à trois exemples tirés de l'œuvre de Ted Nasmith.

Dans le *Silmarillion*, après avoir fait le récit de la création du monde dans l'*Ainulindalë* ou «le grand chant des Ainur», Tolkien consacra la majeure partie de ses récits mythologiques aux tribulations des divers royaumes elfiques en Terre du Milieu. Dans sa mythologie, les Elfes et les Humains sont qualifiés comme les «Enfants d'Iluvatar», c'est-à-dire du Dieu unique (Eru) sous sa forme de «Père de la Lumière». La venue au monde des Elfes précède de longtemps celle des Humains et Tolkien fait le récit de l'éveil des Elfes au bord du lac de Cuivinen, sous la lumière du ciel étoilé, alors que n'existent encore ni le Soleil ni la Lune. Dans toute sa mythologie, les Elfes – nommés aussi Eldar – sont liés à la lumière des étoiles, et le marin Eärendil, le héros privilégié qui atteindra depuis la Terre du Milieu le Royaume Béni de Valinor, sera lui-même transformé en étoile avec son navire qui vogue dans le ciel. L'illustration de Ted Nasmith pour l'heure sacrée et bénie de l'éveil des Elfes met précisément en valeur ce lien privilégié entre les Elfes et les étoiles en accordant au ciel étoilé les deux tiers supérieurs de l'espace traité. La silhouette majestueuse de la chaîne montagneuse, dans des tons bleus sombres, et la forêt de sapins suggèrent une sorte de participation silencieuse des éléments naturels à ce moment solennel. Les elfes, dont le regard est tourné vers le ciel, sont habillés de blanc et font penser aux Vestales de l'Antiquité.

En Terre du Milieu, la Lórien est comme un reflet de la splendeur de Valinor, le Royaume Béni des Valars situé à l'extrême occident du monde et devenu inaccessible après la chute de Númenor à la fin du Second Age. Le cygne – associé chez les anciens Grecs à l'Apollon hyperboréen – est, dans le *Lépendaire* de Tolkien, comme un emblème de la grâce et de l'inventivité des Elfes marins. Dans cet *Adieu à la Lórien* où la Compagnie de l'Anneau va reprendre le chemin des aventures en naviguant vers le sud sur le grand fleuve Anduin, nous sommes en quelque sorte au point de jonction entre un lieu hors du temps avec le cours même du Temps: dans la Lórien, qui vit comme figée dans un lointain passé, il n'y a pas de lune, mais seulement les étoiles la nuit et le soleil le jour; les



M. K. Čiurlionis. Allegro. Sonata IV (Vasaros sonata). 1908. Tempera sur papier. 72,5 × 62,0
© Nacionalinis M. K. Čiurlionio Dailės Muziejus

Compagnons de l'Anneau ont vécu ici dans un temps qui, partout ailleurs, n'existe plus depuis longtemps. Mais ils vont reprendre, avec la descente du grand fleuve Anduin, le cours ordinaire du temps; et c'est au long de ce fleuve que flottera, au-delà des gorges du Rauros, la barque funèbre de Boromir qui conduira le héros mort jusqu'à la mer, figure de l'Eternité.

Dans le *Lépendaire*, Tolkien traite le thème de la lumière sous la forme d'une alchimie entre les deux métaux précieux, l'or et l'argent, que l'on retrouve dans les diverses formes que prend, au cours du temps, la source de la lumière à Valinor, la demeure des dieux.

Ainsi, le Soleil et la Lune ne viendront que dans un troisième temps, après les Lampes, puis les Arbres de Valinor. Iluin est la lampe dressée au Nord afin d'éclairer la Terre du Milieu. Ted Nasmith intègre ici de façon originale la Lampe avec les arbres solennels de diverses tailles, suggérant ainsi la transition du foyer lumineux de la Lampe vers l'Arbre. On remarquera au passage que cette illustration participe à une «esthétique de la verticalité» qui est l'un des aspects frappants de l'art de Čiurlionis.

On a relevé depuis longtemps l'importance des motifs architecturaux dans l'œuvre de Čiurlionis, les nombreuses cités étranges et splendides, souvent évocatrices de civilisations disparues, ainsi que le motif récurrent de la tour. La Cité et la Tour, ce sont là des thèmes également majeurs et constants dans l'œuvre de Tolkien, et ils ont inspiré, eux aussi, les illustrateurs contemporains.

La Geste de Tuor est l'une des plus belles créations de Tolkien et elle est en rapport étroit avec l'histoire du royaume caché de Gondolin, au cœur de la vallée de Tumladen, entourée d'un cirque de hautes montagnes enneigées. Ted Nasmith a su rendre ici la splendeur de cette cité conçue, en Terre du Milieu, sur le modèle de Valinor, la cité du Royaume Béni devenu inaccessible. L'incomparable beauté de ce lieu est suggérée par la blancheur immaculée de la Cité, en écho à la blancheur des montagnes, mais également par la structuration circulaire de l'espace central, le cercle de la Cité rayonnant sur la plaine verdoyante comme un centre immobile donateur de vie. A l'avant-plan, les rochers, la chute écumante du torrent, la pose du héros appuyé sur sa lance s'inscrivent bien dans l'esthétique «romantique» de Ted Nasmith.



Ted Nasmith. Tuor atteint la Cité cachée. 1996. © J. R. R. Tolkien Inspired Artwork Gallery

Si la parenté spirituelle qui unit en profondeur les univers visionnaires de Tolkien et de Čiurlionis ne saurait reposer sur un jeu d'influences, il faut peut-être en rechercher le mystère dans le grand tournant historique qui s'est produit depuis la fin du XIX^e siècle et dans lequel l'humanité se trouve peut-être encore engagée. Après cinq siècles de culture européenne qui ont été marqués par un mouvement constant vers des formes de rationalisme de plus en plus radicales – de Guillaume d'Ockham au positivisme du XIX^e siècle, il s'est opéré, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, un bouleversement complet des conceptions anciennes dans de nombreux domaines. Bouleversement des conceptions relatives à l'ordre physique du monde (théorie de la relativité d'Einstein, physique quantique), mais aussi des conceptions qui touchent à l'intériorité de l'homme (psychanalyse freudienne et psychologie des profondeurs de Carl-Gustav Jung), ou encore à la place de l'homme dans l'univers physique (lente prise de conscience de l'historicité d'un univers dont on postulait jusqu'alors l'éternité) ou dans son rapport à l'imaginaire (intérêt renouvelé pour les mythologies et les langues anciennes) ainsi qu'à la religion (sens renouvelé d'une Tradition primordiale présente, sous diverses formes, dans toutes les grandes religions de l'humanité). Des créateurs tels que Čiurlionis ou Tolkien nous semblent porteurs d'une conscience nouvelle du monde en résonance avec cette véritable mutation et leurs œuvres nous paraissent être encore d'une parfaite actualité dans ce début du XXI^e siècle où elles contribueront peut-être à un «ré-enchantement du monde» dont le besoin se fait sentir chez beaucoup.

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС

(Литовская Академия наук, Вильнюсский университет, Вильнюсская Академия художеств, Литовский институт исследования культуры, Литовская ассоциация ориенталистов, Литовская ассоциация эстетиков; Вильнюс, Литва)

ЧЮРЛЁНИС, «МИР ИСКУСТВА» И МОДЕРНИСТСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Актуальность творческого наследия Чюрлёниса

Название статьи охватывает широкий спектр проблем связей творчества Чюрлёниса с петербургским художественным объединением «Мир искусства» и различными модернистскими направлениями искусства XX столетия. Хотя на ранний период творчества художника заметное влияние оказали различные неоромантические движения, однако нас больше всего интересует его петербургский период жизни, модернистские поиски и зрелое живописное творчество художника, в котором наиболее полно раскрывается новаторство его достижений. Попутно сосредоточимся на определении места живописи литовского художника и композитора М. К. Чюрлёниса в генезисе абстрактной, «метафизической живописи» и сюрреализма, обсудим полемический вопрос о приоритете в рождении абстрактной живописи, о связях с родоначальником «метафизической живописи» Джорджо Де Кирико.

В сложных перипетиях становления модернистского искусства обнаруживается множество внешне не примечательных пересечений траекторий жизни и творческих устремлений различных художников-аутсайдеров, которые прямо или косвенно

влияли на радикальные сдвиги в модернистском художественном сознании. В становлении русской авангардной живописи и выдвигении многих её ведущих представителей на передовые позиции мирового изобразительного искусства заметную роль сыграла реакция художников-авангардистов на объединение «Мир искусства», с которым тесным образом было связано позднее творчество М. К. Чюрлёниса.

Исключительно важными отличительными чертами творчества Чюрлёниса были универсализм, новаторство и оригинальность. Не только в живописи, но и в его музыке и литературном наследии отчётливо проступают модернистские установки. Чюрлёнис на десять лет раньше Арнольда Шёнберга создавал серийные музыкальные произведения, исключительное значение придавал «открытым» и незавершённым музыкальным формам. Принцип *non finito* для него был не проявлением манерности, а принципиальной эстетической установкой.

Чюрлёнис, несомненно, обладал и незаурядным литературным дарованием. Его тексты выделяется изысканностью, тонкой психологической наблюдательностью, поэтичностью, экспрессией, тягой к новым формам самовыражения. Отдельные фрагменты, бесспорно, свидетельствуют о модернистских композиционных и формальных изысканиях. В качестве наглядного примера высказанной мысли можно процитировать начало его литературного эссе «Записи Реконвалесцента»: «Врач спрятал часы в веке правого глаза, левым моргнул и сказал мне, что я совсем здоров и смело могу выйти на улицу». Этот короткий, но выразительный пассаж свидетельствует о духовной близости его автора к модернистской эстетике и, несомненно, если бы Чюрлёнис развивал своё литературное дарование, и в этой области достиг бы значительных высот.

В русскоязычном искусствоведении роль Чюрлёниса в развитии модернистского искусства по разным идеологическим причинам замалчивалась, и по сей день в России остаётся практически неизвестной обширная зарубежная литература, посвящённая этой проблематике. Между тем имя Чюрлёниса громко прозвучало ещё более полувека назад на II Международном конгрессе историков искусства в Париже в 1949 г. в ходе полемики о приоритете в области абстрактного искусства. Там Алексис Раннит, автор многочисленных исследований, посвящённых творчеству литовского художника¹, распространил среди участников конгресса свою работу «М. К. Чюрлёнис – родоначальник абстрактного искусства»², в которой обосновывал приоритет Чюрлёниса в генезисе абстрактного искусства.

В дебатах по этому полемическому вопросу выступили также известные искусствоведы: французский теоретик экспрессионизма В. Жорж и швейцарский исследователь современного искусства и архитектуры З. Гидион, единственные из участников конгресса (помимо А. Раннита) знакомые с оригиналами картин литовского художника. Жорж, в частности, объявил, что в современном французском искусстве нет ни одного художника, кто как с формальной, так и с философской точки зрения был бы так смело устремлён к экспериментам и поискам, как Чюрлёнис. Гидион же подчеркнул, что живопись Чюрлёниса отличается чертами всеобщности и надвременности, в то время как искусство Василия Кандинского в лучшем случае является очень значительной орнаментикой определённого периода развития искусства³.

Раннит признаёт историческую заслугу Чюрлёниса в том, что тот своими поисками новых форм художественной выразительности «впервые открыл кратчайший путь к абстрактному искусству, по которому вскоре устремились Кандинский, Купка, Клее и многочисленные представители как русского, так и западноевропейского авангарда». Обосновывая непосредственное влияние Чюрлёниса на Кандинского, Раннит расценивает две картины из цикла «Зима», написанные литовским художником в 1907 г., «как первые классические образцы абстрактного искусства». При этом Раннит ссылается на Л. Цана, автора первой научной монографии о творчестве Клее: «Без Кандинского как теоретика не было бы абстрактной живописи Клее, так же, как без Чюрлёниса, родоначальника абстрактного искусства, в глазах тех, кто его знает, невозможен был бы Кандинский. Именно Чюрлёнис, а не Кандинский открывает абстрактное искусство в современном смысле этого слова»⁴.

В полемику о приоритете Чюрлёниса в развитии абстрактного искусства в разное время вступали такие видные теоретики модернизма, как В. Хафтманн, Г. Ханфманн, М. Сейфор, Р. Кабан, П. Рестани, Г. Диль, Д. Валье, К. Белиолли, Дж. Боулт, Р. Розенблум, В. Маркаде, А. Наков и многие другие. Учитывая это обстоятельство, небезинтересны связи творчества Чюрлёниса с поисками различных направлений русского авангарда и выявление его места и роли в развитии искусства модернизма.

Г. Ханфманн признаёт за Чюрлёнисом большие заслуги в развитии и реформировании западного искусства и в этом сравнивает его с Ван Гогом⁵. Микалоюс Чюрлёнис, как и Винсент Ван Гог, Амедео Модильяни и Хаим Сутин, принадлежит к числу тех художников, которых не без основания называли *peintres maudits*, то есть «проклятыми судьбой художниками», трагизм жизни которых придавал особую аутентичность их творчеству. В силу оригинальности таланта Чюрлёнису удалось заглянуть вперёд и охватить своим творчеством те тенденции развития нового искусства, которые в то время проступали в едва заметной форме и только позже стали общими симптомами новой модернистской чувствительности.

После Варшавы, Лейпцига, Вильнюса Санкт-Петербург, куда Чюрлёнис прибывает осенью 1908 г., будучи уже зрелым мастером, стал последним культурным центром, художественная жизнь которого оставила заметный след в его творческой биографии. Приезд Чюрлёниса в Северную столицу не был простой случайностью. Ищущая натура художника, согласно замечанию итальянской исследовательницы его творчества Г. Ди Милия, «нуждалась в стимулирующих творчество контактах с культурными веяниями своего времени»⁶. Чюрлёнис отправился в Петербург не только в поисках единомышленников, но также понимания и признания в творческих кругах. Немаловажную роль в этом выборе оказал и тот факт, что его профессорами в Варшавской Художественной школе были воспитанники Петербургской Академии художеств Казимир Стабровский, Конрад Кржижановский и Фердинанд Рушиц (последний был членом «Мира искусства»). Кроме того, в 1906 г. именно в Петербургской Академии художеств на состоявшейся там ретроспективной выставке работ учеников Варшавской Художественной школы картины Чюрлёниса впервые оказались в центре внимания художественной критики и получили высокую оценку.

Чюрленис и Петербургское объединение «Мир искусства»

На рубеже XIX–XX вв. Санкт-Петербург завоёвывает роль лидера в художественной жизни России. Ещё в 1897 г. громко прозвучал и был услышан призыв Сергея Дягилева к русским художникам объединиться и занять достойное место в жизни нового европейского искусства. В 1898 г. зарождается объединение «Мир искусства», сформировавшееся вокруг одноимённого журнала и сыгравшее впоследствии заметную роль в консолидации передовых художественных сил России и их приобщении к лучшим достижениям мирового художественного процесса. Установка на новейшие направления мировой эстетики и искусства была дана идейным вождем этого движения Александром Бенуа и ближайшим его сподвижником Сергеем Дягилевым. «Мы, – признаётся Бенуа, – горели желанием послужить всеми нашими силами родине, но при этом одним из главных средств такого служения мы считали сближение русского искусства с общеевропейским, или точнее, с общемировым»⁷. Вскоре вокруг ядра этого объединения – А. Бенуа и С. Дягилева – сплотились М. Добужинский, К. Сомов, Л. Бакст, Е. Лансере и лидеры поэтического символизма А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов, З. Гиппиус; примкнула религиозно-философская школа, представленная именами Д. Мережковского, В. Розанова, Л. Шестова, Н. Минского.

В том, что центром этого прозападного движения стала Северная столица, была своя закономерность, так как европеизированная и космополитическая атмосфера этого города способствовала установлению тесных связей с западным искусством, что отвечало чаяниям и исканиям «мирискусстников». Художники, поэты и философы, сплотившиеся вокруг приобретающих большую популярность в среде интеллектуальной элиты журналов «Мир искусства» и «Аполлон», рассматривали себя как часть общеевропейского неоромантического движения и ориентировались на различные направления символизма, *art nouveau*, сецессии, стиля модерн. С западными коллегами «мирискусстников» связывала общая установка на философию искусства А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, а также индивидуализм, эстетизм, ориентализм и стремление к более тесному взаимопроникновению различных искусств. Позднее А. Бенуа вспоминал: «Характерно, что когда мы увидели на выставке французского искусства в Петербурге первого Клода Моне (то была картина из серии “стогов”), то совершенно опешили, до того это было ново. И всё же мы имели основание считать себя “передовыми ценителями искусства” – по сравнению с той провинциальной косностью, что вообще царил у нас (и особенно в Петербурге). Прибавлю тут же, что если в музыке и в литературе русские люди шли тогда нога в ногу с тем, что создавалось на Западе, если иногда они оказывались и далеко впереди, то в пластических художествах русское общество в целом плелось до такой степени позади, что и наиболее свежим элементам стоило особых усилий догнать хотя бы арьергард европейского художества»⁸.

Художественные вкусы членов «Мира искусства» претерпели существенную эволюцию. Сначала в сфере изобразительного искусства они ориентировались на скандинавскую живопись, позднее – на П. де Шаванна, Г. Моро, А. Бёклина, английских прерафаэлитов, О. Бёрдслея, импрессионистов, постимпрессионистов и, нако-

нец, – на молодое поколение французских художников: П. Боннара, А. Вояра, М. Дени, П. Серюзье. Чтобы быть в курсе событий культурной жизни Европы, русские художники стремились к более тесным контактам со своими коллегами в западноевропейских странах, переписывались, непосредственно общались с ними; насколько позволяли им средства, устраивали в России выставки крупнейших западных художников, группировок, направлений, публиковали в своих журналах репродукции новейших произведений и оперативные отчёты о хронике художественной жизни Парижа, Мюнхена, Вены, Берлина и других центров западной культуры.

Благодаря активной культурно-просветительной и художественной деятельности «мирискусстников» Санкт-Петербург вскоре стал одним из крупных центров европейской культуры, средоточием художественных талантов и интеллектуальной энергии, что притягивало туда все новые дарования. Тонкий ценитель нового искусства и блестящий организатор художественных выставок Сергей Дягилев всячески способствовал их консолидации. Видя симптомы «скудости и бездарности» официальной художественной продукции, он все надежды возлагал на молодое поколение. В своей рецензии на выставку «Мира искусства» 1903 г. он пророчески писал: «Несмотря на протесты общества, молодые силы, сгруппированные на названной выставке, всё равно пробиваются, расцветают и, когда придёт время, докажут тому же обществу, что в данный момент кроме них в России нет искусства, и что всё остальное – или грубая подделка, или циничная пошлость»⁹. Передовые деятели русской культуры, сплотившиеся вокруг объединения «Мир искусства», за поразительно короткое время выполнили свою миссию: подготовили эстетическую и художественную почву для нового искусства, дав тем самым толчок для возникновения направлений авангарда, который, набрав силу, вскоре стремительно ворвался и укрепился в европейском модернистском искусстве.

В отличие от стран Западной Европы, и особенно Франции, где новейшие художественные направления, начиная с импрессионизма, развёртывались в определённой логической последовательности, генетически перенимая и последовательно развивая достижения предшествующих направлений, в России, где очень сильны были традиции фотографического реализма, рождение нового изобразительного искусства приняло более радикальные формы. Хотя «мирискусстники» стимулировали приобщение русского искусства к западному и способствовали появлению радикальных движений авангардизма, лидеры последних по иронии судьбы категорично отмежёвывались от своих фактических предшественников и даже обвиняли их в «половинчатой новизне и неоромантическом эстетизме».

В процессе обновления русского искусства определённую роль суждено было сыграть творчеству Чюрлениса, который, попав в Санкт-Петербург в переломное для русской живописи время, стал одним из тех, кто своей музыкальной, тяготеющей к абстрактным арабескам живописью последовательно ломал застывшие представления о приоритете сюжетности и ставил для молодого искусства качественно новые формальные задачи, что, однако, не всегда находило понимание. «Помню, – писал Николай Рерих, – с каким окаменелым скептицизмом во многих кругах были встречены произведения Чюрляниса. Окаменелые сердца не могли

быть тронуты ни торжественностью формы, ни гармонией возвышенно обдуманых тонов, ни прекрасною мыслью, которая напитывала каждое произведение этого истинного художника. Было в нём нечто поистине природно вдохновенное. Сразу Чюрлянис дал свой стиль, свою концепцию тонов и гармоническое соответствие построения. Это было его искусство. Была его сфера. Иначе он не мог и мыслить и творить. Он был не новатор, но новый. Такого самородка следовало бы поддержать всеми силами, а между тем происходило как раз обратное»¹⁰.

В Петербурге Чюрлёнис, несмотря на тяжёлые материальные условия существования, много работает, знакомится с сокровищницами музеев и живо интересуется художественно-музыкальной жизнью русской столицы. Публика Санкт-Петербурга, с его точки зрения, о музыке смыслит маловато, но русских художников он считает исключительно одарёнными и талантливыми. В художественной жизни России в тот период, надо отметить, с петербургским «Мир искусства» конкурировало влиятельное московское объединение «Союз русских художников». Естественно желая выставяться, Чюрлёнис сначала пытался балансировать между ними, однако ориентация «мирискусстников» на новейшие явления западного искусства, да и сдержанная стилистика петербуржцев духовно и эстетически была ему ближе. После посещения многих крупнейших культурных центров Западной и Центральной Европы, почувствовав вкус к новому искусству, он с поразительной точностью, хотя и категорично, ставит диагноз увиденному: «Живопись – взять хотя бы этих видных господ из “Союза” – всё-таки смотрит назад или молится Бёрдслею. Таков Сомов... это как раз Бёрдслей, только что раскрашенный; Билибин же и некоторые другие либо всматриваются во Врубеля, либо в старые школы, черпая оттуда вдохновение. Будто им не хватает смелости или не верят в себя...»¹¹.

В зрелом творчестве Чюрлёниса, как и в объединении «Мир искусства», гораздо сильнее проступает ориентация на сдержанный колорит и мировоззренческие установки, свойственные художникам германских и скандинавских стран, нежели на сугубо живописные изыскания новейшего французского искусства. С «мирискусстниками» его сближает не только увлечение философско-эстетическими идеями А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, В. Вундта (лекции последнего он слушал в Лейпцигском университете), но и пантеизм мировосприятия, интерес к культурам Востока: их мифологии, религии, философии, искусству. Говоря о формально-пластических связях, прежде всего следует отметить изысканную уравновешенную композицию, высокую культуру колорита, графичность рисунка, склонность к структурной орнаментальности, вызывающих ассоциации с искусством стран Дальнего Востока.

Первая встреча «мирискусстников» А. Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, Л. Бакста и редактора журнала «Аполлон» С. Маковского с картинами М. Чюрлёниса произошла в квартире М. Добужинского в отсутствие автора. По свидетельству Добужинского, они произвели на присутствующих столь глубокое впечатление, что сразу было решено пригласить Чюрлёниса для участия в ближайшей выставке «Салона» Маковского. Всех поразила оригинальность и необычность его произведений, он был не похожим ни на кого, истоки его творчества казались глубокими и таин-

ственными. «Может казаться странным, – вспоминает М. Добужинский, – что столь ультра-личностное и столь обособленное искусство Чюрлёниса было так быстро и горячо нами признано. Это случилось из-за того, что оно было индивидуально и духовно. Дух “Мира искусства” как раз и был направлен на поиски личностного и искреннего, ни в коем случае не внешнего формализма, и потому Чюрлёнис сразу показался близким и своим»¹².

Уже на первой выставке «Салона» Сергея Маковского 1908–1909 гг., где Микалоюс Чюрлёнис выставил семь картин, его произведения вызвали интерес со стороны подлинных ценителей искусства, во главе с авторитетным художественным критиком России Александром Бенуа, который причислил картины Чюрлёниса к «самым характерным и прекрасным».

После выставки А. Бенуа с горьким сожалением пишет о слепоте закупочной комиссии Третьяковской галереи, которая уже не в первый раз не удостоила должным вниманием характерные и значительные произведения, в том числе К. Петрова-Водкина, Л. Бакста и М. Чюрлёниса. В своих рецензиях на крупнейшие выставки Бенуа постоянно обращается к творчеству Чюрлёниса, подготавливая русскую публику к восприятию его произведений. «С этого мгновения, – признаётся Бенуа, – я поверил в гениальность Чюрлёниса. В нём не было никакого горделивого гениальничания, никакой позы, никаких мудрёных слов – ничего, словом, такого, что так часто встречаешь у людей, мнящих о себе весьма многое, а на самом деле пустых и бездарных... В этом человеке было что-то необычайно достойное и милое»¹³.

В гостях у А. Н. Бенуа М. К. Чюрлёнис знакомится с организаторами кружка «Вечера современной музыки» А. П. Нуроком и П. Ф. Нувелем, которые на устраиваемых концертах подбирали произведения передовых композиторов Европы и России. В их кругу Чюрлёнис также находит признание. После одного из таких концертов, на котором исполнялся ряд его фортепианных прелюдий, появилась рецензия, в которой композитор назывался радикальным представителем музыкального модернизма. «Нам кажется, – писал, в частности, рецензент, – что одним из характерных признаков модернизма является не только крайняя изысканность гармонии, свойственная всем модернистам, сколько неясность и расплывчатость формы. В этом отношении границ ещё не перешёл Метнер, но, безусловно, перешёл Чюрлёнис в фортепианных прелюдиях»¹⁴. Новаторские поиски Чюрлёниса в музыкальном творчестве, как видим, также с трудом находили понимание.

Александр Бенуа и узкий кружок «мирискусников» были теми немногими, кто интуитивно почувствовал неординарность таланта Микалоюса Чюрлёниса. С поразительной быстротой достигнув зрелости и создав собственный стиль, Чюрлёнис тем не менее при жизни не смог проломить стены почти полного непонимания. Лишь преждевременная смерть 35-летнего художника, последовавшая в 1911 г., резко меняет отношение к нему и его творчеству, наступают долгожданные признание и слава. Первыми в России на известие о кончине художника откликнулись члены «Мира искусства», провозгласившие Чюрлёниса гениальным художником. Теперь это казалось совершенно естественным. По инициативе его соратников были организованы посмертные выставки картин в Вильнюсе, Санкт-Петербурге, Москве, а

также на второй Международной выставке импрессионистов в Лондоне в 1912 г. Особенно широкую известность его имя приобретает в среде художников-авангардистов. В том же году появляется первая посвящённая Чюрлёнису монография **Бориса Алексеевича Лемана** (1882—1945)¹⁵, выходит в свет специальный номер журнала «Аполлон» с разносторонним исследованием его творчества (№ 3 за 1914 г.). К серьёзному изучению наследия художника обращаются многие крупнейшие русские художественные критики, философы, деятели культуры и искусства. Весной 1912 г. по инициативе объединения «Мир искусства» и журнала «Аполлон» в Санкт-Петербургской Консерватории состоялись торжественный вечер и конференция, посвящённые памяти М. К. Чюрлёниса, с докладами на которой выступили виднейшие художественные критики России.

К серьёзному изучению «музыкальной живописи» художника обращаются многие крупнейшие русские художественные критики, философы, деятели культуры и искусства. Влиятельный русский философ Н. А. Бердяев в книге «Кризис искусства» рассматривает творчество М. Чюрлёниса и П. Пикассо как две наиболее симптоматичные тенденции искусства XX столетия¹⁶. Не случайно поэтому имя Чюрлёниса получает особую известность в среде радикально настроенных молодых художников, усмотревших в его живописи новые пути развития изобразительного искусства.

Уже в первых серьёзных исследованиях, опубликованных после смерти Чюрлёниса русскими искусствоведами, можно выделить несколько различных концептуальных подходов в истолковании его «музыкальной живописи». Первый связан с концепцией Сергея Маковского, который хотя и высоко, но довольно упрощённо интерпретирует живопись Микалоюса Чюрлёниса как «графические иллюстрации к произведениям музыки»¹⁷.

Другой видный художественный критик Валериан Чудовский решительно отвергал концепцию Сергея Маковского, подчёркивая чисто живописный характер картин Микалоюса Чюрлёниса: «Чюрлёнис тесно сблизил оба искусства, он часто говорил об их родстве, но сила его именно в том, что он умел придать чисто зрительное содержание своим “музыкальным” картинам. И если бы мне достоверно доказали, что он сам считал свои “сонаты” иллюстрациями к воображаемой музыке, я ответил бы, что подсознательное творчество настоящего художника глубже, правдивее и лучше сознательных мнений его, подлинное искусство непогрешимо даже там, где ошибается художник»¹⁸.

Однако наиболее глубокое истолкование музыкальной живописи Микалоюса Чюрлёниса содержится в работах Александр Бенуа и в блестящей статье Вячеслава Иванова «Чурлянис и проблема синтеза искусства», где принципиальная новизна творческого метода литовского художника усматривается в «живописной обработке элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки»¹⁹. Констатируя невозможность механического объединения пространственных и временных искусств, Иванов в то же время подчёркивает, что Чюрлёнис является музыкантом, но не столько по своим специальным занятиям музыкой, сколько «по общей музыкальной стихийности», как бы разлитой в его душе и в психических особенностях зрительного восприятия. «Синтез между обоими [видами искусств. –

А. А.] метафизически мыслим, – пишет Вяч. Иванов, – как умопостигаемая гармония сфер, как стройное движение миров, поющих красками и светящихся звуками, но в искусстве неосуществим. Чюрленис и не пытается осуществить его, но означенать уметь. Впечатления зрительные являются для него эквивалентом музыкальной темы и развиваются по аналогии её развития. Мы остаёмся в мире форм, но они развёртываются перед нами наподобие музыкальных рядов»²⁰. Так, отвергая «иллюстративный» характер сонатной живописи Чюрлениса, Иванов апеллирует к образно-метафорическому характеру мышления художника, который превращал зрительные образы в эквиваленты музыкальных тем и развёртывал их наподобие музыкальных рядов. Иванов оказался первым исследователем, который тонко уловил полифонический характер строения живописных образов в картинах Чюрлениса по законам музыкальной гармонии, заложив тем самым основы для последующего перспективного истолкования «сонатного» периода творчества художника.

Утончённый патриарх русской художественной критики Бенуа, спустя тридцать лет после своих первых работ о Чюрленисе, отмечал образно-метафорический характер «музыкальной живописи» Чюрлениса. Уже живя в Париже, в «Воспоминаниях» он вновь возвращается к живописным сонатам литовского художника и сквозь призму прожитых лет и накопленного опыта пытается заново осмыслить их феномен. Бенуа говорит о злополучном роке, трагической судьбе, преследовавшей художника. Он вспоминает свою первую встречу с его картинами и последующие – уже с самим автором, которые убедили его в «подлинности» искусства Чюрлениса. Он сразу уловил стремительный взлёт художника на качественно новый уровень зрелости. Живописные сонаты Чюрлениса «были словно откровение: абсолютно точные тона, чистая техника, никаких гримас стиля, никакого желания понравиться публике, никакой погони за внешними эффектами, манерности. Всё в его искусстве искреннее, похожее на – подлинный экстаз и на странное устремление к разгадкам вопросов бытия и мироздания»²¹.

С 1908 г. и (особенно после преждевременной кончины в 1911 г.) вплоть до первой мировой войны Чюрленис стал одним из широко экспонируемых и комментируемых в России художников. Однако судьба не была к нему благосклонна. Намечавшиеся к публикации посвящённые творчеству Чюрлениса монографии Вячеслава Иванова, Ивана Билибина, Михаила Ларионова и Романа Роллана по различным причинам так и не увидели свет. Война и революция изменили судьбы людей и народов. Иванов эмигрировал в Италию, Билибин и получивший заказ на монографию от Министерства культуры Франции Ларионов не имели возможности собирать необходимый материал. После Октябрьской революции и провозглашения в 1918 г. независимости Литвы, в период укрепления культуры и идеологии упрощённого соцреализма имя Чюрлениса на длительное время исчезает с горизонтов российской культуры. Лишь в семидесятые годы XX в. в Советском Союзе вновь возродился небывалый интерес к искусству Чюрлениса. Однако в целом потоке статей и монографий, посвящённых феномену Чюрлениса, комментировалось, в основном, его творчество раннего периода «литературно-психологического» символизма, а формальные аспекты замалчивались.

Художественно-эстетические истоки и влияние дальневосточного искусства

Для понимания новизны и оригинальности художественных достижений Чюрлёниса необходимо обратиться к истокам, выяснению того эстетического и художественного контекста, в котором формировалось его мировоззрение и живописный стиль. В годы его учёбы в Варшавской школе изящных искусств в художественной жизни польской столицы господствовала группа символистов «Молодая Польша» во главе с С. Выспяньским и С. Шибышевским, а в Кракове – руководимая К. Дуниковским ассоциация художников «Штука» («Искусство»), тесно связанная с устремлениями Венского и Мюнхенского сецессионов. Во время обучения в Лейпцигской Консерватории Чюрлёнис соприкоснулся с символизмом немецких художников. В Санкт-Петербурге он также попал в среду, где доминировали философско-эстетические и художественные принципы символизма. Близость раннего Чюрлёниса устремлениям символистов проявилась в возвышении универсального духа музыки в ориентализме, трагическом ощущении кризиса духовных ценностей, в стремлении уйти от гнетущей повседневности в иной, скрытый от обыденного сознания мир вневременных символических идеалов. Отсюда – противопоставление реальности собственной глубоколичностной поэтике, в которой возвышаются интуитивное, символическое, многозначное начало, углубление в постижение тайн бытия. Молодому Чюрлёнису близок взгляд символистов на художника как своеобразного посредника между реальным и сверхчувственным мирами, который раскрывает «знаки» мировой гармонии и пророчески нащупывает контуры будущего. Однако с утверждением индивидуального стиля Чюрлёниса многие особенности эстетики символизма постепенно отходили на задний план, но увлечение искусством Востока и, в особенности, стремление сблизить живопись и музыку он сохранил до конца жизни.

Музыка, наделённая в философии искусства йенских романтиков А. Шопенгауэра и Ф. Ницше статусом своеобразного идеала и даже гегемона системы искусств, в эпоху торжества идей символизма активно проникает в сферу изобразительных искусств. Символисты не только переняли у романтиков лейтмотивы ностальгии по утраченному раю, трагичности судьбы, воспевания экстатической красоты, но и объединяющий культ музыкальности, который стал одним из главных устремлений как литературного, так и изобразительного символизма. Крупнейшие представители символизма Ж. Мореас, И. Гюисманс, С. Малларме, П. Верлен, А. Белый много рассуждают о всеохватывающем духе музыки, помогающем художнику проникнуть в глубинную суть вещей. Поскольку музыка лучше других видов искусства передаёт трудноуловимые движения человеческого сознания, тончайшие настроения и непосредственно говорит на языке музыкальных по своей природе художественных символов, музыкальность является основным модусом подлинного искусства. Таким образом, музыкальность, ставшая одним из основных признаков аутентичности искусства в эпоху символизма, активно используется в творчестве многих видных живописцев и графиков (О. Бёрдслей, А. Бёклин, М. Клингер, Ф. фон Штук, О. Редон, Г. Моро, А. Муха, С. Выспянский, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, Н. Рерих, А. Бенуа, М. Добужинский).

Швейцарский живописец А. Бёклин, наблюдая за поисками музыкальной выразительности в поэзии символистов, призывает художников добиваться музыкальности с помощью тончайших зашифрованных символов. По его убеждению, «картина должна воздействовать так же, как и поэзия, давать зрителю пищу для размышлений, порождать у него гамму впечатлений, так же, как и музыкальный фрагмент»²². Он полагает, что музыкальность наиболее глубоко выражает трудно объяснимую символично-метафизическую сущность окружающих нас явлений и вещей. Для воспринимающего музыкальную живопись она порождает множество поэтических ассоциаций, связанных с невыразимой сущностью мира.

В переходный период от неоромантических тенденций к модернизму углубление взаимодействия живописи и музыки обуславливалось многими тесно связанными и протекающими процессами, из которых прежде всего следует выделить: 1) тенденции формализма в искусствоведении и художественной практике, 2) все влияния искусства Востока и 3) возрастание роли феномена цвета.

В конце XIX и начале XX столетий в западноевропейской философии искусства и искусствоведении заметно укрепляется влияние формалистической теории искусства. Сторонники этого направления А. Ригль, Г. Вельфлин, К. Фидлер, Г. фон Маре и А. фон Гильдебрандт (трое последних, члены «Римского кружка», были в числе наиболее влиятельных идеологов символизма) утверждали, что подлинно художественная ценность принадлежит не сюжету (повествовательному началу), а сугубо формальным аспектам произведения искусства, то есть взаимодействию художественных форм, тонов, плоскостей, пространственных структур. Эти формалистические теории, получившие большую популярность в среде радикально настроенных художников, способствовали переносу их внимания на решение формальных задач.

С другой стороны, углубляющийся кризис западной культуры обращает художественно-эстетическое сознание к «неклассическим» явлениям, проблемам взаимодействия различных культур и цивилизаций. Эта «переоценка ценностей» затронула и область искусствоведения, представители которого, отказавшись от традиционного европоцентризма и академических предвзятостей, заметно расширили диапазон своих исследований и устремились к познанию искусства Индии, Китая, Японии и других цивилизаций. Возрастающее внимание к искусству Востока с особой наглядностью проявляется в сфере изобразительного искусства. В условиях углубляющегося кризиса традиционных форм художественной выразительности намечается новая мощная волна увлечения искусством Дальнего Востока, в котором многие художники обнаруживают иные принципы взаимодействия искусств.

Благодаря художникам, сплотившимся вокруг группы «Наби», журналов «Пан», «Венская сецессия», «Молодая Польша», «Штука», «Мир искусства» и других, волна увлечения ориентализмом вскоре охватывает многие страны Европы. В эпоху символизма воздействие восточного искусства становится демократичнее, оно проникает не только в сферу живописи, но и графики, театральной декорации, текстиля, керамики, фарфора, стекла, книжной иллюстрации, интерьера и многие другие сферы творчества. Художников эпохи взлёта символизма, арт-нуво, модерна, югендстиля, «Венского сецессиона», «Мира искусства» интересуют больше фор-

мальные и декоративные стороны восточного искусства. В отличие от романтиков (Э. Делакруа, Э. Фромантен, А. Деузатс, П. Морилат), представители неоромантических тенденций уже не ограничиваются внешним пересказом восточных сюжетов, а стремятся более глубоко проникнуть в суть искусства Востока. Китайским и японским искусством увлекаются О. Бёрдслей, А. Тулуз-Лотрек, М. Дени, О. Редон, Дж. Энсор, Ф. Роппс, Дж. Уистлер, П. Гоген, Г. Климт, Н. Рерих, А. Бенуа, М. Добужинский, М. Чюрленис, Ф. Купка, В. Кандинский, А. Кубин, П. Клее и другие известные художники. Из искусства Дальнего Востока они перенимают композиционные приёмы, склонность к изощрённой орнаментике, утончённой стилизации музыкальных линий и форм. Особую популярность в живописи, графике, книжной иллюстрации, жанре виньетки в это время приобретают линейный рисунок (*ligne symbolique, ligne sezeccion, schallwelle linie*) и рисунок *en negatif*, который формируется под влиянием японской школы катагами. В живописи и графике господствуют тенденции стилизации, декоративности, растёт внимание к графичности и музыкальности создаваемых образов.

Из популярной в то время японской гравюры художники активно перенимают композиционные приёмы, графические схемы рисунка, гибкие динамичные линии, а из гораздо более утончённой китайской и японской пейзажной живописи – свойственные дальневосточному искусству недосказанность, намёк (то есть принцип *non finito*), спонтанность художественного мышления, возвышение импровизационного начала, активное использование эмоционального воздействия пустого, незаполненного пространства, которое ассоциировалось с ролью паузы в музыке. Увы, многие из этих характерных принципов восточного искусства переносились в «музыкальную живопись» слишком механически.

В отличие от даосской, чаньской и дзэнской живописных традиций, классическая западная живопись основное внимание, как правило, уделяла рисунку, цвет же при этом рассматривала в качестве второстепенного, зависимого от рисунка фактора. Такая недооценка феномена цвета сковывала естественное взаимодействие живописи и музыки. Лишь начиная с импрессионизма, различных неоромантических тенденций и фовизма происходят существенные сдвиги в этом направлении, и многие художники осознают выразительные возможности цвета и его чарующую силу. С этого времени роль цвета в живописи не только возрастает, но нередко становится объектом целенаправленных художественных поисков. Увлечение удивительной феерией красок в импрессионизме, символизме, фовизме и экспрессионизме, открытие «магического» значения цвета всё чаще осмыслялось в сопоставлении с музыкальным языком. Естественным образом возникают параллели между выразительными возможностями эмансипированных цветов и хроматическим рядом музыкальных звуков. Художники, занятые поисками в области взаимопроникновения живописи и музыки, постепенно приходят к идее оркестровки «музыкальными цветами».

Значение феномена цвета в синтезе этих видов искусства осознавалось параллельно с пониманием тех возможностей линий и особого графического рисунка, которые присущи именно восточному искусству. По этому пути шли многие художники.

ки, однако наиболее последовательно – английский символист **Обри Винсент Бёрдслей** (1872—1898). Он с детства благоговел перед музыкой, и многие знатоки прочили ему судьбу гениального пианиста. Но тяга к изобразительному искусству всё же победила, хотя прежнее увлечение музыкой также не прошло бесследно: его живописные произведения отличаются особой утончённой графичностью и ощутимая тяга к передаче духа музыки. В поисках максимальной художественной выразительности Бёрдслей заимствует из японских эстампов (Харинобу, Сараку) и живописи тушью лапидарность стиля, декоративность и тонкую игру линий. Для стилизации форм и линий он широко использует возможности *image negative* и *image positive*, изучает эстетику и принципы создания декораций, костюмов в театрах «Но» и «Кабуки». Особенно ощутимо его стремление к выражению музыкальных настроений в иллюстрациях ко Второй балладе Ф. Шопена и множестве гравюр и рисунков.

В том же направлении вёл свои поиски и немецкий символист **Макс Клингер** (1857—1920), тяготеющий к фантастическим сюжетам. В 1890–1894 гг. он создал большой цикл офортов и литографий на тему фантазий И. Брамса. Несколько иной подход к решению проблем синтеза живописи и музыки обнаруживается в творчестве французского символиста **Одилона Редона** (1840—1916), называвшего себя «симфоническим живописцем» (*peintre symphonique*). Он также испытал на себе глубокое воздействие восточного искусства. Стремясь передать живописными выразительными средствами дух музыки, он ограничил значение сюжета и стал интенсивно экспериментировать в области цвета, форм, линий. В итоге поисков, однако, Редон пришёл к выводу, что никакой цвет не в состоянии передать выразительность музыкальных тонов. Разочаровавшись в возможностях живописи, он обращается к графике и создаёт цикл литографий на тему произведений Р. Вагнера.

Поиски Редона продолжили и члены влиятельного объединения французских символистов «Наби» (от староеврейского «пророки»): П. Боннар, Э. Вюйяр, М. Дени, Ф. Валаттон и близкие им бельгийские символисты Ф. Роппс и Дж. Энсор. Их творчество также отмечено влиянием ориентализма и поисками синтеза живописи и музыки. Это – причудливая игра плоскостными цветовыми пятнами, созвучия различных тонов или соотношение цветовых ритмов по аналогии с музыкальными.

Влияние декоративных принципов дальневосточной живописи с особой наглядностью присутствует в творчестве лидера «Венского сецессиона» **Густава Климта** (1862—1918). Его творчество, однако, отмечено не только влиянием восточной живописи, но и мозаик Византии и египетского искусства. В своих картинах «Музыка-I» (1895), «Музыка-II» (1898) и в созданной в 1902 г. фреске, состоящей из семи частей, «Бетховенский фриз» (в которой живописными средствами выражены темы Девятой симфонии Л. ван Бетховена), в стремлении достичь музыкальной выразительности Климт объединил эффектный рисунок, эмоциональное воздействие неожиданных цветовых сочетаний с экспрессивными формами арабесок.

В отличие от Климта, который свои музыкальные идеи разворачивал в декоративной плоскости, американский художник **Джеймс Уистлер** (1834—1903) уповал на эмоциональное воздействие цвета и широко использовал в своих «музыкальных» картинах заимствованные из восточной каллиграфии, дзэнской живописи и

школы хайга ломаные линии, широкие цветовые перекрещивающиеся зоны цвета. Уистлер сделал важный шаг вперёд по пути взаимопроникновения живописных и музыкальных элементов художественной выразительности. Последовательность музыкальных тонов он связывал с ритмической игрой различных цветов. «Природа, – писал Уистлер, – объединяет в себе все элементы цветов и форм так же, как и в клавиатуре содержатся все музыкальные звуки»²³. Истолковывая музыку в качестве «слышимой поэзии, а живопись – зримой», он отрицал возможность естественных связей сюжета с гармонией звуков и цветов.

В процессе перехода Чюрлёниса к качественно новому, зрелому периоду творчества важную роль сыграло воздействие искусства Дальнего Востока. Ещё со студенческих лет Чюрлёнис увлекался восточной философией, мифологией, космологией и искусством. Стремясь преодолеть рамки европоцентризма, он рассматривал европейскую культуру как составную часть более универсальной мировой культуры. Этим объясняется его углублённый интерес к древним цивилизациям Востока, искусству Египта, Ассирии, Индии и Дальнего Востока. В период поездок по странам Западной Европы, после посещения выставок восточного искусства в Варшаве и Лейпциге, Чюрлёнис ощутил духовную близость увиденного своим творческим устремлениям. По прибытии в Санкт-Петербург он продолжил знакомиться с восточным искусством. Общение с членами «Мира искусства» ещё более углубило его интерес к дальневосточному искусству²⁴.

Поиски синтеза искусств

Поиски Чюрлёнисом путей взаимопроникновения живописи и музыки развивались в полемике с исканиями предшественников и современников. Литовский художник явился связующей фигурой между различными неоромантическими направлениями и новой генерацией модернистов. Раннее его творчество протекало в русле эстетики символизма, а зрелое смыкается с проблематикой модернизма. В этом нет противоречия: многие лидеры модернизма, вырастая из недр неоромантических направлений, сохраняли в последующем творчестве известные связи с ними. Подобным путём шли увлечённые музыкальной абстракцией Кандинский, Купка, Клее, в зрелом творчестве которых обнаруживается немало элементов обрванной системы символизма.

Чюрлёнис чувствовал потребность в адекватном выражении своего панмузыкального восприятия мира живописными средствами. Ему были знакомы поиски в этом направлении М. фон Швиндта, О. Бёрдслея, М. Клингера, П. де Шаванна, Ф. Ходлера, Г. Климта, польских и русских символистов, но претила внешняя декларативная музыкальность их живописи. Чюрлёнис же стремился к внутреннему взаимопроникновению этих искусств, считая музыку метафизической субстанцией бытия, образцом всех искусств. Вопреки распространённому мнению, Чюрлёнис до конца жизни не прекращал своих занятий музыкой. Творя параллельно в двух различных видах искусств, он имел идеальную возможность апробировать каждый свой шаг на пути взаимопроникновения живописи и музыки, последовательно раскрывая точки их соприкосновения.



Ил. 1. М. К. Чюрленис. Цикл «Зима». II. 1907
Бумага, темпера, гуашь. 31,1 × 35,7
© Национальный художественный музей
им. М. К. Чюрлениса, Каунас



Ил. 2. В. В. Кандинский. Первая абстрактная
акварель. 1910. Бумага, карандаш, акварель, тушь
188 × 196 © Государственный центр искусства
и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж

Поиски синтеза живописи и музыки в творческом процессе Чюрлениса, несомненно, подтверждаются и чисто ментальными выводами о реально существующих параллелях между живописным и музыкальным языками. Чюрленис, по свидетельству его жены, был убеждён, что, помимо глубокой внутренней связи между различными видами искусства, существуют и аналогичная архитектоника, структурные и композиционные принципы. Именно потому музыка органично включает в себя поэтические и живописные элементы, а живопись, в свою очередь, обладает аналогичными структурными принципами, способными адекватно воспроизводить подобие музыкальных тонов. Отсюда Чюрленис приходит к выводу, что живопись должна равняться на музыку.

Чюрленис интуитивно чувствовал, что путь к органичному взаимопроникновению пространственно-статической живописи и процессуально-временной музыки пролегает через отказ от внешней имитации, высвобождение творческой фантазии, метафоричности мышления и создание нового пластического языка художественной выразительности. Большой музыкально-композиторский опыт позволил Чюрленису гораздо глубже, нежели его предшественникам, осознать возможности и пределы каждого из видов искусств.

Для живописи Чюрлениса характерно горизонтальное с обильными тональными модуляциями ритмическое повторение стилизованных мотивов и форм, близких по своему характеру музыкальным аккордам. Этот линейный и ритмический аккомпанемент выполняет не только декоративные функции, но и играет важную композиционную роль в организации образной системы картины, заключая в себе спонтанность и виртуозную силу. Привнося в живопись аналоги развития музыкальной темы и обогащая её новыми интенциями художественного времени, Чюрленис добивается особой синхронности музыкально-пластического мышления.

Чюрлёнис и Кандинский. К вопросу о приоритете в генезисе абстрактного искусства

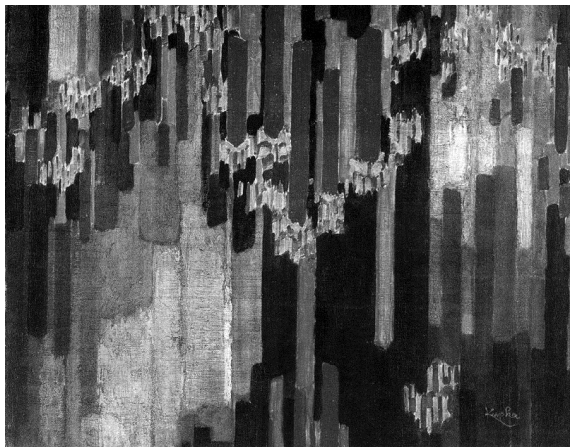
С зимы 1906–1907 гг. Чюрлёнис уделял исключительное внимание пластической стороне живописи, вёл целенаправленные поиски новых средств художественной выразительности, придавая большое значение решению сугубо формальных задач, увлекался абстрактным взаимодействием различных цветов, форм, пространственных и ритмических структур. Реальные объекты в отдельных картинах этого времени настолько метафоризируются, что теряют порой свою материальность. Характеризуя эти «распредмеченные» элементы в картинах М. Чюрлёниса, Н. Воробьёв и В. Сеземанн называют их «оптической метафорой», характерной чертой которой становится «многозначность». Сюжет в циклах «Зима» (1907) [ил. 1, 3, 5, 11] и «Лето» (1907) [см. ил. на с. 102 и 145] уже окончательно теряет свою осязаемость и, наконец, совершенно исчезает. В своём увлечении абстракцией Чюрлёнис всё глубже погружается в решение специфических проблем модернистского искусства.

Многие западные исследователи искусства модернизма объявляют произведения Чюрлёниса 1906–1907 гг. первыми абстрактными картинами и увязывают их с творчеством Купки, Кандинского, Клее, Делоне, Пикабии, Ларионова и других видных представителей абстрактной живописи.

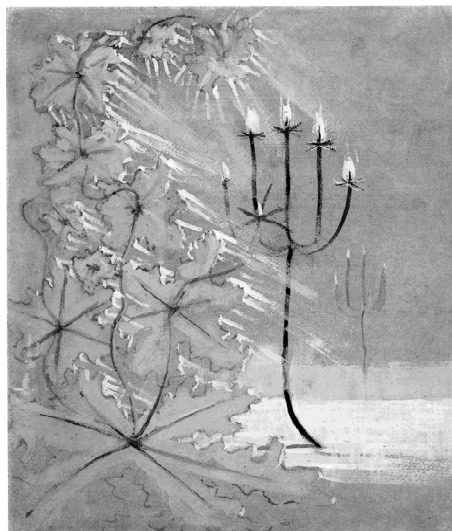
Последовательно в этом направлении эволюционировал чешский художник **Франтишек Купка** (1871—1957), который, используя музыкальную игру арабесок и диссонансирующее сопоставление цветовых тонов, своими синтетическими устремлениями прокладывал путь от символизма к абстракции. В начале своего творческого пути Купка ограничивался внешним переносом музыкальных сюжетов в сферу живописи. Позже он выдвинул задачу «выразить посредством цвета и пластических форм то, что объединяет зрение и слух»²⁵.



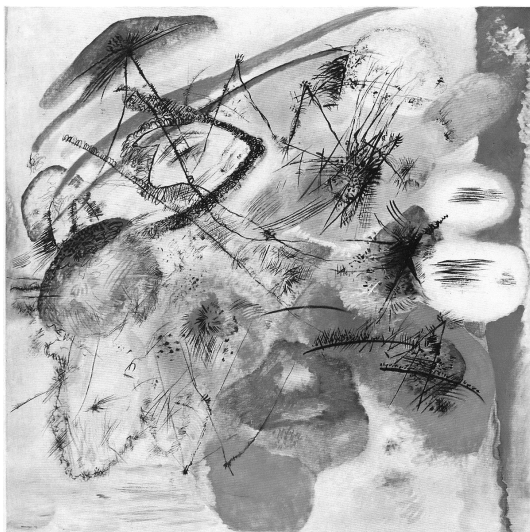
Ил. 3. М. К. Чюрлёнис. Цикл «Зима»
VII. 1907. Бумага, темпера. 36,0 × 30,8
© НХМЧ



Ил. 4. Ф. Купка. Управление вертикалей. 1911
Холст, масло. 58 × 72 © Государственный центр
искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж



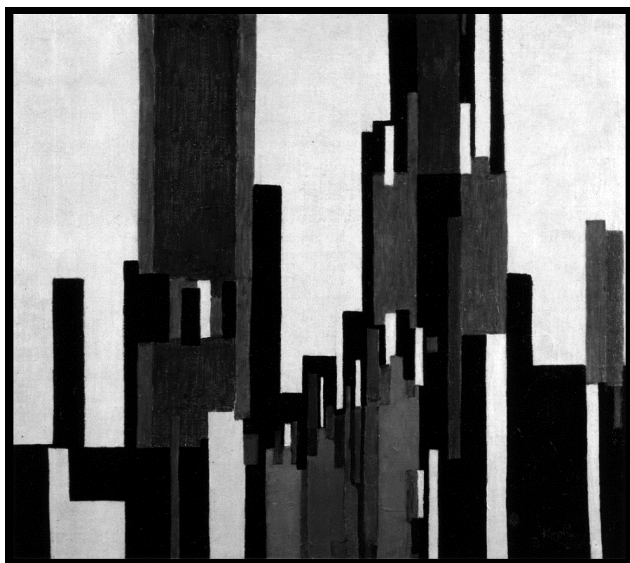
Ил. 5. М. К. Чюрлёнис. Цикл «Зима»
V. 1907. Бумага, темпера. 36,6 × 31,3
© НХМЧ



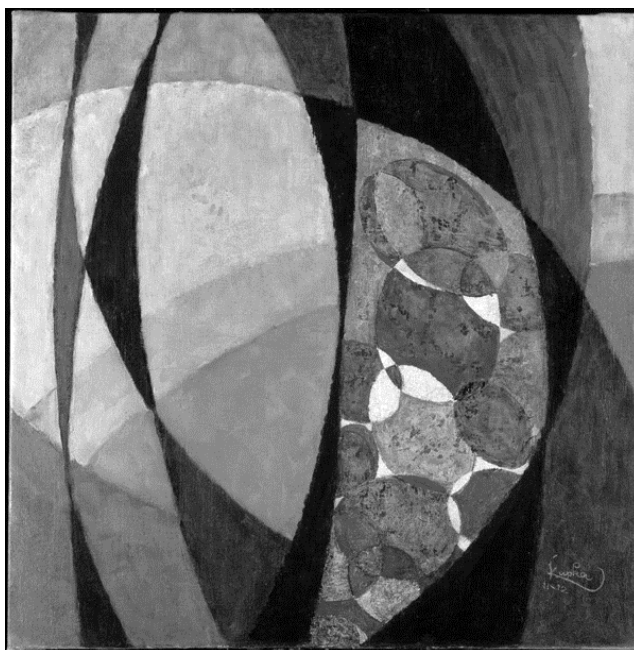
Ил. 6. В. Кандинский. Чёрные линии. Декабрь 1913
Холст, масло. 129,4 × 131,1 © Музей Соломона
Роберта Гугенхайма, Нью-Йорк

В 1911–1912 гг. в результате синтеза отдельных элементов кубизма, экспрессионизма и футуризма в живописи Купки формируются две взаимодополняющих тенденции: первая – «барочная лирическая», которая вела к свойственным орфизму Делоне сочетаниям живописных цветовых масс, и вторая – «геометрическая» – с характерным вертикальным ритмическим движением абстрактных геометрических форм. Эта тенденция приближала Купку к неопластицизму с его формальными задачами. В циклах картин «Ноктюрны» (1910–1912), «Двухцветная fuga» (1911–1912) и «Вертикальные плоскости» (1912) [ил. 4, 7 и 8] форма и цвет всё дальше отходят от сюжетных установок, автономизируются, а взаимодействие ритмических геометрических форм создаёт особый музыкальный эффект.

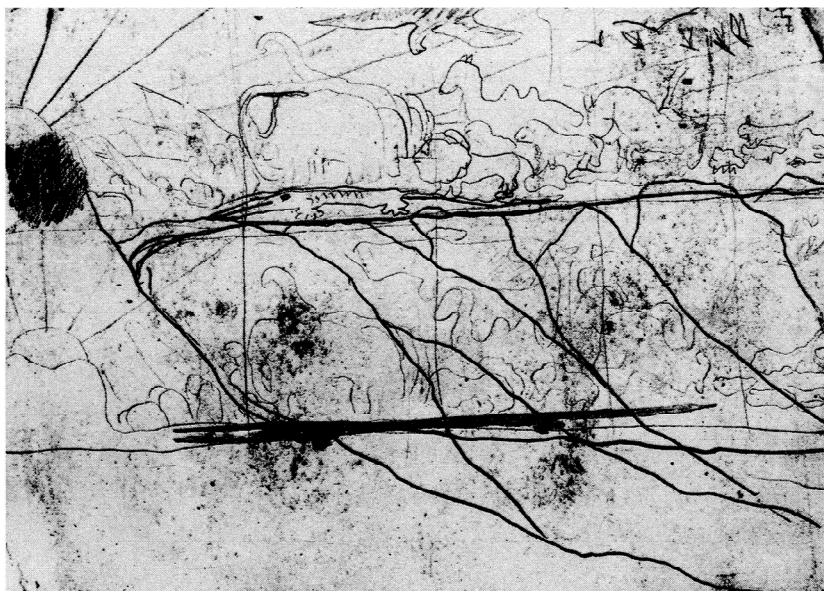
Многие из этих произведений, даже их названия, поразительно созвучны исканиям Чюрлёниса. Итальянский искусствовед К. Беллиоли утверждает, что Купка интересовался творчеством Чюрлёниса и имел в мастерской репродукции его картин. Впрочем, он близок Чюрлёнису и своими символическими апокалиптическими произведениями, многие из которых носят аналогичные названия. Автор монографии, посвящённой творчеству Ф. Купки, Л. Вахтова, обращаясь к исканиям Чюрлёниса, замечает, что их идея та же, что и у чешского художника. Они отличаются лишь тем, что «в произведениях Купки основное движение сфер вертикально, тогда как в произведениях Чюрлёниса – горизонтально, без барочных элементов»²⁶. Р. Розенблюм в своём исследовании о модернистском искусстве провозглашает Купку и Чюрлёниса «родоначальниками абстрактного искусства, не получившими широкой известности»²⁷.



Ил. 7. Ф. Купка. Вертикальные голубые и красные планы. 1913
Холст, масло. 72 × 80 © Частное собрание



Ил. 8. Ф. Купка. Аморфа. Двухцветная fuga. 1911–1912. Холст, масло. 66,0 × 66,5
© Государственный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж



Ил. 9. М. К. Чюрлёнис. Прославление солнца. Первоначальный набросок композиции к одноимённой картине. 1908. Бумага, простой и фиолетовый карандаши. 11,8 × 16,0. © НХМЧ



Ил. 10. Ф. Марк. Судьба животных. 1913. Холст, масло. 196 × 266
© Художественный музей, Базель

Заметную роль в дальнейшем раскрепощении живописи сыграли руководимые В. Кандинским экспрессионистские группы «Новое мюнхенское художественное объединение» и «Синий всадник», в творчестве крупнейших представителей которых (П. Клее, Ф. Марк, А. Макке, Л. Файнингер) обнаруживаются близкие М. Чюрлёнису приёмы художественной выразительности. Идейный вдохновитель этих движений **Василий Васильевич Кандинский** (1866—1944) был одним из наиболее интеллектуальных и выдающихся художников XX в. В своей теории «абсолютной живописи» он уделял исключительное внимание музыке, которую рассматривал в качестве идеала для тяготеющей к абстракции живописи. Взгляды Кандинского на «музыкальную» природу подлинной (то есть абстрактной) живописи оказывали существенное влияние и на ближайших его сподвижников [ил. 2 и 6].

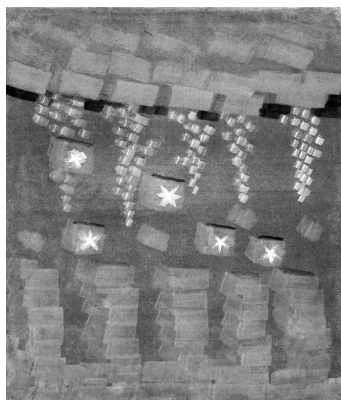
Важную роль в жизни и творчестве П. Клее также играла музыка [ил. 12]. Будучи сыном знаменитого швейцарского дирижёра, он с ранних лет концертировал с профессиональными камерными ансамблями. Позднее он перенёс свой музыкальный опыт в сферу живописи, которая эволюционировала к абстракции и сюрреализму. Другой член группы, Ф. Марк, считал музыкальный аспект живописи определяющим фактором её качества [ил. 10]. Л. Файнингер также имел солидное музыкальное образование. «Музыке, – признаётся он, – принадлежала важнейшая роль в моей жизни. Без музыки я никогда не стал бы живописцем»²⁸.

Представители «Синего всадника» тесно общались с композиторами, осенёнными идеями синтеза искусств: Т. фон Гартманом, учеником М. П. Мусоргского Л. Л. Сабанеевым и знаменитым австрийским композитором А. Шёнбергом, участвовавшим в выставках «Синего всадника» в качестве художника. Необходимость синтеза искусств декларировалась в выпускаемом альманахе «Синий всадник», где проблемам взаимосвязи живописи и музыки уделялось важное место. В указанном альманахе и своём программном произведении «О духовном в искусстве» Кандинский призывал художников глубже познавать формальный язык, специфику каждого искусства и во всём ориентироваться на музыку. Постоянно сравнивая живопись и музыку, он пришёл к выводу, что живопись должна быть такой же абстрактной, как и музыка. Он утверждал, что чем свободнее художник музицирует абстрактными элементами формы, тем чище и прекраснее они звучат и, наконец, что истинная сущность художественного произведения заложена в спонтанном и немотивированном содержании, в магическом взаимодействии цвета, линий и плоскостей. Форма есть выражение внутреннего содержания, а гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Кандинский назвал этот принцип принципом внутренней необходимости.

Кандинский отвергал всё предшествующее искусство как «поверхностное» на том основании, что оно находилось в тесной связи с реалистическим отражением мира. Современное искусство, по его мнению, уже претерпевает свою метаморфозу, но его «эмансипация», преодоление прямой зависимости от природы пока ещё в самом зачатке. Свою историческую миссию Кандинский усматривал в окончательном «раскрепощении» живописи. Истинное искусство, считал он, не нуждается более в природных формах, оно должно стремиться к выражению внутреннего мира худож-

ника, который и является подлинным источником всякого искусства. По мнению Кандинского, литература, музыка, и живопись становятся первыми и наиболее восприимчивыми проявлениями, фиксирующими в реальной форме этот поворот к духовному в современном искусстве. Поскольку художник «оторван» от реального мира и предоставлен лишь самому себе, то и глубинным источником его творчества может быть лишь изливание «внутренней необходимости». А так как внутренние импульсы человеческого сознания не имеют ничего общего с грубым предметным миром, то и сущность художественного произведения заложена в спонтанном, внехудожественном содержании и в магическом взаимодействии цвета, линий и плоскостей. Кандинский полагал, что «чистая» живопись, оторгнутая от действительности, не нуждается в природных формах; она должна избегать материальности, как день – ночи, и во всём следовать за самым абстрактным из искусств – музыкой.

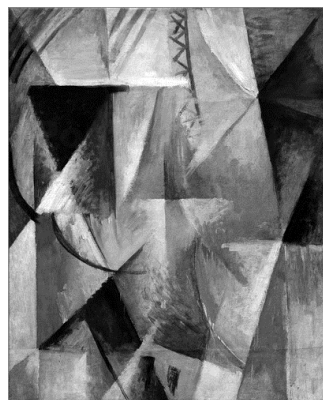
В теоретических рассуждениях Кандинского, как видим, объединяются идеи Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше и, особенно, Вильгельма Воррингера, который ещё в 1909 г. писал: «Стремление к абстракции является следствием великой внутренней тревоги человеческой личности»²⁹. Кандинский в своей теории «абсолютной живописи» основывался также на шопенгауэровской метафизике иррациональной воли, которая, как и музыка, «таинственный и сокровенный голос самого бытия», выражает субстанциональную сущность мира. Постоянно сравнивая музыку, якобы отличающуюся субстанциональностью и универсальностью, с живописью, Кандинский, не без влияния Чюрлёниса, приходит к выводу, что живопись должна быть такой же абстрактной, как и музыка. Он считает, что чем свободнее художник музицирует абстрактными формами, линиями, цветом, тем чище и прекраснее звучит сама живопись³⁰.



Ил. 11. М. К. Чюрлёнис. Цикл «Зима». VIII. 1907
Бумага, темпера. 36,3 × 31,2
© Национальный художественный музей им. М. К. Чюрлёниса, Каунас



Ил. 12. П. Клее. Мотив из Хаммамета. № 48. 1914
Бумага, акварель, итальянский карандаш. 20,2 × 15,7
© Художественный музей, Базель, Швейцария



Ил. 13. Р. Делоне. Окно. 1912
Холст, масло. 90 × 111
© Государственный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж, Франция

В послевоенные годы в связи с возрождением абстрактной живописи и поэтического сюрреализма в западной искусствоведческой литературе возникает полемика по вопросу о генезисе и приоритете в рождении этих направлений модернизма. Тогда же во многих изданиях всплывает имя Чюрлёниса, и модернистская интерпретация его живописи получает новое развитие. Так в 1946 г. в американской энциклопедии искусства появляется статья, послужившая важным толчком для последующей интерпретации творчества Чюрлёниса. Её автор объявляет Чюрлёниса «первым антинатуралистическим живописцем, родоначальником антисюжетной школы, идущей от Кандинского», который, отказавшись от сюжетности, искал в линии и цвете музыкальные формы выразительности. Живопись Чюрлёниса здесь рассматривается «в качестве поворотной точки развития искусства»³¹.

Немецкий же теоретик современного искусства В. Хафтманн полагает, что, с чисто живописной точки зрения, картины Чюрлёниса нельзя назвать совершенно абстрактными, хотя сами изображаемые там объекты взяты не из реальной действительности, а из фантастически представляемого космического мира. Музыкальный облик этим видениям придаёт абстрактный орнаментальный аккомпанемент. Рассматривая связи живописи Чюрлёниса с искусством начала XX в., Хафтманн далее отмечает, что «поиски Чюрлёниса были хорошо знакомы русским авангардистам, в том числе и Кандинскому, которого интересовала сама идея создания музыкальной живописи, но ему не нужен был формальный аспект произведений литовского художника, их чрезмерно романтическое содержание»³².

Итальянский искусствовед К. Беллиоли видит главную заслугу Чюрлёниса в том, что тот своими живописными поисками сумел предвосхитить беспредметность, что благодаря многочисленным выходцам из России (которые, как известно, сыграли исключительную роль в оформлении целого ряда модернистских направлений в странах Западной Европы), знакомым с его экспериментами, Чюрлёнис оказал заметное влияние непосредственно на формальную сторону европейской живописи³³.

Видный французский теоретик абстрактного искусства М. Сейфор пишет: «Я был осведомлён, что углубляясь в абстрактное искусство Чюрлёниса, Кандинский испытал влияние умершего в 1911 г. литовского художника. Этот художник с 1904 г. создавал абстрактные картины, которым присущи арабески, сочетающиеся с геометрическими фигурами <...>. Чюрлёнис создавал фантастические картины, наполненные символическими аллюзиями, имеющие определённые связи с романтическими произведениями Кандинского»³⁴.

Посвящённые юбилею Чюрлёниса выставки репродукций его картин, организованные в Культурном центре ООН в Нью-Йорке в 1960-е гг., вновь послужили поводом для полемики о месте искусства Чюрлёниса в духовной культуре XX в. Утверждение, что «Чюрлёнис, согласно новейшим данным, уже в 1906–1907 гг. в стремлении объединить музыку и живопись, создавая абстрактную симфонию линии и форм, является предшественником целого ряда модернистских направлений», переходит во многие монографии, энциклопедии и справочники по современному искусству, выходящие в различных странах мира. Для послевоенной западной чюрлёнианы в целом характерна старая дискуссия, но теперь между Алек-

сисом Раннитом и Ниной Кандинской, женой художника, изложенная в монографии «Абстрактное искусство как язык общения» (1958)³⁵ и множестве более поздних работ. Н. Кандинская утверждает, что М. Чюрлёнис не был последовательным абстракционистом, а В. Кандинский, якобы, никогда не видел и не знал картин литовского художника. А. Раннит же, ссылаясь на свидетельства Вяч. Иванова, Ю. Балтрушайтиса, Ю. Анненкова, а также на высказывания самого В. Кандинского, убедительно доказывает обратное.

К сказанному следует добавить, что начиная с 1908 г. М. Чюрлёнис периодически выставлялся на ежегодных выставках «Союза русских художников», которые посещал В. Кандинский. В Санкт-Петербурге Чюрлёнис в то время уже пользовался славой исключительно одарённого художника в среде, где вращался и В. Кандинский. «В первой половине и середине 1900-х гг., – пишет советский искусствовед Д. В. Сарабьянов, – Кандинский неоднократно оглядывался на художников “Мира искусства”, с которыми он постоянно поддерживал контакт и, будучи в Мюнхене, сотрудничал как корреспондент журнала»³⁶. О знании и высокой оценке творчества Чюрлёниса Кандинским свидетельствует и официальное приглашение, направленное литовскому художнику осенью 1910 г., для участия в программной выставке «Нового мюнхенского художественного объединения», руководителем которого был сам Кандинский. Однако тяжело больной в то время Чюрлёнис не смог воспользоваться этим приглашением. Выставка, как известно, состоялась в начале сентября, получила восторженную оценку критики, благодаря участию в ней таких художников, как П. Пикассо, Ж. Брак, Р. Делоне [ил. 13], и других ведущих мастеров того времени. В 1909–1910 гг. в русских художественных изданиях появляются репродукции картин и рецензии на творчество Чюрлёниса, в том числе и в самом влиятельном художественном журнале «Аполлон», с которым тесно сотрудничал Кандинский и где в эти же годы публиковал свои «Письма из Мюнхена»³⁷. В статье редактора журнала С. К. Маковского, опубликованной в тот же период, впервые имена Чюрлёниса и Кандинского появляются рядом³⁸.

Секретарь Учёного совета Академии художеств А. А. Сидоров, долгие годы тесно общавшийся с В. В. Кандинским, вспоминает, как тот часто говорил «о своем желании преодолеть Чюрлёниса»³⁹. По словам немецкого художника Ф. Озе, его персональную выставку как-то посетил Кандинский, и когда Озе в беседе с ним упомянул имя Чюрлёниса, Кандинский сказал, что видел его картины, восхищался ими, а Чюрлёниса назвал художником редкого дарования. Именно от Кандинского Озе тогда услышал о преждевременной кончине Чюрлёниса.

Русский художник и критик Ю. П. Анненков, современник Кандинского и Чюрлёниса, в статье «Рождение абстрактного искусства в России», опубликованной во французском журнале «Картинная галерея», указывает, что первые абстрактные картины, гораздо раньше Кандинского, Купки, Мондриана, Малевича, Пикабии и других живописцев, были созданы Чюрлёнисом в 1906–1907 гг., что его роднящее живопись с музыкой творчество было известно всем русским художникам и пользовалось особой любовью А. Блока, И. Стравинского и Б. Пастернака⁴⁰. Эту же мысль Анненков развивает в книге воспоминаний «Дневник моих встреч. Цикл

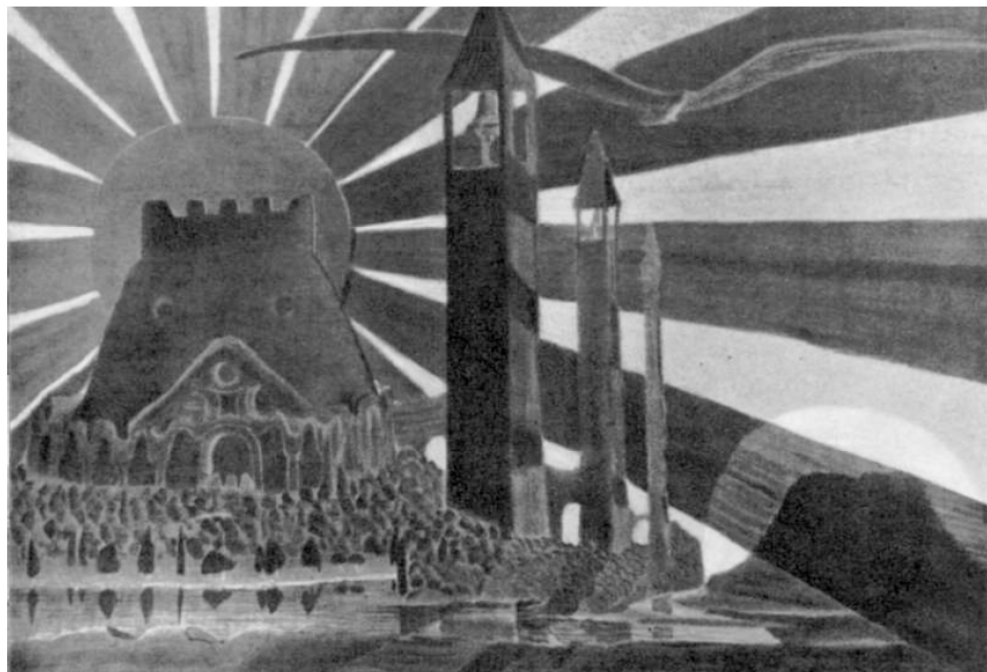
трагедий»⁴¹. Следует напомнить, что у Кандинского были и другие причины интересоваться художественными процессами в балтийских странах. Одна из его бабушек по материнской линии была родом отсюда, другая была буряткой. Не следует также забывать, что он жил в Тарту и учился в местном университете. И наконец, многие годы его близким другом и соподвижником была Марианна Верёвкина (Marianne von Werefkin). Её родовое имение находилось в Литве, а брат был губернатором Каунасской губернии и, согласно достоверной документации, безуспешно пытался приобрести картины Чюрлёниса.

Таким образом, творчество Чюрлёниса не только было знакомо Кандинскому и высоко им ценилось, но и должно было наложить свой отпечаток на его творческие устремления. По мнению многих исследователей, влияние это было очевидным и заключалось в основной направленности творческих поисков, то есть в идее сближения живописи и музыки, тяге к дематериализации реальных объектов, спонтанной игре цветовых пятен. Кандинский продолжил и развил процесс освобождения живописи от реалистического отражения действительности, начатый Чюрлёнисом.

Даже при чтении теоретических рассуждений Кандинского нередко создаётся впечатление, что он как бы обобщает творческий опыт Чюрлёниса. В произведениях Чюрлёниса 1906–1907 гг. и в «импровизациях» Кандинского 1911–1914 гг., носящих музыкальные названия, очевидно аналогичное стремление преодолеть узкие рамки академической и натуралистической живописи. И в этом смысле творчество этих художников отличается поразительной духовной близостью. Оба увлекаются искусством Востока, обоих роднит тяга к упорядоченности форм в творчестве, органично сочетающаяся с интуитивизмом и спонтанностью. Примечательно, что даже эволюция Кандинского от символических образов к «музыкальной абстракции», обращение к темпере, да и сами названия («*Потоп*», «*Уж*», «*Всадник*»), точно повторяющие наименования отдельных работ Чюрлёниса, не только служат дополнительными аргументами влияния Чюрлёниса на Кандинского, но и делают их творческие искания и устремления созвучными.

Однако если у Чюрлёниса превалируют интуитивное начало и ориентация на графичность, изысканность художественной формы, свойственные дальневосточной живописи, то в творчестве Кандинского с течением времени всё очевиднее проявляется эстетика фовизма с её тягой к раскрепощению цвета. Югославский исследователь модернистского искусства М. Главуртич, изучая эпопею русского авангарда, приходит к выводу, что Кандинский «на примере Чюрлёниса мог убедиться в магической силе и эзотерическом значении цвета и геометрических линий», а творчество Чюрлёниса, находящееся на стыке абстрактного искусства и сюрреализма, объединяло в себе абстракционизм, сюрреализм и реализм⁴².

При рассмотрении полемичного вопроса о приоритете рождения абстрактного искусства и степени влияния Чюрлёниса на Кандинского не следует всё же забывать, что в творчестве многих представителей первой волны абстракционизма сказались общие тенденции развития искусства и времени. Если считать периодом взлёта абстрактного искусства 1910–1914 гг. (Кандинский – 1910, Клее и Марк – 1911, Купка, Пикабия, Делоне, Ларионов – 1912), то приоритет Чюрлёниса с его абстрактными



Ил. 14. М. К. Чюрлёнис. Баллада о чёрном солнце. 1909. Бумага, темпера. Первоначально произведение принадлежало И. Ф. Стравинскому. Настоящее местонахождение неизвестно. Воспроизводится по изданию: Эткиндр М. Г. Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрлёнисе. – Л.: Искусство, 1970. – С. 132

картинами 1906–1907 гг. вряд ли вызывает сомнения. Однако в отличие от многих других художников, тяготеющих к абстрактным формам, Чюрлёнис, раскрыв возможности абстракции, тем не менее, не абсолютизировал их, а лишь использовал для реализации своей основной синтетической идеи: создания музыкальной живописи.

У истоков «метафизической живописи» и сюрреализма. Чюрлёнис и Кирико

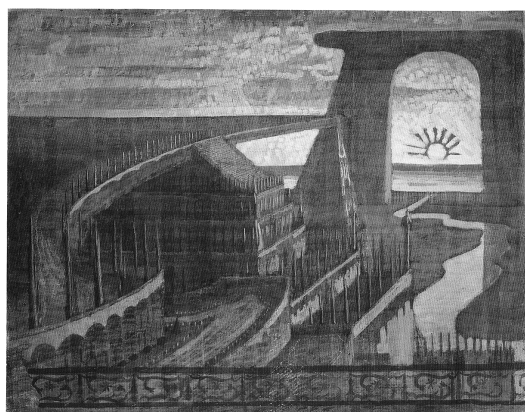
На последнем этапе творчества Чюрлёниса, помимо доминирующей тенденции, направленной на достижение синтеза искусств, вырисовывается и другая – сближающая его с более поздними поисками сюрреалистов и представителей метафизической живописи. Если в ранних произведениях Чюрлёниса 1904–1906 гг. («Видение», «Покой», «Сон Иосифа», «Мысль») обнаруживается много сходного с «поэтическим сюрреализмом», то с 1909 г. в его творчестве заметно усиливаются метафизические тенденции («Ангелочки (Рай)», «Ангел (Прелюд ангела)», «Жертвенник», «Фантазия (Демон)» [см. ил. на с. 56, 103, 111], «Баллада о чёрном солнце» [ил. 14], «Крепость (Сказка о крепости)» [ил. 15]). Названные картины по своему духу и причудливой образной системе поразительно близки произведениям родо-

начальника «метафизической живописи» итальянского художника **Джорджо Де Кирико** (1888—1978).

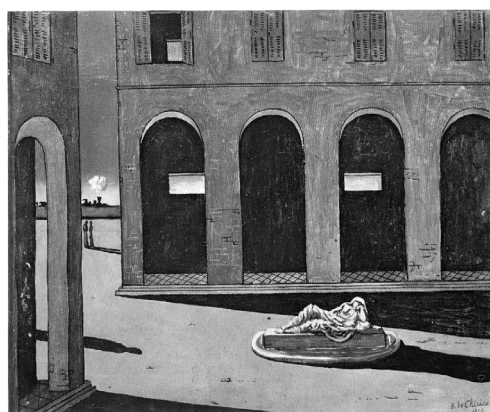
Этот неожиданный поворот в заключительной фазе творческой эволюции Чюрлёниса первым заметил Бенуа, который в рецензии на выставку «Союза», где выставлялись три картины этого направления, пишет: «Три фантазии Чюрлёниса будут особенно мучительные и в то же время кошмарно-сладостные во мне ощущения. Это – “Чёрное солнце”, “Кладбище” и “Рай”. Я думаю, самым характерным для Чюрлёниса является вторая из этих тем, переданная художником с невиданной странностью»⁴³. Здесь следует заметить, что именно «странность» восприятия прежде всего и акцентировал в своей концепции «метафизической живописи» сам Кирико.

Духовную близость упомянутых произведений Чюрлёниса творчеству Кирико можно в какой-то мере объяснить и свойственным для обоих увлечением иррационалистической эстетикой Ницше, а также творчеством Бёклина и Клингера, обусловившим сходное стремление снять с видимого мира покров, скрывающий труднопостижимую суть вещей и запечатлеть вневременной мир «вещей в себе», находящийся за пределами чувственного восприятия. Отсюда – тяга к ирреальности, таинственности, причудливому смещению различных архитектурных деталей и архетипных образов, возникающих словно во сне. Однако если в картинах Кирико мы видим мир средиземноморской культуры, насыщенный образами античных скульптур и архитектурными элементами, то в произведениях Чюрлёниса доминируют фантастические аллюзии и образы, почерпнутые из культур Древнего Востока.

В своей последней солидной монографии, посвящённой исследованию творчества Чюрлёниса, говоря об его последнем периоде, Раннит применяет наряду с понятием «фантастическое искусство» термин «метафизическое искусство», сравнивает его с живописью Кирико, Кара, Моранди. «Этот термин, – поясняет Раннит, – может использоваться для обозначения широкого течения, которое периодически всплывает в истории искусства и удобно для философских и религиозных интер-



Ил. 15. М. К. Чюрлёнис. Крепость (Сказка о крепости) 1909. Картон, темпера. 59,9 × 77,1. © НХМЧ



Ил. 16. Дж. Де Кирико. Итальянская площадь 1912. Холст, масло. © Частная коллекция

претаций»⁴⁴. В этом смысле Чюрленис предстаёт как сильный и оригинальный метафизик, поднимающий в своём творчестве платоновский вопрос: что такое бытие? Однако при определении характера и места творческого наследия Чюрлениса в художественной культуре XX столетия более удачными и адекватными Ранниту представляются специфические понятия: арт-нуво, абстракционизм и сюрреализм.

Что побудило Чюрлениса к созданию этих таинственных картин остаётся загадкой, хотя, возможно, их появление связано с предчувствием надвигающихся исторических потрясений начала XX столетия. Не только в картинах, но и в письмах этого периода заметно усиление апокалиптических и историософских мотивов.

Отдельные картины этого периода поразительно близки к произведениям Кирико. Их сближает символическое значение цвета, передающее глубинную метафизическую сущность вещей и мира, тема таинственного города, обильное использование различных ирреальных или фантастических архитектурных деталей: акведуки, арки, мосты, ворота... При сравнении, например, картины Чюрлениса «Крепость (Сказка о крепости)» (1909) [ил. 15] с полотном Кирико «Итальянская площадь» (1912) [ил. 16] сразу заметна не только близость композиционного построения, но и «прорыв музыкальности» у Чюрлениса, господство безжизненной статичности у итальянского художника. Подлинное метафизическое искусство, согласно Кирико, исходит из мистических ассоциаций «о мире без жизни», в котором статуи и архитектурные строения выступают в качестве следов человеческого бытия, свидетельствуют об ушедшем в небытие мире. В образной системе «Крепости» Чюрлениса господствуют архитектурные формы древневосточных цивилизаций, а в картинах «Баллада о чёрном солнце» [ил. 14] и «Фантазия (Демон)» [см. ил. на с. 111] на первый план выступают фантастические и сюрреалистические мотивы, которые расширяют обычные пространственные и временные грани, придавая картинам особую замысловатость и глубину. Кирико, как и Чюрленис, изображает застывший безвременной мир «вещей в себе», простирающийся за пределами чувственного познания.

Следовательно, между образной системой картин Кирико и Чюрлениса метафизического периода есть и отличия, которые определяются как культурно-географическим контекстом, так и мировоззренческими, эстетическими установками. В картинах итальянского художника господствует осенняя атмосфера Средиземноморья, когда в ясный день после обеда от зданий падают длинные тени, создающие таинственную атмосферу ностальгии, а у Чюрлениса на первый план чаще всего выступает поэтичность и стремление передать ирреальность и потусторонность изображаемого мира. С другой стороны, в картинах Кирико нет места человеку, которого он рассматривает как недостойное метафизического искусства существо. Потому человека в его картинах заменяют странные скульптуры и замысловатые манекены, создающие атмосферу таинственного ожидания, беспоконья. Чюрленису чужды тенденции дегуманизации искусства, хотя и в его картинах образ человека всё больше отходит на задний план, уступая место символическим образам ангелов и демонов. Он, как и мастера дальневосточной живописи, рассматривает человека прежде всего как неотъемлемую часть величественных стихий природы. Отсюда вытекает исключительный интерес художника к космическим темам.

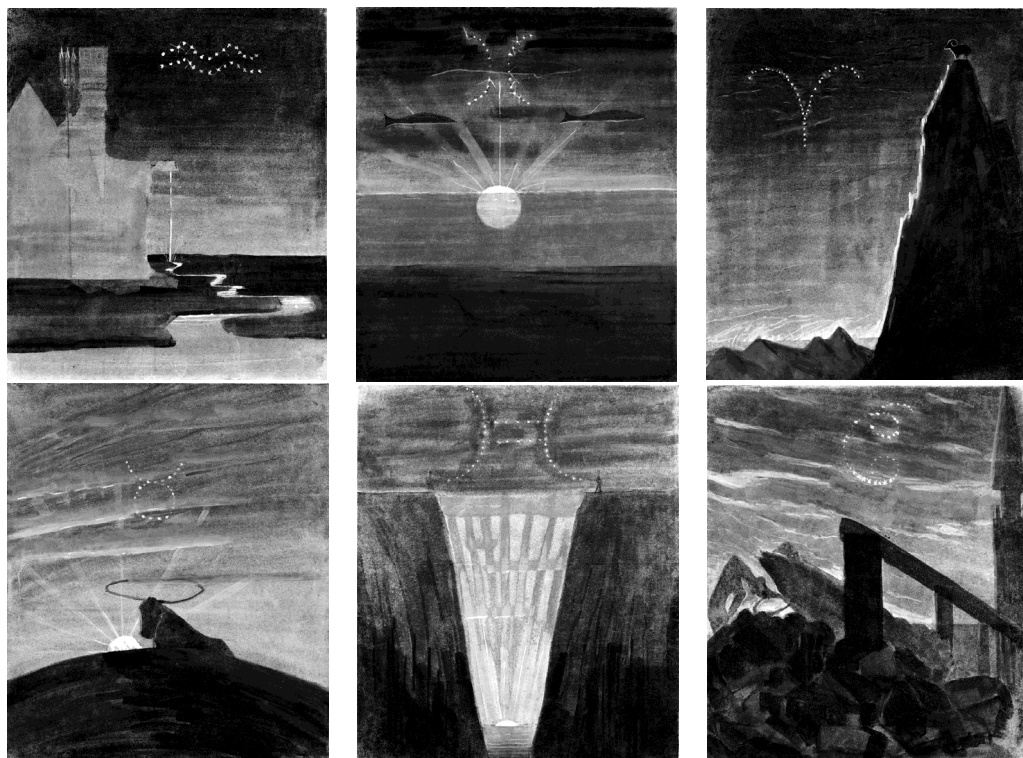
Космические видения

Предвосхищающий отдельные элементы поэтики «метафизической живописи», созданный в 1906–1907 гг. в Друскининкае и Вильнюсе цикл «Зодиак» [ил. 17–28] принадлежит переломному моменту в творчестве художника, когда он окончательно отходит от образной системы литературно-психологического символизма, свойственного его раннему периоду, и начинает писать в предельно сдержанной декоративной манере. Цикл состоит из двенадцати картин, изображающих мифологические образы знаков зодиака на фоне звёздного неба. Здесь перед нами предстают в развёрнутом виде близкие Чюрлёнису поэтические видения космического мира. Весь цикл отличается поразительной лаконичностью формы, гармоничностью, декоративностью, ощущением беспредельности космического пространства. Образная система этого цикла разворачивается ассоциативно, словно музыкальное произведение, плавно переходя от одного мифологического образа к другому. В этом цикле уже нет свойственного ранним произведениям художника увлечения контрастными цветовыми сочетаниями. Картины цикла объединяются единым колоритом и какой-то особенной таинственной атмосферой ночных космических ландшафтов.

Господствующий здесь сине-зелёный колорит передаёт глубинный мир метафизических ценностей, взаимосвязь природного и сверхестественного миров. В цикле «Зодиак» художник применяет мифологический разрез, который как бы раздвигает рамки привычного восприятия пространства и времени, реорганизует его по своим чисто художественным канонам. Это придаёт космическим видениям особую цельность и метафизическую глубокомысленность.

Излюбленная Чюрлёнисом техника темперы помогает ему в достижении характерного для дальневосточной живописи особого пластического контурного рисунка, прозрачности тонов и полутонов, слегка приглушённой декоративности, тонкого взаимодействия арабескных геометрических форм и мягких волнообразных линий. В картинах Чюрлёниса, как и в пейзажной живописи стран Дальнего Востока, линия горизонта обычно простирается высоко. Изображаемый мир передаётся как бы с высоты птичьего полёта. Все композиции цикла внутренне взаимосвязаны: близкие мотивы, цветовые решения постоянно трансформируются в пространстве и времени. Единство составных частей «Зодиака» достигается схожим колоритом, декоративными повторяющимися деталями, эмоциональным воздействием незаполненных пространств, которые здесь приобретают особое значение, так как передают медиативный характер образного строя картин. Каждая часть цикла имеет своё господствующее настроение и последовательно развивает лейтмотив всего цикла. Особая цельность в решении космической темы отмечается в картинах на тему созвездий Водолея, Девы, Стрельца и Козерога. В них изображаемые объекты подчиняются естественным ритмам величественной стихии космоса.

Новый этап развития метафизического истолкования космической темы связан с третьим зрелым этапом «сонатного» творчества Чюрлёниса, когда он, следуя по пути сближения живописи и музыки, достигает поразительной гармонии формы. Созданная осенью 1908 г. «Соната VI (Соната звёзд)» [см. ил. на с. 72] отмечена особой цельностью и высоким художественным мастерством. Как свидетельству-



Ил. 17–22. М. К. Чюрлёнис. Цикл «Зодиак». 1906/1907. Бумага, темпера. © НХМЧ
I. Солнце вступает в знак Водолея. 35,9 × 31,1. II. Солнце вступает в знак Рыб. 35,7 × 30,6
III. Солнце вступает в знак Овна. 36,0 × 31,1. IV. Солнце вступает в знак Тельца. 35,6 × 30,1
V. Солнце вступает в знак Близнецов. 35,6 × 30,6. VI. Солнце вступает в знак Рака. 36,0 × 30,9

ют сохранившиеся эскизы, по первоначальному замыслу цикл должен был состоять из четырёх картин. Однако в процессе работы художник ограничил его двумя картинами «*Allegro*» и «*Andante*».

При сравнении «*Сонаты звёзд*» с другими «сонатными» картинами бросается в глаза большая насыщенность живописного пространства, отсутствие в них незаполненных пустот, открывающих простор для размышлений и придающих им оттенок эстетического намёка, недосказанности. Эта особенность диптиха объясняется стремлением автора представить космическое пространство как сферу действия спонтанных, неорганизованных, хаотических сил, выражаемых импульсивными волнообразными линиями. В картине «*Allegro*» некоторую упорядоченность в их царство вносит вертикальная линия взлёта ангела, симметрично разделяющая картину на две части. Это столкновение сил хаоса и порядка заметно и в другой картине цикла – «*Andante*», где основную змеевидную линию уравнивает возвышающаяся в центре над линией звёздного пути пирамида и фигура ангела.

В «Сонате звёзд» исключительно важную роль играет воспринятое из японской декоративной живописи взаимодействие различных арабесок и сферических образов, передающих ощущение лёгкой дымки или туманности и олицетворяющих галактику. Обе картины объединяются, как и в триптихе «Райгардас» (1907) [см. ил. на с. 143], горизонтальной линией, символизирующей Млечный Путь. Чюрлёнис здесь не поддаётся соблазну эффектных сочетаний красок, развивая свои пластические идеи в гамме приглушённых тонов и полутонов. Картины отличаются особой изысканностью, чутким взаимодействием красок и форм. Чюрлёнис раскрепощает полёт творческой фантазии, поэтических ассоциаций, естественный, спонтанный поток образов, полностью доверяя своей интуиции, что позволяет ему преодолеть ограниченность внешней описательности видения мира и превратить свои лучшие космические произведения в метафизическую интерпретацию бытия.

Своеобразной кульминацией и заключительным аккордом метафизической живописи Чюрлёниса стало величественное полотно «Рех» (1909) [см. ил. на с. 75], в



Ил. 23–28. М. К. Чюрлёнис. Цикл «Зодиак». 1906/1907. Бумага, темпера. © НХМЧ

VII. Солнце вступает в знак Льва. 35,7 × 30,5. VIII. Солнце вступает в знак Девы. 35,6 × 31,3

IX. Солнце вступает в знак Весов. 36,0 × 31,2. X. Солнце вступает в знак Скорпиона. 35,0 × 30,6

XI. Солнце вступает в знак Стрельца. 35,3 × 30,1. XII. Солнце вступает в знак Козерога. 35,8 × 31,0

котором он воплотил давно вынашиваемую идею передачи симфонии единого космического пространства. Эта композиция создавалась в январе 1909 г. в Санкт-Петербурге и потребовала от художника больших творческих усилий. Первоначальный замысел картины претерпел существенную метаморфозу. Так, в её первых вариантах преобладал свойственный ранним космическим циклам зелёный колорит. Однако в процессе работы художник решительно изменил его на более тёплую и прозрачную кремовую гамму.

В этой насыщенной апокалиптическим и историософским звучанием картине с особой наглядностью проявились присущие Чюрлёнису космический универсализм, способность объединять в единое целое различные аспекты видения безграничности космического пространства и передавать собственное космологическое видение. Здесь космические мотивы утрачивают характерную для циклов «Зодиак» и «Соната VI (Соната звёзд)» потусторонность и становятся заметно интимнее. В картине «Rex» господствует симметричная композиция, обусловленная стремлением внести в мир космических стихий всепронизывающий закон упорядоченности и гармонии. Замысловатость и сложность образной системы «Rex», как при жизни художника, так и позже, вызывала множество различных толкований и интерпретаций.

В этой картине наряду с восседающим на троне метафизическим Владыкой космоса видим разнообразные сферические пространства, насыщенные космическими символами. Новое, что появляется в ней, это масштабность и эпичность. Здесь причудливым образом объединяются всепронизывающая гармония космического мира с тревожными апокалиптическими мотивами, которые отражали не только надломленное в то время духовное состояние художника, но и предчувствие хаоса, в который в начале XX столетия погружался мир.

Феномен Чюрлёниса и связи его творчества с различными направлениями модернизма до сих пор остаются объектом научных дискуссий. Трудно сказать об этом художнике и его искусстве лучше, чем это сделал С. К. Маковский: «Есть художники, судьба которых обрывается как грустная, полувнятная песнь. Они приходят к нам одинокие, загадочные, с руками, полными сокровищ, желая рассказать много – о чудесах далёких, о странах мечты нездешней, но внезапно уходят, не открыв своей тайны»⁴⁵.

* * *

Чюрлёнис был одним из тех новаторов искусства XX столетия, творчество которых невозможно вместить в узкие рамки какого-либо определённого художественного стиля или направления. Оно складывалось на фоне духовной культуры, развивающейся на рубеже веков, и естественным образом впитало в себя различные тенденции искусства того времени. Начав с увлечения символизмом, Чюрлёнис претерпел сложную духовную эволюцию: его творчество соприкоснулось со многими современными ему тенденциями и предвосхитило важные пути последующего развития как русского, так и западноевропейского искусства модернизма. Важную роль в окончательном утверждении собственной системы образов и эстетических ценностей, а также становлении индивидуального стиля «музыкальной живописи» Чюрлёниса сыграли годы его жизни в Санкт-Петербурге и сближение с

членами общества «Мир искусства». Этот контакт не прошёл бесследно как для самого Чюрлёниса, так и для русского искусства в целом. Художники «Мира искусства» оказали заметное влияние на эстетические вкусы и пластическую сторону его творчества: обострили восприятие дальневосточного искусства, развили особую изысканность и рафинированность художественной формы. Благодаря поддержке «мирискусников» Чюрлёнис активно включился в российскую художественную жизнь и, со своей стороны, как художник и личность оставил след в развитии радикального крыла русского авангарда, сыгравшего впоследствии известную роль в процессе обновления западного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кстати говоря, ему также принадлежит и «открытие» для эстонского читателя Николая Рериха. См. о связи творчества Раннита с Рерихом: *Мельников В. Л.* О влиянии Н. К. Рериха на культуру Первой Эстонской республики // Петербургский Рериховский сборник. – Вып. IV. – СПб.: Изд-во Петербургского университета, 2001. – С. 601–639; Roerichi pärand Eestis / [Перевод на эстонский Эрки Пяабус]. – Tallinn, 2008. – С. 12–46.
- ² *Rannit A. M. K. Čiurlionis. 1875–1911. Pionnier de l'art abstrait / Discours prononce au 2ème Congress International des Critique d'Art, Maison de l'UNESCO.* – Paris: UNESCO, 1949.
- ³ *Rannit A.* Post scriptum del Čiurlionio ir Kandinskio diskusijos // *Draugas.* – Chicago, 1979. – № 48. – Р. 4.
- ⁴ *Rannit A. M. K. Čiurlionis. 1875–1911. Pionnier de l'art abstrait / Discours prononce au 2ème Congress International des Critique d'Art, Maison de l'UNESCO.* – Paris: UNESCO, 1949. – Р. 13–14.
- ⁵ *Hanfmann G. M. K. Čiurlionis, the Lithuanian painter // Lituanus.* – New York, 1961. – Vol. 7 (2). – Р. 35.
- ⁶ *De Milia G. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis // Cahiers de l'art moderne.* – Paris, 1981. – № 3. – Р. 59.
- ⁷ *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 5 кн., в 2 т. / Изд. подгот. Н. И. Александрова и др.; [АН СССР]. – М., 1990. – («Литературные памятники»). – 2-е изд., доп. – Т. 2. – Кн. 4–5. – С. 185–186.
- ⁸ *Там же.* – Т. 1. – Кн. 1–3. – С. 646.
- ⁹ Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытие письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. / Сост., авт. вступит. статьи и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – Т. 1. – С. 176
- ¹⁰ *Рерих Н. К.* Чюрлянис (3 сентября 1936) // *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 36. Первая публикация: Рассвет. – Чикаго, 1936. – 7 ноября. – № 264.
- ¹¹ *Čiurlionis M. K. Laiškai Sofijai.* – Vilnius, 1973. – Р. 63.
- ¹² *Dobužinskis M.* Mano atsiminimai apie Čiurlioni // М. К. Čiurlionis. – Kaunas, 1938. – Р. 94.
- ¹³ *Бенуа А.* Ещё раз об отношении к современному творчеству // Речь. – СПб., 1909. – 12 апреля. – № 69.
- ¹⁴ *Г. Г.* Вечер современной музыки в «Салоне» // Речь. – СПб., 1909. – 26 февраля. – № 55.
- ¹⁵ *Леман Б. А.* Чурлянис. – СПб.: Издание Н. И. Бутковской, 1912. – («Современное искусство», серия иллюстрированных монографий). – [4], 28 с.; 1 л. фронтиспис; 13 л. цветных ил.; *Леман Б. А.* Чурлянис. – 2-е изд. – Пг.: Издание Н. И. Бутковской, 1916. – («Современное искусство», серия иллюстрированных монографий). – [4], 29 с., с портретом; 20 л. ил.
- ¹⁶ *Бердяев Н.* Кризис искусства. – М.: Г. А. Леман и С. И. Сахаров, 1918. – С. 9.
- ¹⁷ *Маковский С. Н. К.* Чурлянис // Аполлон. – СПб., 1911. – № 5. – С. 23.
- ¹⁸ *Чудовский В. Н. К.* Чурлянис. (Отрывки) // Аполлон. – СПб., 1914. – № 3. – С. 31.

- ¹⁹ Иванов, Вяч. Чурлянис и проблемы синтеза искусств // Аполлон. – СПб., 1914. – № 3. – С. 6.
- ²⁰ Там же. – С. 6–7.
- ²¹ Бенуа А. Художественные письма. О Чурлянисе // Последние новости. – 1938. – 10 декабря. – № 6466.
- ²² Цит. по: Hofstatter H. H. L'iconographie de la peinture Symboliste // Le Symbolisme in Europe. – Paris, 1976. – P. 11.
- ²³ Цит. по: Encyclopedie du Symbolisme. – Paris, 1979. – P. 149.
- ²⁴ Более подробно об этом см. в статье автора «Воздействие восточного искусства на живопись Чюрлёниса», помещённой в настоящем издании выше. – *Примеч. ред.*
- ²⁵ Цит по: Popper F. Naissance de l'art cinétique. – Paris, 1967. – P. 42.
- ²⁶ Vachtova L. Frantisek Kupka. – Praha, 1968. – P. 190.
- ²⁷ Rosenblum R. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko. – London, 1994. – P. 196.
- ²⁸ Цит по: George W. La peinture expressionniste. – Paris, 1960. – P. 24.
- ²⁹ Worringer W. Abstraktion und Einfühlung // Ein Beitrag zur Stilpsychologie. – München, 1908. – S. 16.
- ³⁰ Kandinsky W. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. – Paris, 1972. – P. 105.
- ³¹ Wiegand Ch. Russian Arts // Encyclopedia of the Arts. – New York, 1946. – P. 874.
- ³² Haftmann W. Malerei der XX Jahrhunderts. – München, 1954. – S. 206–207.
- ³³ Bellioli C. Il contributo russo alle avanguardie plastiche. – Milano; Roma, 1964. – P. 5–8.
- ³⁴ Seuphor M. Dictionnaire de la peinture abstraite. Précède d'une histoire de la peinture abstraite. – Paris, 1957. – P. 85–86.
- ³⁵ Poengen G., Zachn L. Abstrakte Kunst – eine Weltsprache. – Baden-Baden, 1958.
- ³⁶ Сарабьянов Д. В. О Кандинском // Кандинский (1866—1944): Каталог выставки. – Л., 1989. – С. 37.
- ³⁷ Аполлон. – СПб., 1909. – № 1. – 1910. – № 4, 7, 8, 11.
- ³⁸ Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. – СПб., 1910. – № 7.
- ³⁹ Цит. по: Ландсбергис В. Творчество Чюрлёниса. – Л., 1975. – С. 204.
- ⁴⁰ Annenkov G. Les temps heroiques. Les debuts de l'art abstrait en Russie // Cimaise. – Paris, 1953. – № 2. – P. 16–17.
- ⁴¹ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. – М., 1991. – Т. 2. – С. 213–214, 218, 237.
- ⁴² Glavurtic M. Ruska moderna umetnost i revolucija // Delo. – Beograd, 1967. – № 11. – P. 1318–1319. – № 12. – P. 1440–1446.
- ⁴³ Бенуа А. Выставка Союза. (Художественные письма) // Речь. – СПб., 1910. – 13 марта.
- ⁴⁴ Rannit A. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian visionary painter. – Chicago: Lithuanian Library Press, 1984. – P. 72.
- ⁴⁵ Маковский С. Н. К. Чурлянис // Аполлон. – 1911. – № 5. – С. 23.



II. НАСЛЕДИЕ СЕМЬИ РЕРИХОВ: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ

А. А. БОНДАРЕНКО, В. Л. МЕЛЬНИКОВ

(Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов)

О МУЗЕЙНОЙ ИДЕОЛОГИИ Н. К. РЕРИХА В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ АКТУАЛИЗАЦИИ РЕРИХОВСКОГО НАСЛЕДИЯ И РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПЦИИ МУЗЕЯ-ИНСТИТУТА СЕМЬИ РЕРИХОВ¹

I

Говоря об основаниях создания и деятельности Музея-института семьи Рерихов в контексте комплекса проблем сохранения и актуализации рериховского наследия, прежде всего, необходимо отметить особенности системы взглядов самого Николая Константиновича Рериха на понятие музея, на музейное дело, его предмет, методы и формы музейной практики, культуuroохранную деятельность в целом, оценки социальной и культурной значимости этой области человеческой деятельности.

Для Н. К. Рериха как автора оригинального учения о культуре музеев – это ключевое звено в деле сохранения культуры в широком смысле. Это не просто собрание предметов, имеющих художественную, историческую или какую-либо иную культурную ценность, но, прежде всего, Обитель Муз всех родов и направлений человеческого творчества, их союз как живое свидетельство внутреннего духовного единства людей и имманентной устремлённости человека к усовершенствованию и творчеству, устремлённости к Прекрасному. Это – «обитель всех родов Прекрасного и вовсе не в смысле лишь сохранения тех или иных образцов, но в смысле жизненного и творящего применения их»².

Отсюда вытекает общий критерий ценности музейных предметов и коллекций по Рериху – значимость для будущего. Музей представляется Рерихом точкой соприкосновения человека с живой культурно-исторической традицией, опытом и тайной творчества³. Отсюда безусловная ценность и безусловное требование подлинности музейных собраний и отдельных предметов как следствие подлинности источника их создания, подлинности живого и вдохновенного творчества.

Рассматривая культуру как основу индивидуального совершенствования и общественного мироустройства, Рерих видит музей не только в качестве охранителя культурного достояния в виде музейных предметов и коллекций, но и в качестве охранителя культурного достоинства в человеке, его духовности и нравственности, его бережного и уважительного отношения к природе, внутренней и внешней, как сказали бы сейчас, окружающей среде. Музей, таким образом, становится местом взаимодействия различных общественных тенденций на основе всевещающего понятия культуры, и приобретает дополнительные социокультурные функ-

ции. У Рериха отчётливо просматриваются идеи будущих концепций интегрированного музея, экомuzeя, предвосхищаются положения «новой музеологии»⁴.

Широкое понимание, которое вкладывалось Рерихом в важнейшие понятия культуры и музея, расширяло возможности восприятия подлинного вдохновения и сотворчества, неотделимые от подлинного самоусовершенствования, что всегда считалось Николаем Константиновичем важнейшей из всех задач. Именно личные усилия, личную практику он ценил более всего, часто повторяя слова своего «академического» учителя А. И. Куинджи: «Сказать-то всякий может, а ты вот пойди и победи». С этим подходом и связан был своеобразный эксперимент, поставленный в Музее Рериха в Нью-Йорке в двадцатых – начале тридцатых годов прошлого века. Это была попытка устойчивого соединения элитарности научного подхода, безусловно необходимого в работе любого музея, с индивидуальной и общественной инициативой, когда многочисленные волонтерские группы, культурные общества и комитеты при нью-йоркском музее и его отделениях стали рассматриваться в качестве хранителей соответствующих отделов музея. По мысли Рериха, «именно наука должна приглашать в свои заповедные поля всех любителей. Именно любовь и сердечная заботливость создает те блестящие заповедники, которые двинут по пути культуры будущие поколения»⁵. Здесь мы видим стремление к музеефикации (в рериховском смысле) самого научного знания с целью сделать его доступным возможно более широкому кругу посетителей.

Практика подтвердила жизненность этих установок, когда в 1928 г. Рерихами был основан в Индии филиал Нью-Йоркского музея Рериха – Гималайский исследовательский институт «Урусвати», начавший действовать как научная станция и предполагавший ведение работы в виде экспедиций, конференций, лекций, совещаний, семинаров, выставок. Внутри института «Урусвати» сразу был создан музей научных достижений (*музей в музее*). И поскольку для Рерихов развитие науки всегда было неразрывно связано с историей человеческого самопознания, началось становление «нового типа научного исследования, основанного на археологическом поиске и погружении в естественные науки», так называемый продуктивный метод исследований, минимизирующий всевозможные «напрасные издержки»⁶.

Для сравнения приведём пример. Джон Вагенсберг, директор Научного музея «La Caixa» в Барселоне, говоря о нынешнем мучительном периоде расширения и глобализации всех внутренних и внешних глубинных процессов музея (прежде всего, научного музея), рассматривает последний как научный центр, то есть «микрокосм, вся атмосфера которого располагает к научным изысканиям и познаниям». Научный центр должен генерировать различные научные идеи и концепции, проводить выставки, дебаты, семинары, симпозиумы, конференции. Да и вообще, «поощрение научной общественной мысли – это необходимое условие всей нашей демократической системы», поэтому необходимо преодоление дистанции между учёным и простым человеком, поскольку и сами «учёные не хотят быть обособленной от общества социальной группой»⁷.

Далее, как бы утверждая единство духовного опыта человечества и, по сути дела, продолжая известную мысль С. Ф. Ольденбурга о «схождении» Запада и Востока,

Ю. Н. Рерих отмечает: «Вновь наступает время, когда восточное знание проникает в нашу жизнь и подчиняет себе науку. Научные исследования Запада базируются на культуре Востока». Здесь под Востоком, как правило, понимается характерная традиция напряжённой духовной жизни и внутреннего поиска, а под Западом – столь же характерная традиция свободного личного действия. Для Рерихов это – грани единого целого.

Категории единой традиции и будущего, самопознания и самоусовершенствования, сотрудничества и творчества – основные в культуuroохранной и музейной идеологии и деятельности Н. К. Рериха. Главный пафос этой деятельности – обращённость к человеку в его высшем творческом измерении. Путь к этому измерению лежит через восстановление онтологической связи с Первообразом, Единым корнем Жизни посредством *свободной этической и познавательной практики*.

Ключевой опорой такой практики является ответственность. По Рериху, этика – это и есть ответственность, жизненное соответствие своему *внутреннему творческому единству*, если угодно, соответствие Творцу, по Образу и Подобию которого мы созданы или считаем себя созданными. Можно сказать, речь здесь идёт об ответственности человека за своё и ближнего своего культурно-нравственное достоинство, состояние творческого потенциала, традиционно называемого Духом. Такое понимание ответственности тесно связано с рериховским истолкованием смысла современного нравственного служения, его непреложностью и доступностью: «Служение Культуре есть благородный подвиг человечества. Обязанность каждого мыслящего во благо внести своё сотрудничество в общую чашу эволюции»⁸.

Таким образом, в рериховском дискурсе субъект действия – это не просто некий текст, пусть даже со своим уникальным смыслом, как предлагает постмодернизм, это – уникальный образ и подобие Первообраза Несказуемого и Невыразимого. Он наделён собственным опытом сознательного бытия, в сублимированном виде являющимся основой его культурного достояния, и собственной избирательной способностью, то есть волей к отбору и предпочтению. В соответствии с платоновской моделью глубинным смыслом этой способности к выделению (подлинного) является принцип отбора по происхождению, иначе говоря, иерархический принцип. По сути дела, на этом же принципе основывается и рериховская концепция репрезентации и коммуникации в целом. Так, говоря о высшей форме всякой коммуникации – общении, Рерих выделяет главное его качество – наличие нравственного последствия для его участников. «Общение воспринимается им как акт непреложно добровольный, позитивный, способствующий усовершенствованию участников»⁹. Всё негативное, двусмысленное, косное, безнравственное, с чем может в жизни столкнуться человек, в его понимание общения не входит, и самый «дар общения» противостоит вражде. Поэтому продуктивная коммуникация или общение – это всегда общение «верхним путём», как кристаллизованный завет Льва Толстого рериховскому Гонцу «держатъ руль выше», быть способным к высокому выбору, иметь «глаз добрый».

Что же при таком выборе должно обеспечивать проверку иерархического критерия? Каков механизм? Как принято считать, имманентной моделью, проверкой на

основание у Платона является миф. Так, например, по Жилью Делёзу, «миф с его постоянной циклической структурой, в действительности, является историей первоосновы» (иерархичность мифа) и «предусматривает создание модели, в соответствии с которой будут осуждаться различные претенденты»¹⁰. Рассматривая на конкретных примерах платоновскую триаду – «неучастваемое», участвуемое и участник (или, иначе, первооснова, объект в своём стремлении и претендент), – Делёз требует различать «всевозможные уровни и даже целую иерархию» как между компонентами триады, так и внутрикомпонентно, особо выделяя компонент претендента.

Здесь стоит остановиться подробнее. Рерихи посвятили множество художественных и литературно-философских произведений осмыслению принципов триединства и иерархии в различных историко-культурных традициях. Апофеозом этих исследований стал свод книг Живой Этики и создание всемирного Знамени Мира как символа защиты культурного достояния в широком смысле. В идее Знака Знамени Мира как раз и отражён тот самый иерархический критерий восхождения и подлинности, требующий безусловного *уважения, покровительства и защиты*. Именно таковы требования знаменитого Пакта Рериха¹¹. Современным развитием этих представлений о внутренней иерархичности триад стали разработки, посвящённые так называемой тринитарной методологии, основанной на понятии системной триады¹². Исследуя иерархию участника(ов)-претендента(ов) и её нижний предел в направлении бесконечной деградации, мы сталкиваемся с миражом, симулякром, отпавшей копией. Но это так же справедливо и для иерархии участвуемого-объекта.

Вспомним старую русскую сказку о Марье-искуснице, похищенной злым колдуном Водяным, и её малолетнем сыне Иванушке, отправившемся на поиски своей матери и, в конце концов, освободившем её из плена злодея. Претендент в своих претензиях и поисках правды, справедливости и лучшей жизни очень напоминает сказочного Иванушку, взыскующего любви, заботы и покровительства как будто исчезнувшей из его жизни матери. Хорошо известно, что Чародей пытается всеми правдами-неправдами помешать мальчику, сбить его с толку. То он отрицает самоё существование Марьи-искусницы, то, признав, ставит Иванушку перед неразрешимой загадкой. Водяной отражает Марью-искусницу в водах волшебного озера и множит её образ, предлагая безнадёжный выбор. Однако сын знает, что за множеством копий-симулякров скрывается Первообраз, его мать. И задача его – разыскать, найти её по «теплу сердечному», ибо рационального решения у задачи нет¹³.

В этой сказке в чистом виде предъясняется механизм той самой проверки на основание, которой должны быть подвергнуты и участник, и участвуемое. Этот механизм – сердце претендента. «Сердце» – так и называется ключевая книга рериховской Живой Этики. Именно воспитание сердца – главная задача упомянутой выше свободной этической практики на пути самоусовершенствования, прорыва к сотрудничеству и свободному сотворчеству. Вот почему главной задачей музея у Рериха является, в конечном счёте, «преображение жизни»¹⁴. Д. Вагенсберг называет этот «сердечный» механизм «культурной или культурно-эмоциональной интерактивностью».

Итак, в рериховской триаде – Несказуемое, Первообраз, участник – третий компонент – это мыслитель, восходящий через Первообраз к Несказуемому. Само восхождение возможно в виду сопричастности участника Первообразу, а Первообраз – Несказуемому. Шварцевской тенью участника является симулякр, который должен «знать своё место». Симулякр не может быть претендентом, ибо он лишён сердца, в этом-то и состоит его отпадение как образа, его не-подобие Первообразу. Единственный путь исправления – это *Обращение* как возврат к образу, и *Уподобление* через подражание, примерно в том же смысле, в котором употребляет это понятие Фома Кемпийский в своём «Подражании Христу». Поэтому важно не только «подавление симулякров, удержание их на глубине, предохранение от всплывания на поверхность и от способности симулякров “вкрадываться” во что бы то ни было»¹⁵, но также и Обращение и Уподобление потенциальных симулякров, не утративших «потенцию сердца», то есть потенцию связи с Первообразом посредством «органической» связи симулякра с породившим его образом, будь то участвуемое или участник.

Выявление и развитие этой потенции – одна из важнейших задач музейной коммуникации. Стоит вспомнить, что введший это понятие Дункан Ф. Камерон рассматривал музейную коммуникацию как визуально-пространственный процесс общения посетителя с музейными экспонатами, представляющими собой «реальные вещи» со своим особым невербальным «языком вещей»¹⁶. Таким образом, ещё задолго до формирования коммуникационного подхода, при котором посетитель стал рассматриваться «в качестве полноправного участника процесса коммуникации, собеседника и партнёра музея, а не пассивного получателя знаний и впечатлений»¹⁷ Н. К. Рерих не только предвосхитил это направление современного музееведения, но и пошёл гораздо дальше, определив вектор направления такой коммуникации. По Рериху, это – индивидуальная эволюция, то есть уникальное постепенное восхождение к единому Первообразу как общей основе проявленного существования.

Однако и посетитель музея, то есть тот самый претендент, участник, и музей, то есть участвуемое, объект в своём стремлении к Первообразу творчества и служения, чреват фазой деградирующей симуляции, но также и способны к восхождению и освобождению от симуляции, иллюзии или, как сказал бы Рерих, «майи». Фаза симуляции одинаково заразительна, какой бы из двух сторон триады она не была порождена: участвуемым (музеем, пассивный симулякр) или участником (посетителем, активный симулякр). Её результатом становится расходящийся нелинейный диссипативный процесс деградирующей коммуникации с его циклоидной темпоральностью, секрет которого состоит в том, что «он не выражает какого-либо порядка, противоположного хаосу, поглощающему его». Он и есть сам хаос, которому противостоит космос (музея и посетителя) как имманентный магистральный эволюционный процесс, тоже нелинейный, сопровождающийся возникновением диссипативных структур, но сходящийся к глобальному аттрактору¹⁸ и имеющий сложную линейно-спиральную темпоральность.

Оппозиция образа и симулякра в анти-иерархии участвуемого или участника приобретает у Н. К. Рериха то форму противостояния культуры и цивилизации, то

опозицию потока эволюции и «броуновского блуждания» пустых форм. Последние способны «закручиваться» потоком эволюции в турбулентные вихри, порождая суперсимулякры упорядоченности¹⁹. И если, действительно, «современность [по Рериху, цивилизация. – А. Б., В. М.] находится под властью симулякра», то безвременное в современности [по Рериху, культура. – А. Б., В. М.] содержит образ и подобие восхождения, *пути истинного и живого*. По существу, именно это напряжённое противостояние именуется в рериховских трудах противостоянием непроявленного Хаоса и проявленного Космоса, усугублением которого становится Армагеддон и Апокалипсис, нередко упоминаемые в рериховских трудах. Интересно, что во многом противоположный Рериху Бодрийяр также свидетельствует о Страшном Суде, который «уже происходит, уже окончательно свершился на наших глазах» как «зрелище нашей кристаллизованной смерти». Он также отмечает катастрофический ход событий, но в противоположность Рериху музей у Бодрийяра – участник этой кристаллизации смерти и наступлении виртуальности, «лишающей человечество реального события Апокалипсиса»²⁰.

На этих рериховских идеях базируются ключевые моменты концепции Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге²¹ и основные положения рериховской системы репрезентации, реконструкция которой является делом, по-видимому, недалёкого будущего. С этих позиций и необходимо подвергнуть тщательному анализу всю проблематику содержания, сохранения и актуализации сложного и многоаспектного комплекса рериховского наследия.

II

Как всегда, Н. К. Рерих свои взгляды и теоретические положения по интересовавшим его темам излагал в виде серий или отдельных очерков и эссе, часто обнаруживая в глубокой истории корни своих пониманий, и почти всегда предпринимал попытки их художественного отражения и практического испытания и применения в деятельности созданных им музеев, институтов, художественных и культурно-просветительских центров²². Такая многосторонность приводит к следующему определению. **Рериховское наследие** – это комплекс созданных Рерихами и / или принадлежавших им произведений художественного, литературного, научного и иного творчества, включающий архивы, документы, рукописи, книги, фотографии, коллекции, мебель, предметы обстановки и быта, личные вещи и другие мемориальные предметы, строения и поместья, когда-либо принадлежавшие членам семьи Рерихов, их ближайшим родственникам, сотрудникам или созданных ими организациям, а также памятные места и маршруты путешествий и экспедиций семьи Рерихов и «нематериальная» составляющая знаний, подходов, практических мер и материалов, экспедиций, организаций и обществ, ядром которого стало целостное этико-философское Учение Живой Этики.

Подходя с этих позиций к анализу деятельности и места Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге в общей проблематике рериховского наследия, особо значимой и социально чувствительной в России, необходимо отметить следующее.

1. Рериховское наследие как масштабный и уникальный комплекс мирового культурного наследия разрознено, частично утрачено и продолжает утрачиваться, а потому нуждается в заботе, сохранении, изучении и актуализации.

2. Проблема сохранения и актуализации рериховского наследия стоит особо остро, поскольку: а) затрагивает многочисленные общественные «рериховские» организации с их собственной интерпретацией этого наследия, чаще всего лишённой подлинности и историчности, что чревато созданием многообразных «рериховских» симулякров псевдорелигиозного или полумистического толка; б) затрагивает также некоторые идеологически агрессивные конфессиональные круги с их собственной столь же неадекватной, симулятивной интерпретацией рериховского наследия, и вновь нарождающейся практикой идеологических преследований; в) осложняется ставшей традиционной необоснованной политизацией вопроса, включением в «рериховскую» орбиту чуждого рериховскому наследию духа политической авантюры.

3. Феномен жизнетворчества Н. К. Рериха и его семьи, объективно и, безусловно, крайне интересный, привлекательный и, можно сказать, поучительный, «провоцирует» псевдоисследователей на написание заказных псевдоисследований, не выдерживающих серьёзного критического разбора, переходящих всякие разумные границы интерпретации, однако (или именно потому) в наше время издательски весьма рентабельных.

4. Задержка с серьёзной научной работой по изучению и актуализации рериховского наследия таит в себе опасность объективации «рериховских» мифов и симулякров, выхолащивания содержания и постепенной утраты креативного потенциала рериховского наследия.

5. Собрание Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, уникальное по своему происхождению, составу и временному охвату, характеризуется подлинностью составляющих его музейных предметов и коллекций, единством их исторической судьбы, родственной и духовной преемственностью. Оно занимает ключевое место в составе рериховского наследия, отражая важнейший, российский период жизни и многогранного творчества этой выдающейся петербургской семьи, без понимания которого не может быть адекватной оценки комплекса в целом.

III

История, состав и структура собрания музея-института, история и характер внутреннего пространства музейного здания на бывшей набережной Большой Невы (набережная Лейтенанта Шмидта, д. 41, – бывший дом академика М. П. Боткина), культурный ландшафт исторической части Васильевского острова в многостороннем субъект-объектном взаимодействии с целостным комплексом рериховского наследия как части мирового культурного достояния создают необходимую основу для планирования и проектирования как внутреннего музейного пространства с его фокусами и экспозициями, так и окружающей социокультурной среды музея с её перспективными направлениями, маршрутами и точками притяжения.

Адаптация разработанного ранее эскизного проекта комплекса мемориально-биографических и мемориально-художественных экспозиций²³ к настоящему вре-

мени позволила выделить основные характеристики и особенности этого комплекса. Описание этого комплекса выходит за рамки данной статьи, как и обсуждение проблемы связи внутреннего музейного пространства с формируемой внешней социокультурной средой музея, с её перспективными направлениями, фокусами и маршрутами.

Теме «Музей-институт семьи Рерихов в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга» была посвящена отдельная международная конференция, прошедшая в Санкт-Петербургском государственном университете в 2001 г. Основная работа по изучению фондов ещё впереди, но уже сейчас можно сказать, что по материалам исследований этих фондов могут быть написаны интересные исследования, подготовлена не одна диссертация, может быть выполнена задача становления и развития в Санкт-Петербурге **рериховской научной школы** как особой историко-научной общности учёных, продолжающих живую преемственность художественного, научного и философского наследия семьи Рерихов²⁴. У истоков **петербургского научного рериховедения** как отдельного направления в истории науки и культуры стояли сами Рерихи: Николай Константинович ещё со времён учёбы в Университете и затем работы в качестве преподавателя в Петербургском Археологическом институте, вошедшем впоследствии в состав Университета в качестве отдельного подразделения; и Юрия Николаевича, читавший в Ленинградском государственном университете на Восточном факультете, в Географическом обществе и в других научных центрах города лекции по истории, культуре и географии Востока. Это и позволит в дальнейшем освободиться от «рериховских» симулякров, которыми так наполнено и чревато наше время.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В сокращённом виде данная статья уже была опубликована: *Бондаренко А. А., Мельников В. Л.* Музейная идеология Н. К. Рериха: проблемы актуализации рериховского наследия // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 6: Философия, политология, социология, психология, право, международные отношения. – Вып. 1. – 2006. – Март. – С. 40–46.

² *Рерих Н. К.* Твердьня Пламенная. – Рига: Виеда, 1991. – С. 240.

³ *Бондаренко А. А.* Пакт Рериха и проект Всемирной Лиги Культуры в условиях глобализации // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2002. – С. 167.

⁴ См. также: *Бондаренко А. А.* Музей-институт семьи Рерихов в практике современного музейного строительства // Триумф музея? – СПб.: Осипов, 2005. – С. 354–365; *Бондаренко А. А.* Музей-институт семьи Рерихов как проект Санкт-Петербургского государственного университета // Университетские музеи: прошлое, настоящее, будущее: Материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 300-летию со дня рождения первого ректора университета Г. Ф. Миллера и 60-летию музея истории СПбГУ. С.-Петербург, 17–19 октября 2005 г. / Под ред. И. Л. Тихонова. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2006. – С. 255–269; *Бондаренко А. А.* О музейной идеологии Н. К. Рериха и связанных с ним музеях // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. IX. – СПб., 2012. – С. 15–23.

⁵ *Рерих Н. К.* Врата в будущее. – Рига: Виеда, 1991. – С. 27.

⁶ *Рерих Ю. Н.* Тибет и Центральная Азия. Самара: Агни, 1999. – С. 200–204.

⁷ Вагенберг Д. Основные принципы современного научного музееведения (2001) // Cultivate-Russia Web Magazine. – 2003. – Февраль. – Вып. 2. Режим доступа:

<http://www.cultivate.ru/mag/issue2/museology.asp>.

⁸ Рерих Н. К. Твердыня Пламенная. – Рига: Виеда, 1991. – С. 206.

⁹ Мельников В. Л. Этические взгляды Н. К. Рериха и проблемы общения // Три ключа. Педагогический вестник. – Вып. 3. – М., 1999. – С. 67–70.

¹⁰ Deleuze G. Logique du sens. – Paris: Minuit, 1969. – P. 292–307. Фрагмент «Платон и симулякр» цит. по пер. Е. А. Наймана.

¹¹ Пакт Рериха. 70 лет: Материалы конференции 15 апреля 2005 г. в Санкт-Петербургском Доме юриста. – СПб.: Рериховский центр, 2005. – С. 52–58.

¹² См., например: Баранцев П. Г. О тринитарной методологии // Между физикой и метафизикой: Наука и философия. – СПб, 1998. – С. 51–61.

¹³ Bondarenko A. A. The Roerich Pact and Project of World League of Culture by Roerich as a Conceptual Set of Humanistic Globalization // Philosophy and Progress of the Society. – Vilnius, 2003. – P. 248.

¹⁴ Ibid. – P. 254.

¹⁵ Deleuze G. Ibid.

¹⁶ Камерон Д. Ф. Музей: храм или форум // Музейное дело: музей-культура-общество: Сборник научных трудов Центрального музея революции. – М., 1992. – С. 259–275.

¹⁷ Юренева Т. Ю. Музееведение. – М., 2003. – С. 331–332.

¹⁸ См.: Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомыры. – СПб.: Алетейя, 2002.

¹⁹ Ср. три уровня симулякров у Жана Бодрийяра: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – С. 111.

²⁰ Бодрийяр Ж. Указ. соч. – С. 321. См. также: Baudrillard J. Le paroxyste indifferent. – Grasset, 1997. – P. 47.

²¹ Бондаренко А. А. Музей-институт семьи Рерихов в культуре будущей России // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2002. – С. 46–58.

²² Bondarenko A. A. Ibid. – P. 254.

²³ Мельников В. Л. Мемориальное собрание С. С. Митусова как основа музейного собрания Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2002. – С. 71–76.

²⁴ См.: Предисловие // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб.; Вышний Волочк, 2005. – С. 11.

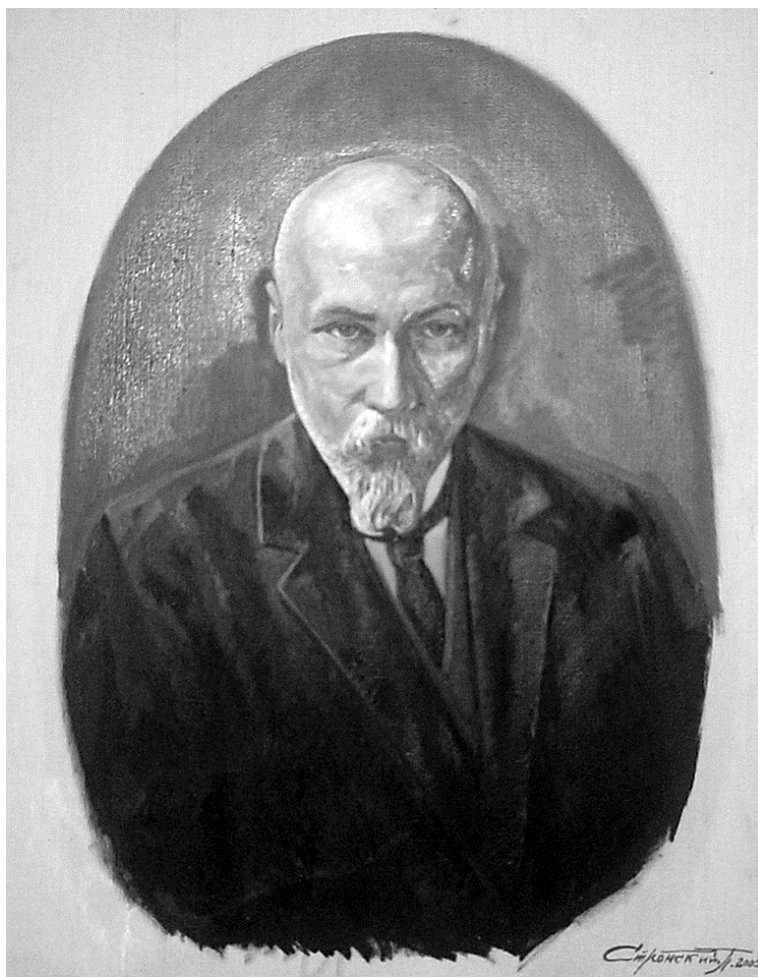
Ю. А. ЕНДОЛЬЦЕВ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

О РЕРИХОВСКОМ НАСЛЕДИИ В СОВРЕМЕННОМ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ¹

Николай Константинович Рерих (1874—1947), известный философ, живописец, археолог, путешественник, писатель, общественный деятель, учился в 1893–1898 гг. на Историко-филологическом и Юридическом факультетах нашего Университета². Сейчас здесь многое напоминает о нём.

Начнём со знаменитого «коридора Петровских Коллегий». Он был создан в результате проведённого в 1834–1837 гг. остекления второго этажа западной гале-



Ил. 1

реи здания. Ныне здесь мало что изменилось. Лишь с конца 1940-х гг. ректором А. А. Вознесенским была реализована идея, возникшая ещё в 1930-х гг.: коридор к настоящему времени украсился 51 портретом, 13 бюстами и 10 скульптурами знаменитых универсантов. Кстати говоря, здесь недавно появился и портрет Н. К. Рериха [ил. 1], выполненный маслом на холсте московским художником Петром Тимофеевичем Стронским, лауреатом Международной премии имени Николая Рериха 2003 г. Сейчас происходит обновление этих изображений.

Коридор видел очень многих известных россиян. Студентами Университета были, например, П. А. Столыпин, А. Ф. Керенский, Л. П. Карсавин, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Е. А. Лансере; здесь экстерном сдавал экзамены в 1891 г. В. И. Уль-

янов; позднее в этом здании бывали учившиеся на разных факультетах В. В. Путин, Г. Н. Селезнёв, С. Б. Иванов, А. Л. Кудрин, В. Л. Мутко и многие другие³. Ходил по этому коридору, будучи студентом, и Н. К. Рерих. Расположение подразделений было тогда, в конце XIX в., следующим: в первой части со стороны Университетской набережной находились Физико-математический, затем Юридический и Историко-филологический факультеты; на третьем этаже, над библиотекой, размещался Факультет восточных языков, занятия на котором начались в сентябре 1855 г. Наверняка, как и другие студенты, Н. К. Рерих пользовался книгами Университетской библиотеки, начало которой было положено фондами Учительской гимназии, Педагогического и Главного педагогического институтов. В экспозиции Музея истории университета хранятся изображения длинного коридора (его протяжённость около 400 м) конца XIX в.

Сейчас бывшие Петровские Коллегии являются Главным университетским зданием, где располагаются два из двадцати его факультетов; а кроме того, Университет владеет ещё более чем 270 домами в разных районах города.

В настоящее время в экспозиции Музея истории университета есть фотопортрет Николая Рериха в студенческом мундире и копия его картины «Старая Ладога» [ил. 2], оригинал которой хранится в кабинете ректора⁴. Несомненно, бывал он и в нынешнем Петровском зале – памятнике архитектуры тридцатых годов XVIII в. Правда, никто, пожалуй, не может сейчас ответить, куда девались отсюда бюсты императоров Александра I и Николая I. О визите последнего в 1828 г. напоминает отделённый металлической оградой от проезжей части сад, разбитый по его приказу, чтобы не мешать студентам в их занятиях. Думается, что и здесь, наверняка, гулял Н. К. Рерих.



Ил. 2



Ил. 3

Вообще-то память о Н. К. Рерихе живёт во многих аспектах современной жизни Университета. Как известно, Н. К. Рерих пытался вернуться на Родину, но удалось это только его сыну **Юрию Николаевичу Рериху** (1902—1960), известному востоковеду, в 1957 г. Он обосновался в Москве, заведя сектором в Институте востоковедения АН СССР; но в то же время Юрий Николаевич уделял много времени созданию Музея Н. К. Рериха в его родном городе, Ленинграде. Сейчас Музей-институт семьи Рерихов, организованный по проекту, подготовленному Рериховским центром, находящимся в структуре Университета, ведёт обширную разностороннюю работу. Достаточно сказать, что на балконе Актового зала, где находится выставочный зал Музея истории Университета, им регулярно организуются выставки репродукций картин Николая и Святослава Рерихов. Музеем-институтом семьи Рерихов проводятся ежегодные научно-практические конференции «Рериховское наследие» в университетских зданиях с последующей публикацией их материалов. Заместитель директора Музея-института Н. К. Рериха В. Л. Мельников уже 6 лет принимает участие в секции истории Филологического факультета ежегодно проводимых Международных филологических конференций, делая соответствующие сообщения на её заседаниях на основе документов из фондов семьи Рерихов. По итогам работы этих конференций периодически выходят сборники публикаций⁵.

Недавно, в 2004 г., в Вышнем Волочке вышла книга воспоминаний Л. С. Митусовой «О прожитом и судьбах близких», подготовленная Музеем-институтом семьи Рерихов и Рериховским центром Университета⁶. Людмила Степановна родилась 23 мая 1910 г. в Бологом, а скончалась 23 апреля 2004 г. в Санкт-Петербурге. Отец её, Степан Степанович, уже в 1910-е гг. был известным музыковедом и музыкантом, тесно общался с композиторами Н. А. Римским-Корсаковым, И. Ф. Стравинским, художниками И. Я. Билибиным, М. А. Врубелем, В. И. Зарубиным, А. В. Рыловым, со многими представителями «Мира искусства» и Петербургской Консерватории, работал в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств, которой руководил Н. К. Рерих. А знакомство Митусова с Рерихом произо-

шло в 1890-х гг. в Петербургском университете, где они оба учились, ещё до встречи последнего с Еленой Ивановной Шапошниковой, кузиной Степана Степановича. Знакомство Рериха с будущей женой произошло летом 1899 г. в имении археолога князя П. А. Путятина в Бологом. Здесь постоянно бывал и С. С. Митусов, которому князь приходился отчимом, здесь родилась его средняя дочь Людмила, летом в Бологом отдыхали дети и Митусовых, и Рерихов. Во время революции, в 1917 г., Людмиле Степановне исполнилось 7 лет. Её воспоминания насыщены весьма любопытными фактами и о встречах с перечисленными людьми, и о событиях нашей истории. Тексты дополняются фотоматериалами и документами из архива автора, а ведь она явилась одним из создателей Музея-института семьи Рерихов и принимала впоследствии активное участие в его мероприятиях.

Представление книги Людмилы Степановны Митусовой состоялось 25 февраля 2005 г. в Санкт-Петербургском государственном университете [ил. 3]. На представлении выступили знавшие автора представители нескольких поколений ленинградцев-петербуржцев, среди которых было немало сотрудников и выпускников Университета: А. Н. Андреев, В. В. Бложис, А. А. Бондаренко, И. А. Бондаренко, В. А. Брунцев, Я. В. Васильков, Б. В. Воронов, Н. Е. Гаврилина, Ю. А. Горбачёв, О. А. Жарковская, С. Е. Иванова, Г. Д. Капитоненко, С. В. Медведев, В. Л. Мельников, М. Г. Михайлова, В. В. Петров, А. П. Покровская, И. В. Руднева, Е. А. Трофимова, З. Г. Харченко и др.

В настоящее время музей-институт получил здание на углу 18-й линии и бывшей Николаевской набережной (ныне набережной Лейтенанта Шмидта). Это дом под номером 41/1, имеющий свою интересную историю. Кратко коснёмся её. В 1730-х гг. он принадлежал подполковнику князю И. Репнину. В 1820-х гг. очередными его владельцами стали наследники чиновника И. Ф. Грошопфа. В 1880-х гг. дом приобрёл академик исторической живописи М. П. Боткин. По его заказу архитектор А. К. Бруни в 1883 г. сделал мансардную надстройку для художественной мастерской, оформил интерьеры дома. Боткин собрал здесь крупную коллекцию русского и зарубежного искусства, в том числе итальянского Ренессанса. Фоном для неё служила изысканная отделка интерьеров, и современники сравнивали особняк с музеем. Там на литературных чтениях, артистических вечерах, праздниках собирались художники, музыканты, актёры. Среди них, в частности, в 1901–1902 гг. бывал студент Историко-филологического факультета Петербургского университета А. А. Блок со своей невестой Л. Д. Менделеевой, дружившей с дочерьми хозяина. Бывали здесь художники К. А. Сомов и Н. К. Рерих. М. П. Боткин скончался 22 января (4 февраля) 1914 г. Долгие годы при советской власти здесь размещался Василеостровский районный суд. Но элементы прежней отделки конца XIX в. ещё в 1960-х гг. давали представление о том, как выглядели залы, лестницы, мастерская в начале XX в. Над широким окном студии, обращённым к набережной, ещё и сейчас сохраняется картуш с вензелем хозяина начала XX в.⁷ В настоящее время идёт приспособление его для нужд Музея-института семьи Рерихов. Шестнадцатого сентября 2005 г. здесь состоялось открытие первой выставки и одновременно музея. Таким образом, этот музей дополнил коллекцию разнообразных городских экспозиций, усиливающих историко-культурный потенциал нашего Университета и всего города.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В сокращённом виде данная статья уже была опубликована: *Ендольцев Ю. А.* Н. К. Рерих в современном Санкт-Петербургском университете // Санкт-Петербургский университет. – 2005. – 29 сентября. – № 20 (3710). – С. 37–38.

² См., например, об этом: *Бондаренко А. А., Мельников В. Л.* Н. К. Рерих и Санкт-Петербургский университет // Санкт-Петербургский университет. – 1998. – 6 мая. – № 11–12. – С. 47–51; *Бондаренко А. А., Кропачёв И. М., Мацеева Н. Г., Мельников В. Л.* Рерих на юридическом факультете // Санкт-Петербургский университет. – 2002. – 7 марта. – № 5 (3591); *Бондаренко А. А., Мельников В. Л.* Рерих и университет. – СПб.: Издательство СПбГУ; Вышний Волочёк: Ирида-Прос, 2002. – 104 с. – (Приложение к «Петербургскому Рериховскому сборнику», вып. III); *Бондаренко А. А., Мельников В. Л.* «Вперёд... Вперёд без оглядки!». Н. К. Рерих // Знаменитые универсанты: Очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. – Т. I. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2002. – С. 276–304; *Мельников В. Л.* Рерихи в Петербургском университете // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2002. – С. 218–245.

³ См.: Знаменитые универсанты: питомцы Санкт-Петербургского-Петроградского-Ленинградского университета. Именной указатель / Авторы-составители М. В. Ходяков и О. А. Ходякова. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2002; Влиятельные универсанты: Питомцы Ленинградского-Санкт-Петербургского университета: Кто есть кто: Именной указатель / Авторы-составители Н. Я. Олесич, М. А. Соловьёва, О. А. Гаврилова. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2004.

⁴ «*Старая Ладога*». 1899. Холст, масло. 38 × 62. Слева внизу следы авторской надписи и подписи. В авторской раме: 61 × 85, с смонтированной внизу по центру медной табличкой с текстом: *Н. Рерихъ*. Как сообщает в своей аннотации к ней В. Л. Мельников, картина происходит из собрания Императорского Петроградского Археологического института. Поступила в Университет после того, как Археологический институт вошёл в его структуру, будучи в 1922/1923 учебном году преобразованным в Отделение археологии и истории искусств Факультета общественных наук. А. П. Иванов упоминает в своём перечне (1915) эту картину так: «Старая Ладога. Город. Масло. 1899. Императорское Археологическое общество». В списке В. Н. Левитского (1916) под 1899 г.: «Старая Ладога. Имп. Петроградский Археологический Институт». См.: Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред. А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников. – СПб.: Золотой век, 2009. – С. 83.

⁵ *Мельников В. Л.* Н. К. Рерих и историко-филологический факультет Императорского Санкт-Петербургского университета // Материалы XXX Межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – Вып. 9: Секция истории филологического факультета. – СПб., 2001. – С. 6–17; *Он же*. Филологическое окружение Н. К. Рериха // Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – Вып. 10: Секция истории филологического факультета. – СПб., 2002. – С. 13–22; *Он же*. Универсанты-филологи в архивах Российского зарубежья // Материалы XXXII Международной филологической конференции. – Вып. 5: Секция истории филологического факультета. – СПб., 2003. – С. 44–52; *Он же*. Филологи Петербургского университета в материалах Музея-института семьи Рерихов // Материалы XXXIII Международной филологической конференции. – Вып. 3: Секция истории филологического факультета. – СПб., 2004. – С. 8–17; *Он же*. Универсанты-филологи в Мемориальном собрании Митусовых // Материалы XXXIV Международной филологической конференции. – Вып. 3: Секция истории филологического факультета. – СПб., 2005. – С. 49–55.

⁶ *Митусова Л. С.* О прожитом и судьбах близких: I. Воспоминания / Отв. ред. акад. Б. С. Соколов. – СПб. – Вышний Волочёк, 2004. – (Серия «Щедрый дар». – Вып. I).

⁷ См.: *Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д.* Василеостровский район. Энциклопедия улиц Санкт-Петербурга. – СПб., 1999. – С. 125.

А. А. БОНДАРЕНКО, В. Л. МЕЛЬНИКОВ

(Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов)

ПЕТЕРБУРГСКОЕ НАСЛЕДИЕ СЕМЬИ РЕРИХОВ В МУЗЕЙНОМ ФОНДЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Восьмого мая 1997 г. **Людмила Степановна Митусова** (1910—2004), многолетний хранитель особой, «митусовской» части рериховского наследия [ил. 1, 4–7], писала **Даниилу Энтину**, директору самого первого в мире рериховского музея – Музея Николая Рериха в Нью-Йорке:

«Дорогой Даниил, мысленно с Вами на конференции в Швейцарии. Как хотелось бы встретиться ещё и ещё.

Грустно только, что всё задуманное, и в шестидесятых годах исполнимое, более и более становится безнадёжным. Это я говорю о желании и задуманном Юрием Николаевичем, об открытии Музея Николая Константиновича в Петербурге.

И как бы было логично: Музей в Петербурге, филиал в Изваре.

В Москве Музей есть, в Риге, в Барнауле, Наггаре и других городах тоже.

А вот место наибольшей по времени работы и жизни Николая Константиновича остаётся без Музея.

А для меня работа Юрия Николаевича в этом направлении звучит прямо как невыполненное завещание».

Но шли годы, и Л. С. Митусова действовала. Самое главное – она собрала вокруг себя преданных единомышленников.

Сразу после учреждения Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге 11 мая 2001 г. работа по описанию и изучению рериховского наследия, сохранённо Л. С. Митусовой и её семьёй, вышла на принципиально иной уровень.

В целях обеспечения лучших условий для проживания основательницы музея-института Л. С. Митусовой, а также для организации более слаженной работы по каталогизации музейных фондов, весной 2001 г. на средства вологодского Фонда поддержки гражданских инициатив была снята просторная квартира в Центральном районе Санкт-Петербурга по адресу: улица Некрасова, д. 29, кв. 41. Более трёх лет именно здесь велась работа по описанию и систематизации петербургского наследия семьи Рерихов – той его части, которую многие годы хранила семья двоюродного брата Елены Ивановны Рерих Степана Степановича Митусова.

Восемнадцатого февраля 2003 г. на квартире Л. С. Митусовой и проживавшего с ней В. Л. Мельникова состоялось заседание экспертной комиссии, сформированной по предложению Музея-института семьи Рерихов отделом культурно-исторического наследия Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Председателем комиссии была избрана **Светлана Николаевна Иконникова**, заведующая кафедрой теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, действительный член РАЕН, член экспертного совета ВАК РФ, председатель специали-

зированной диссертационного совета РФ по культурологии. В комиссию вошли **Елена Пантелеевна Яковлева**, доктор искусствоведения, заведующая сектором координации компьютерной каталогизации коллекции Государственного Русского музея, профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, **Лидия Степановна Конова**, заведующая сектором оформления атрибуций Государственного Русского музея, член Союза художников России, **Надежда Николаевна Трофимова**, директор Музея истории города Шлиссельбурга, **Алексей Анатольевич Бондаренко**, директор Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, **Татьяна Николаевна Ларина**, главный специалист отдела культурно-исторического наследия Комитета по культуре Санкт-Петербурга, **Владимир Леонидович Мельников**, заместитель директора Музея-института семьи Рерихов по научной работе, главный хранитель, **Людмила Степановна Митусова**, основательница Музея-института семьи Рерихов, двоюродная племянница Е. И. Рерих. Основную работу по созданию этой комиссии в Комитете по культуре взяла на себя главный специалист отдела культурно-исторического наследия Комитета по культуре Санкт-Петербурга **Елена Игнатъевна Малявина**.

Целью этого выездного заседания было составление экспертного заключения о культурных ценностях из фондов Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге для включения в состав Музейного фонда Российской Федерации. При всей важности поставленной цели заседание это было похоже на дружескую встречу единомышленников, заинтересованных в скорейшей институализации и музеефикации коллекции вновь созданного учреждения культуры.

Встретив радушно всех присутствующих, как водится, «чашкой чая», Л. С. Митусова рассказала об истории формирования коллекции мемориальных предметов семьи Рерихов, продемонстрировав при этом собранную нотариально заверенную опись. А. А. Бондаренко рассказал о необходимости включения данной коллекции в Музейный фонд Российской Федерации, в его негосударственную часть, и проделанной в этом направлении работе. В. Л. Мельников представил всем присутствующим коллекцию, поступившую от Л. С. Митусовой, согласно «Описи мемориальных предметов семьи Рерихов, принадлежащих Некоммерческому учреждению культуры «Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге»». В конце заседания был составлен протокол, в котором указано, что по итогам заседания данная комиссия постановила: «1) Подтвердить ценность и уникальность представленной коллекции; 2) Ходатайствовать о включении коллекции в состав Музейного фонда Российской Федерации (негосударственная часть)».

В 2001–2004 гг. к нам с Людмилой Степановной в квартиру на улице Некрасова навевывались многие уважаемые музейщики, архивисты, учёные, деятели культуры и искусства, участники Рериховского движения. Большинство визитёров проявляли не только искренний интерес к «митусовской части» петербургского наследия семьи Рерихов, но и готовность помочь в дальнейшем упрочении его статуса как базового музейного фонда Музея-института семьи Рерихов. В те во многом решающие годы с новой силой «вспыхнули» старые связи Л. С. Митусовой и возникли новые контакты с основными учреждениями науки и культуры, сохраняю-



Ил. 1. Основательница Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге Л. С. Митусова, двоюродная племянница Е. И. Рерих и кузина Ю. Н. и С. Н. Рерихов
Квартира на улице Некрасова в Санкт-Петербурге. 2002. Снимок академика Б. С. Соколова

щими в Санкт-Петербурге рериховское наследие, включая Санкт-Петербургский государственный университет, Государственный Эрмитаж, Библиотеку и другие учреждения Академии наук, Государственный Русский музей, музеи Академии художеств, Музей истории школы Карла Мая, Музей-квартиру Н. А. Римского-Корсакова, Российский институт истории искусств, Российскую национальную библиотеку, Художественное училище имени Н. К. Рериха и т. д.

Нужно отметить, что 11 мая 2001 г. Музей-институт семьи Рерихов был зарегистрирован как учреждение Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие», соучредителем и президентом которого незадолго до этого стал **Юрий Александрович Ушаков** [ил. 2]. Юрий Александрович приехал к нам на помощь из Вологды в 2000 г. по поручению совета вологодского Культурного центра «Чайка». Его командировка «по зову сердца» из краткосрочной сначала преврати-



Ил. 2. Президент Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие» Ю. А. Ушаков во время визита академика Б. С. Соколова к Л. С. Митусовой Квартира на улице Некрасова в Санкт-Петербурге. 2002. Снимок академика Б. С. Соколова

лась в долгосрочную, а вскоре он и вообще перебрался в Санкт-Петербург, где оставался до тех пор, пока вопрос с созданием музея-института не получил своего положительного и бесповоротного развития. Первые пять лет его существования основное бремя по финансированию музея-института нёс фонд «Рериховское наследие» под руководством вологжанина Ю. А. Ушакова: поддержка небольшого штата музея-института и Рериховского центра СПбГУ, проведения ежегодных конференций «Рериховское наследие», оплата аренды нашего музейного офиса на Исаакиевской площади.

Музей-институт более семи лет существовал как негосударственное учреждение культуры. Все эти годы нам оказывали неизменную помощь и проявляли заботливое внимание такие замечательные сотрудники Комитета по культуре как Е. И. Малявина, К. С. Кузмин, Т. Н. Ларина и другие. Для них проблема музеефикации рериховского наследия в Санкт-Петербурге оказалась важной и по-своему близкой, как и всё это время она была важной и близкой для руководства Санкт-Петербургского государственного университета и Государственного Эрмитажа, чья помощь не давала погаснуть надежде. А признание коллег и принятие нашего музея в состав Союза музеев России, личная поддержка **Михаила Борисовича Пиотровского** придавали новые силы.

Ещё в 2000 г. Л. С. Митусова обратилась за поддержкой к **Владимиру Владимировичу Путину**. В своём письме к Президенту России она, в частности, писала о близости своей семьи к Рерихам:



Ил. 3. Здание Музея-института семьи Рерихов на углу 18-й линии
и набережной Лейтенанта Шмидта. 21 марта 2004



Ил. 4. В. В. Монастырский, Л. С. Митусова и А. А. Бондаренко во время чина освящения здания Музея-института семьи Рерихов. 13 февраля 2004. Снимок В. Л. Мельникова



Ил. 5. Л. С. Митусова знакомит Л. А. Вербицкую и В. Н. Трояна с фондами музея-института Квартира на улице Некрасова в Санкт-Петербурге. 2003. Снимок В. Л. Мельникова

«Наши семьи были очень близки. И в период, когда Рерихи жили в России, и когда они оказались за пределами Родины, несмотря на “железный занавес”, мы были тесно связаны и духовно, и творчески, и материально. Не подумайте, что мне нужно какое-то признание в этом плане, но поскольку на меня легла обязанность по выполнению части заветов Николая Константиновича, я обращаюсь к Вам по нашим

петербургским делам – с просьбой помочь в деле сохранения наследия семьи Рерихов в Санкт-Петербурге.

Сейчас в различных городах России, и не только России, возникло множество организаций, обществ, групп, которые начали бороться друг с другом за рериховское наследие (прежде всего, картины и архивы). В Москве ряд организаций уже давно, упорно и, я бы сказала, несправедливо ведут такую борьбу. Часть обществ настолько исказили рериховские идеи, что в их работе стало проявляться настоящее сектантство.

В Петербурге, где Рерих родился, учился в гимназии, закончил Петербургский университет и Академию художеств, где в эпоху расцвета российской культуры сложилась выдающаяся плеяда художников, музыкантов, писателей, философов, учёных, имеются необходимые условия для создания Музея семьи Рерихов. Наша семья сохранила вещи, художественные произведения, архив, другие мемориальные предметы и мебель семьи Рерихов. Создание Музея в Петербурге было завещано самими Рерихами. Их старший сын, известный востоковед, Ю. Н. Рерих добился согласия Министерства культуры СССР на открытие Музея в Ленинграде (Мойка, д. 83). Однако внезапная кончина Юрия Николаевича в 1960 г. помешала завершить дело. В настоящее время поддержку делу создания Музея семьи Рерихов оказывает Санкт-Петербургский государственный университет. Для выполнения заветов Рерихов и создания рериховского музея в Санкт-Петербурге прошу Вашей личной поддержки».

Это письмо не осталось без ответа. Однажды из Администрации Президента раздался телефонный звонок. Человек на том конце провода расспросил о том, как обстоят у нас дела, и пожелал доброго здоровья Л. С. Митусовой.

Вскоре в судьбу рериховского наследия в родном городе Рерихов вмешалась вице-премьер Правительства России **Валентина Ивановна Матвиенко**. С помощью друзей в начале лета 2002 г. удалось устроить встречу с её помощником **Виктором Павловичем Акуловым**, который принял в Белом доме в Москве нашу небольшую делегацию. И по поручению Валентины Ивановны летом 2003 г. музей-институт получил здание в центре Санкт-Петербурга на Васильевском острове [ил. 3] неподалёку от главных мемориальных мест, связанных с жизнью и творчеством Н. К. Рериха и его семьи. Началась многолетняя работа по его приспособлению для целей хранения, экспонирования и изучения рериховского наследия.

Пока эта работа только начиналась, но она уже радовала Людмилу Степановну. Появилась уверенность в том, что вскоре музейные фонды переместятся из двухкомнатной съёмной квартиры и квартир друзей в специально подготовленное музейное помещение. Л. С. Митусова посетила здание Музея-института семьи Рерихов, бывший дом академика М. П. Боткина на углу 18-й линии и набережной Лейтенанта Шмидта, единственный раз – **13 февраля 2004 г.**, в день рождения Е. И. Рерих. Мы приехали в музей-институт вместе с нашим безотказным помощником полковником **Владиславом Валериевичем Монастырским** (перед этим на его автомобиле посетив дом на улице Чайковского, где родилась Е. И. Рерих), чтобы лично участвовать в чине освящения всех его помещений [ил. 4], который произвёл по нашей просьбе священник Успенского подворья Оптиной пустыни на углу 15-й линии и набережной Лейтенанта Шмидта **отец Арсений (Зубаков)**.



*Ил. 6. Кирилл Новосельский и Геннадий Цыренжапов в гостях у Л. С. Митусовой
Слева от Л. С. Митусовой стоят В. Л. Мельников и А. А. Бондаренко
Квартира на улице Некрасова в Санкт-Петербурге. 25 февраля 2002. Снимок Ю. А. Ушакова*



*Ил. 7. А. А. Бондаренко, Л. С. Митусова и Е. А. Трофимова
Квартира на улице Некрасова в Санкт-Петербурге. 5 марта 2003. Снимок В. Л. Мельникова*

На квартире, где жила Л. С. Митусова, при её непосредственном участии и поддержке, велась интенсивная работа по каталогизации и институализации рериховского наследия, включая разработку концепции международного проекта «Рериховский век», подготовку книги её воспоминаний «О прожитом и судьбах близких», редактирования трудов ежегодной конференции «Рериховское наследие», фотосъёмку и подготовку экспонатов к выставкам и т. д.

С особой теплотой вспоминаются очень важные для продвижения всех музейных дел визиты академика **Бориса Сергеевича Соколова**, члена Президиума Российской Академии наук, **Людмилы Алексеевны Вербицкой**, ректора Санкт-Петербургского государственного университета, **Владимира Николаевича Трояна**, проректора Санкт-Петербургского государственного университета по науке [ил. 5], **Рениты Андреевны Григорьевой**, известного кинорежиссёра, **Галины Кирилловны Беликовой**, внучки известного рериховеда П. Ф. Беликова, **Станислава Дмитриевича Иванова**, директора Художественного училища имени Н. К. Рериха, **Кирилла Игоревича Новосельского**, профессора Екатеринбургского государственного экономического университета [ил. 6], **Елены Анатольевны Трофимовой**, автора первой в нашей стране кандидатской диссертации, посвящённой философии Е. И. Рерих [ил. 7], и многих, многих других. Встречи с этими людьми – настоящими друзьями рериховского наследия – проходили всегда очень сердечно, с обязательным чаепитием за большим круглым столом, накрытым гостеприимной хозяйкой лично.

Двадцать четвёртого сентября 2003 г. мы отпраздновали 125-летие со дня рождения Степана Степановича Митусова. С особым волнением Людмила Степановна читала поступавшие поздравления. Она видела, что имя её отца объединяет не только близкий круг сотрудников, но и тех, о ком она прежде и не догадывалась.

Одесский Дом-музей имени Н. К. Рериха 19 сентября 2003 г. заблаговременно приветствовал Л. С. Митусову и сотрудников Музея-института семьи Рерихов:

«Поздравляем Вас с памятной датой – Днём рождения Вашего отца – Степана Степановича Митусова! Желаем Вам здоровья, осуществления всех-всех культурных замыслов. Желаем Вам, чтобы Память о Высокой деятельности Вашего отца распространялась по городам и весям нашей большой страны, чтобы Его наследие вошло в научно-культурную программу учебных заведений и культурных центров. Ещё раз - с Днём рождения Степана Степановича Митусова!

Дорогие сотрудники! Весь коллектив Музея-института семьи Рерихов также поздравляем с Памятной Датой! Желаем, чтобы главное дело всей Вашей жизни было осуществлено».

Директор Санкт-Петербургского Художественного училища имени Н. К. Рериха С. Д. Иванов в своём поздравлении написал:

«От всей души поздравляем Вас со 125-летним юбилеем Степана Степановича Митусова – человека, наделённого самым высоким даром дружбы и содружества.

Многие годы его жизни связаны с Николаем Константиновичем Рерихом, Школой Общества поощрения художеств – «любимым детищем», которому были отданы знания, умения, педагогический талант.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
П Р И К А З

“ 10 “ ноября 2003 г.

№ 1523

О включении в состав негосударственной части Музейного фонда Российской Федерации культурных ценностей, принадлежащих на праве собственности некоммерческому учреждению культуры «Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге»

В соответствии с Федеральным законом «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», Положением о Музейном фонде Российской Федерации, утвержденным постановлением Правительства Российской Федерации от 12 февраля 1998 г. № 179 (Собрание законодательства Российской Федерации, 1998, № 8, ст. 949, 2002, № 20, ст. 1859), на основании заявления некоммерческого учреждения культуры «Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге» **п р и к а з ы в а ю:**

1. Включить в состав негосударственной части Музейного фонда Российской Федерации 555 (пятьсот пятьдесят пять) музейных предметов, принадлежащих на праве собственности некоммерческому учреждению культуры «Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге» (приложение 1), принимая во внимание экспертное заключение комиссии Комитета по культуре администрации Санкт-Петербурга о музейной, историко-художественной и мемориальной значимости данных предметов (приложение 2).

2. Отделу музеев (А.С. Колупаева) в установленном порядке произвести включение указанных предметов в состав негосударственной части Музейного фонда Российской Федерации.

3. Некоммерческому учреждению культуры «Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге» (А.А. Бондаренко) обеспечить учет и хранение указанных музейных предметов в порядке, предусмотренном законодательством Российской Федерации.

4. Контроль за исполнением настоящего приказа возложить на Отдел музеев (А.С. Колупаева).

Первый заместитель Министра



Н.Л.Дементьева

Ил. 8. Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 10 ноября 2003 № 1523

Мы гордимся причастностью к достойному прошлому нашего училища и верим в торжество добрых начинаний – открытие Музея-института наследия семьи Рерихов в Санкт-Петербурге.

А Вы, дорогие сотрудники созданного учреждения культуры, получили наследство из добрых, щедрых рук дочери, бережно хранившей всю свою жизнь Память об отце, человеке редкого сердца.

Желаем Людмиле Степановне здоровья и радости воплощения мечтаний».

Настоящим подарком в год юбилея С. С. Митусова, принесшим долгожданную «радость воплощения мечтаний», стало официальное включение «митусовской» части петербургского наследия семьи Рерихов в Музейный фонд Российской Федерации. Когда-нибудь мы ещё вернёмся к истории о том, кто и как практически продвигал постановление вышеупомянутой экспертной комиссии, собравшейся в год 300-летия Санкт-Петербурга на квартире Л. С. Митусовой. Отметим только, что в условиях правовой и организационной неразберихи, существующей в самых разных управленческих структурах в нашей стране, этот вопрос удалось решить в предельно сжатые сроки. Так нам хотелось порадовать Людмилу Степановну!

Десятого ноября 2003 г. вышел долгожданный Приказ Министерства культуры Российской Федерации № 1523 «О включении в состав негосударственной части Музейного фонда Российской Федерации культурных ценностей, принадлежащих на праве собственности некоммерческому учреждению культуры “Музей-институт семьи Рерихов”» [ил. 8]. Этот документ подписала первый заместитель министра культуры **Наталья Леонидовна Дементьева**.

Пятьсот пятьдесят пять музейных предметов, включённых, согласно этому документу, в Музейный фонд Российской Федерации – это и есть то **многое**, что смогла сохранить для нас петербургская семья Митусовых из мемориального и творческого наследия семьи Рерихов: живопись, графика, рукописи, личные вещи, мебель, посуда и т. д. Для того, чтобы подготовить опись музейных предметов, ставшую в результате *Приложением 1* к Приказу Министерства культуры № 1523, Людмила Степановна и её сотрудники проделали за 10 лет большую научную работу по систематизации и атрибуции Мемориального собрания С. С. Митусова, выделив из него то, что безусловно относится к рериховскому наследию.

В 2002 г. Л. С. Митусова записала:

«Как хорошо, когда воспоминания прошедших дней идут по ступеням радости, любви и красоты. Когда встречи, события хотелось бы повторить ещё и ещё. А воспоминания встреч, бесед, поездок с Юрием Николаевичем и Святославом Николаевичем Рерихами для меня всегда были очень памятны и сердечны».

Так хочется «применить» эти слова к нам, любящим её сотрудникам и продолжателям, и дополнить: «... и с Людмилой Степановной».

Т. Н. БОЙКОВА

*(Региональная общественная организация
«Культурно-просветительский Центр “Адамант”»; Ломоносов)*

ВКЛАД РЕГИОНАЛЬНЫХ РЕРИХОВСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ В СОХРАНЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЮ РЕРИХОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

Всем известна фраза, сказанная Н. К. Рерихом в тридцатые годы прошлого века: «Красота спасёт мир, если мир спасёт красоту». В нашем мире это не просто игра слов, ибо всё живет только благодаря чьей-то заботе, охране и памяти. Рерихи, работая для людей всей планеты, постоянно несли красоту в жизнь, оставив нам богатое наследие. И от каждого из нас теперь зависит, насколько мы сможем осознать, сберечь и донести до других всё это. Конечно, говоря о нас, имею в виду тех, кто читает книги Учения Живой Этики, внося его в жизнь каждого дня, и считает себя одним из сотрудников уже немалочисленного Рериховского движения в нашей стране.

Сейчас издаётся множество литературы, тем или иным образом связанной с тематикой Учения, посвящённой исследованиям творчества семьи Рерихов, проводимыми музеями, определёнными организациями, учёными, что делает рериховское наследие более доступным для проникновения в нашу жизнь. Благодаря деятельности региональных рериховских организаций, осваивающих эти исследования, переработанные обществами материалы принимают ещё более разнообразные и легко усваиваемые формы для несения наследия в массы, превращаясь в выставки репродукций картин Рерихов, пояснения к ним, видеофильмы, а также в тематические семинары, чтения и многое другое.

Как же идёт актуализация и сохранение рериховского наследия непосредственно в нашем Центре «Адамант»? Хочется отметить, что нашим обществом за прошедшие восемь лет работы было проведено более 35 разнообразных выставок, в которые входили не только репродукции и компьютерные копии работ Н. К. и С. Н. Рерихов, но иногда и картины современных художников, а также фотовыставки. Ни для кого не секрет, что картины Н. К. Рериха наполнены большой энергетикой и чаще всего символичны, поэтому они крайне притягательны для людей, но не всегда понятны для тех, кто не читал работ Николая Константиновича или описаний его картин искусствоведами. После одного случая, произошедшего у нас на выставке, мы стали размещать рядом с репродукциями не только название картины, но и краткое её описание. Несколько слов о смысле картины бывает достаточно, чтобы заинтересовать человека. Однажды ко мне подошла сотрудница по техническим вопросам, работавшая в Доме культуры, где была размещена выставка произведения Н. К. Рериха. Её заинтересовал именно смысловой фон картин. Выслушав мои пояснения к некоторым из них, она уже с возросшим интересом пошла далее, всматриваясь в развешанные на стенах репродукции. Несколько позже мне пришлось наблюдать, как она сама рассказывала о картинах другим работникам Дома культуры.

Или другой пример. Наше общество много лет сотрудничает с работниками выставочного зала Музея-заповедника «Ораниенбаум». Наша совместная работа началась с фотовыставки «Алтай – Гималаи» и выставки компьютерных копий «Театральное творчество Н. К. Рериха». После этого первого опыта сотрудничества между нами возникло полное понимание, доверие, и я бы даже сказала – гармония. Когда по большому везению нам первым, после Областного выставочного зала в Санкт-Петербурге, досталась одна из самых больших выставок (89 шт.) компьютерных копий из Международного Центра Духовной Культуры (Самара), то наши друзья-искусствоведы приняли это сообщение на ура! И к уже двум имеющимся у них выставочным помещениям, освободили свой кабинет, переехав в маленькую гардеробную.

После работы с первой небольшой выставкой Н. К. Рериха им было понятно, что посетителей таких выставок интересует много больше, чем только сами картины – их интересует жизнь и творчество всей семьи.

Сотрудники музея-заповедника осознавали, что для проведения экскурсий по выставке им будет необходим более обширный запас знаний о Рерихах, чем тот, которым они владели на тот момент. А потому их рабочие столы были завалены большими стопками книг о жизни и творчестве Рерихов, о смысловом значении картин, предоставленных нами. С большим уважением к нашим ораниенбаумским музейщикам хочу отметить, что это их совершенно не смущало, и между нами царила радостная, дружеская атмосфера в предвкушении предстоящей работы. Общая настроенность сознаний на энергии творчества и красоты, передаваемые Рерихом в своих полотнах, очень благотворно сказывалась в той работе с выставкой. Благодаря нашим совместным усилиям на выставку помимо обычных посетителей шли также дети из школ и даже детских садов. Мы знаем, что многие из них потом рисовали запомнившиеся от выставки впечатления. И наши музейные друзья с радостью рассказывали нам, насколько с детьми бывало интереснее работать. Живые, не закосневшие детские сознания воспринимают картины Рериха лучше, чем некоторые взрослые. Согласитесь, друзья, только эти два примера, приведённые мною, лучше всего показывают, как на деле творчество семьи Рерихов идёт к людям.

Мы хорошо понимаем, что организация выставок тоже может быть разной. Выставка должна быть живой, с ней надо постоянно работать, так или иначе, а не действовать по принципу – развесили репродукции по стенам, поставили галочку в отчёт работы общества, да и «голова не болит». У нас к выставкам приурочивались показы видеофильмов о жизни и творчестве семьи Рерихов, о красотах Алтая, концерты живой классической музыки. Обществу очень повезло, что у него есть друзья музыканты, нередко приезжающие к нам из Санкт-Петербурга с концертами. Сам по себе зрительный ряд это уже хорошо, так как через зрение идёт около 80 % информации, а если ещё на выставочном фоне проходит концерт, то здесь уже работают не только зрительные, но и звуковые впечатления.

После каждой крупной выставки к нам в общество приходят новые люди, и пусть некоторые из них, по разным причинам, отходят через какое-то время, но хочется верить, что в них остаётся то, что мы могли им предложить, а они усвоить.

На тематических встречах-семинарах, которые проходят у нас два раза в месяц, освещаются разнообразные общекультурные вопросы. Кроме этого, нами был разработан ряд тем, раскрывающих малоизученные аспекты творчества семьи Рерихов, а также теософии. С целью освещения рериховского пространства Санкт-Петербурга, жизни и работы нашего общества был создан сайт Центра «Адамант». Наряду с другими обществами Санкт-Петербурга мы стараемся по-настоящему помогать Музею-институту семьи Рерихов в самых разнообразных вопросах.

Из всего вышесказанного видно, что рериховское наследие – это не только материальные ценности, но и духовно-этические. И мы с вами являемся соучастниками грандиозного процесса осознания, распространения, а значит, сохранения и актуализации этого великого наследия.

В. А. ЖИЛКИН

*(Союз русских литераторов Эстонии,
Культурный центр «Полисветие»; Кохтла-Ярве, Эстония)*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЕЯ И ХРАМА В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

*Обновление мира придёт – сказания исполнятся.
Народы восстанут и построят Храм Новый.*

*Учение Живой Этики (Агни-Йога). Листы Сада Мории.
Книга первая. Зов. – 1924. – § 1*

Музей и Храм как некое единство, как некий синтез связаны с древним понятием «Мусейон» (греч. Mouseion – «Храм муз») – Храм, посвящённый музам, в котором наука, искусство и религия существовали в органичной связи. Затем в ходе эволюции произошло разделение функций: Музей стал вместилищем для сохранения знаний и опыта, Храм – местом служения Высшему и Свету.

В условиях перехода человечества на новый эволюционный виток развития во время Серебряного века начался процесс объединения функций Музея и Храма. И само понятие Храма стало приобретать новое качественное звучание, более широкое и уточнённое. Первыми это почувствовали самые тонкие люди – поэты, музыканты, художники.

Сергей Есенин: «Земля моя золотая! / Осенний светлый храм!» («Иорданская голубица», 20–23 июня 1918). Александр Блок: «Вхожу я в тёмные храмы, / Совершаю бедный обряд. / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцании красных лампад» (25 октября 1902).

Прекрасная Дамы Александра Блока и Вечная Женственность Владимира Соловьёва – это Матерь Мира Живой Этики.

Константин Бальмонт: «Высоко над землёю, вечерней и пленной, / Облака за-таили огни. / Сколько образов, скованных жизнью мгновенной, / Пред очами про-водят они. // Кто-то светлый там молится, молит кого-то, / Преклоняется, падает

ниц. / И горящих небесных икон позолота / Оттеняет видения лиц. // Это храм, из воздушности светом сплетённый...» («Воздушный храм», 1903).

Александр Скрябин задумывает грандиозную космическую «Мистерию», которая должна была прозвучать в необыкновенном Храме, где осуществился бы синтез звуков, красок, ароматов, движения, звучащей архитектуры.

С наибольшей полнотой соединения науки и духовности идея Храма нового типа была выражена в Учении Живой Этики. Вот краткая формула построения такого Храма: «Понимать устремление общее – значит построить Храм Нового Мира»¹.

Первые опыты такого построения были осуществлены в пространстве культуры Серебряного века, затем, как передача эстафеты, во всём двадцатом веке, а особенно актуальными становятся в современных условиях. В культуре Серебряного века назовём три ярких примера: Талашкино, Абрамцево и Коктебель.

Талашкино – это, прежде всего, светлое имя **княгини Марии Клавдиевны Тенишевой** (1858—1928). Именно она заложила основы комплексного системного взаимодействия Музея, Храма и Школы.

Это – талашкинский музей старины, где была собрана одна из лучших в России коллекций русского народного искусства, что давало основу для углублённой работы лучших художников того времени и народных мастеров над возрождением русского народного искусства и для прокладывания новых путей в искусстве на этой почве.

Это – сказочный «Теремок», выстроенный в 1900–1901 гг. по проекту художника С. В. Малютина, своеобразный Храм, отвечающий как древним русским традициям, так и духу нового времени. С. В. Малютину же принадлежат проект музея «Русская старина» (в разработке также участвовали княгиня М. К. Тенишева и художник В. М. Васнецов; здание построено в Смоленске в 1903–1905 гг.), оформление театра, перестроенного из старого флигеля, и проект церкви (в его создании участвовали также княгиня М. К. Тенишева, И. Ф. Барщевский и В. В. Суслов). Церковь также была сказочной, но это была сказка как бы идущая из будущего. Все постройки С. В. Малютина были своеобразным протестом против застывших форм классицизма, всё было живое, находящееся в вечном изменении и движении, но в движении в сторону воплощающейся заповеданной предками сказки.

Это – художественные мастерские: эмальерная, вышивальная, резная, гончарная. В мастерских готовились предметы современного прикладного искусства, школой для которого было народное мастерство.

Это и сельскохозяйственная школа, которая была особой заботой княгини Тенишевой.

Это и магазин «Родник», что было новым отношением к предпринимательской деятельности: предпринимательство, соединённое с духовностью.

Николай Константинович Рерих принимал активное участие во всех начинаниях Марии Клавдиевны. Критик А. А. Ростиславов назвал Н. К. Рериха теоретиком Талашкина. В начале 1904 г. Н. К. Рерих устроил в Санкт-Петербурге в Императорском Обществе поощрения художеств выставку изделий талашкинских мастерских. Для талашкинской библиотеки он сделал фриз и мебель с новыми конструктив-

ными решениями. Художник повсюду пропагандирует Талашкино, пишет статью для сборника «Талашкино» и выполняет рисунки к этому сборнику. Но особое место, конечно, занимала роспись церкви Святого Духа. И в этой работе Николай Константинович и Мария Клавдиевна были единомышленниками. Рерих писал: «Мы решили назвать этот храм Храмом Духа. Причём центральное место в нём должно было занимать изображение Матери Мира. Та совместная работа, которая связывала нас и раньше, ещё больше кристаллизовалась на общих помыслах о храме. Все мысли о синтезе всех иконографических представлений доставляли Марии Клавдиевне живейшую радость. Много должно было быть сделано в Храме, о чём знали мы лишь из внутренних бесед»².

И другие творческие замыслы и свершения связаны в русской культуре Серебряного века с Талашкиным. Это и театр, и опера, и балет. Взаимодействие Музея и Храма – это взаимодействие искусства, науки, духовности, просветительства, это их органичный синтез. И первый бесценный опыт в этом плане Рерих получил именно в Талашкино. Позже этот опыт был им обобщён в статье «Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой» (1929–1931). Положения этой статьи актуальны для новых решений во взаимодействии Музея и Храма в новых условиях.

«Забываясь о просвещении и о поднятии уровня Смоленской окраины, Мария Клавдиевна, как видим, делала очередное дело, о котором пришло действительное время подумать. Правильность этого пути неоспорима.

Сейчас в Смоленске большую улицу назвали Тенишевской улицей. Истинно по Тенишевской улице много народу ходило за просвещением и много народу ещё пойдёт в искании суждённых культурных возможностей.

Обогащая музеи лучшими образцами творчества, Мария Клавдиевна хотела указать, насколько понятие творчества и созидания и уважения к этому строительству должно быть не забыто в будущей культуре. Можно восхищаться всеми, кто стремится слагать основы будущего строительства.

В этих итогах мы говорим кратко и с лёгкостью: “Вспомним все школы, мастерские, музеи и заботы о просвещении”. Это произносится очень кратко, но подумайте, сколько труда и забот, и препятствий заключалось в каждом из этих понятий!

Обращаясь к широкому пониманию религиозных основ, можно считать, что Мария Клавдиевна и в этом отвечала без предвзвешенности и суеверий запросам ближайшего будущего»³.

По размаху своей деятельности княгиня М. К. Тенишева была близка **Савве Ивановичу Мамонтову** (1841—1918), с которым она была близко знакома и сотрудничала. С. И. Мамонтов, владелец усадьбы «**Абрамцево**», был крупным железнодорожным промышленником, так же, как и княгиня Тенишева, соединявшим предпринимательство с духовностью, ибо был он человеком разносторонне одарённым, большим знатоком и ценителем искусства. Он создал в своём имении своеобразное творческое объединение, вошедшее в историю русской культуры под названием «**Абрамцевский (Мамонтовский) художественный кружок**». Талашкино и Абрамцево перекликаются, составляют даже некое единство, ибо многие художники и деятели культуры (причём лучшие художники и лучшие деятели культуры)

были связаны своим творчеством, как с Талашкино, так и с Абрамцево. А по опыту взаимодействия Музея и Храма очень близки, ибо всё происходило в пространстве Серебряного века в эпоху Возрождения русской культуры, когда значительно усилился интерес к родной истории, к народному искусству, к древнерусскому зодчеству, когда к этому присоединялись новые веяния в искусстве, новые открытия в науке и достижения в технологиях.

Рядом с Абрамцево был создан небольшой так называемый «Культурный посёлок», где возникла лечебница для крестьян, а затем школа для крестьянских детей. При школе была создана столярная мастерская, ставшая впоследствии художественным предприятием. Затем – скульптурная мастерская.

Необычными, как и в Талашкино, были храмовые решения. Даже баня и архитектурно, и по культурному смыслу была решена как Храм. Перекликается с церковью Святого Духа в Талашкино и церковь во имя Спаса Нерукотворного в Абрамцево, выдержанная в стиле старых русских сказочных соборов. А «Избушка на курьих ножках» перекликается с талашкинским «Теремком».

Всё было подчинено той же идее синтеза, что и в Талашкино. И опыт взаимодействия Музея и Храма в Талашкино и в Абрамцево надо изучать как некий единый опыт, хотя и со своими своеобразными чертами.

Неким отображением опыта Талашкино и Абрамцево является то, что было сделано **Максимилианом Александровичем Волошиным** (1877—1932) в **Коктебеле**. Дом, устроенный Волошиным по собственному проекту, это и своеобразный Музейон, посвящённый Царице Таиах – аналогу Матери Мира. Его Музейон превратился в Дом творчества для писателей, художников, учёных, артистов и т. д. Здесь жили и творили географ П. К. Козлов, химик С. В. Лебедев, минералог А. Е. Ферсман, искусствоведы А. Г. Габричевский, Э. Ф. Голлербах, А. А. Сидоров, почти все выдающиеся поэты и писатели Серебряного века, теоретики стиха Андрей Белый, В. Я. Брюсов, Г. А. Шенгели, М. И. Цветаева, художники К. Ф. Богаевский, Е. С. Кругликова, А. П. Остроумова-Лебедева, К. С. Петров-Водкин и др.

По инициативе Волошина в Коктебеле была создана Планерная школа, и в 1925 г. в Доме Волошина проходил Первый слёт планеристов, Коктебель стал колыбелью планерного спорта. Здесь прошли подготовку впоследствии прославившие русскую авиацию летчики С. Н. Анохин, П. Г. Головин, А. Б. Юмашев. В Коктебеле испытывали свои первые летательные аппараты будущие знаменитые авиаконструкторы О. К. Антонов, С. В. Ильюшин, М. Л. Миль, А. С. Яковлев, а также создатель первых космических кораблей С. П. Королёв.

Волошин принимал активное участие в геологических экспедициях по Крыму, в работе археологов.

Дом-Музейон Волошина был открыт всем и всему: просторам и глубинам земным и космическим. В приглашении для гостя Волошин писал об общинных принципах устройства и творческой совместной жизни и работы: «Рекомендую привезти с собою мешки для сена и обеденный прибор (с тарелкой), и таз – если в нём нуждается. Стол будет на даче (около рубля обеда), комнаты – бесплатно. Прислуги нет. Воду носить самим. Совсем не курорт. Свободное дружеское сожитие, где

каждый, кто придёт к “ко двору”, становится полноправным членом. Для этого требуется: радостное принятие жизни, любовь к людям и внесение своей доли интеллектуальной жизни»⁴.

Успех взаимодействия и в Талашкино, и в Абрамцево, и в Коктебеле был обусловлен тем, что вся работа выстраивалась на принципе **общины**, скреплённой единым творческим устремлением и единым творческим духом. Волошин прекрасно это выразил в небольшой поэме «Дом поэта» (25 декабря 1926):

*Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.
.....
Утихла буря. Догорел пожар.
Я принял жизнь и этот дом как дар
Нечаянный – мне вверенный судьбою,
Как знак, что я усыновлён землёю.
Всей грудью к морю, прямо на восток,
Обращена, как церковь, мастерская.
И снова человеческий поток
Сквозь дверь её течёт, не иссякая.
Войди, мой гость, стряхни житейский прах
И плесень дум у моего порога...
Со дна веков тебя приветит строго
Огромный лик царицы Таиах.
Мой кров убог. И времена – суровы.
Но полки книг возносятся стеной.
Тут по ночам беседуют со мной
Историки, поэты, богословы.
И здесь их голос, властный, как орган,
Глухую речь и самый тихий шёпот
Не заглушит ни южный ураган,
Ни грохот волн, ни Понта мрачный ропот⁵.*

В советское время, когда множество храмов было разрушено, сохранившиеся храмы использовались довольно хаотично: в них располагали склады, овощехранилища, в результате чего они разрушались. Но был и позитивный опыт использования храмов: в некоторых храмовых комплексах размещали психиатрические больницы (например, в Свяязском монастыре под Казанью, в пустыньке Нила Сорского на Вологодчине, в Свято-Троицком Александра Свирского монастыре), исправительно-трудовые колонии для несовершеннолетних (самый яркий пример – Свято-Данилов монастырь в Москве, ныне – резиденция Патриарха Московского и всея Руси). Интересно бы выяснить, проводились ли в те годы исследования о влиянии пространства ещё недавно функционировавшего храма на излечение психических больных и на исправление малолетних преступников.

Также (большей частью невольно) в советское время был накоплен интересный опыт использования закрытых храмов в научных и музейных целях: некоторые храмы использовались как планетарии, некоторые превращались в музеи. И примеров тому немало. Приведём наиболее известные и яркие. Особенно характерна в этом отношении судьба храмов Санкт-Петербурга.

Исаакиевский собор

В 1930 г. в его стенах, прославленных А. А. Блоком в «Стихах о Прекрасной Даме» (там были «встречи» поэта с Матерью Мира), был открыт Антирелигиозный музей, а спустя 7 лет музей поменял свой профиль на историко-художественный. В 1990 г. на торжественном богослужении Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II произнёс знаменательные слова: «Исаакиевский собор можно прекрасно использовать и как храм, и как музей». Это взаимодействие сейчас и осуществляется.

Храм Воскресения Христова (Спас на крови)

Это – Храм-памятник и Храм-музей. Он возводился изначально как историко-мемориальный комплекс. Никогда не мыслился как исключительно культовое сооружение. Протоиерей Н. Р. Антонов ещё в те далёкие годы понимал его как «приют» русской национальной музыкальной культуры. И с 1997 г. это – замечательный Музей-памятник, воплощающий в себе и культовое, и политическое, и художественное, и градообразующее начало.

Смольный собор

Ансамбль Смольного Воскресения Христова собора и всех учебных заведений даже в своём незавершенном виде (не была построена грандиозная колокольня высотой 140 м, на 18 м выше шпиля колокольни Петропавловского собора) производит неизгладимое впечатление. В 1764 г. по указанию Екатерины II в Смольном было основано Воспитательное общество благородных девиц, а в 1765 г. – Мещанское училище. Это были первые женские учебные заведения. В 1923 г. собор был передан отделу музеев Петроградского отделения Главнауки. Сейчас собор используется как выставочно-концертный комплекс. В 2005 г. на экспозиционных площадях Смольного собора с большим успехом прошла выставка «Рерихи: взгляд из Петербурга», на которой было масштабно представлено творчество и наследие великой петербургской семьи. Выставка гармонично вписалась в концертные программы и различные мероприятия: экскурсии и конференции. В частности, заседание 8 октября 2005 г. V Международной научно-практической конференции «Рериховское наследие» было очень органичным для пространства собора, освящаемым к тому же Знаменем Мира, водружённым на весь срок выставки «Рерихи: взгляд из Петербурга» над сценой внутри памятника.

Казанский собор

Храм первоначально был построен для чудотворной иконы Казанской Божией Матери, но после победоносной войны 1812 г. и захоронения в соборе фельдмар-

шала Михаила Илларионовича Голенищева-Кутузова храм превратился в хранилище реликвий Отечественной войны 1812 г. и получил мемориальное значение. С 1932 г. – Музей истории религии и атеизма. С 1990 г., как и Исаакиевский собор, это Храм и Музей одновременно. Это и Храм-памятник. И есть прекрасная идея расширения собора за счёт прилегающей площади и превращения его в Пантеон Русской славы.

Сампсониевский собор

Чудом сохранившийся памятник Полтавской победы 1709 г. и один из шедевров анненского барокко. В 1999 г. в день 290-летия Полтавской победы в соборе был открыт государственный Музей-памятник. В соборе также проводятся и богослужения. Убранство этого храма, мемориальное кладбище, памятник «врагам Бирона» требуют особо бережного отношения к этому музейному объекту, мемориалу мужества российских воинов и мастерства отечественных зодчих, резчиков и иконописцев.

Храмовые комплексы Золотого Кольца

Особо надо сказать о храмах тех городов России, которые входят в Золотое Кольцо. Здесь храмовые комплексы превращены в музеи-заповедники, привлекающие паломников и экскурсантов со всего света.

В Москве храмовый комплекс Кремля превращён в музейный комплекс, неизменно сохраняющий храмовую ауру. Это прекрасно выразил в одном из своих стихотворений замечательный поэт Николай Рубцов:

*Бессмертное величие Кремля
Невыразимо смертными словами!*

.....

*Но как – взгляните – чуден этот вид!
Остановитесь тихо в день воскресный –
Ну, не мираж ли сказочно-небесный
Возник пред вами, реет и горит?*

*И я молюсь – о, русская земля! –
Не на твои забытые иконы,
Молюсь на лик священного Кремля
И на его таинственные звоны...*

«О Московском Кремле» (1968)

В Учении Живой Этики понятиям Храма и Музея придаётся очень большое значение. И построение взаимодействия между Музеем и Храмом на основе указаний Учения, учитывая опыт, накопленный в культуре Серебряного века и позже, может дать результаты нового качественного уровня. Об указаниях Учения можно написать отдельную книгу, пока приведём несколько положений.

*«Чудо луча красоты в украшении жизни
поднимет человечество.*

Неси свой светильник.

Освети украшение Моего Храма.

Учи счастью красоты.

Учи счастью знания.

Учи счастью любви.

Учи счастью слияния с Богом»⁶.

«Соберите самых несчастных, самых неизвестных молодых учеников, явите им дар одарить человечество. Подайте им совет устав писать во Храме. Уже давно мир не видел собраний во Храме. И Христос подаст милость познающим. Хотим видеть Храм прекрасным и живым. И никто не изгонит идущих к Свету, ибо гибель тому. Чудеса приняты будут на скрижалях знания.

Пусть каждый осиянный духом идёт смело в Храм. Ибо Наш путь – Земли во дворец претворение. Нет бедных. Кто не захочет принять богатство?»⁷.

«Пора учёным признать, что для тонких опытов нужны тонкие условия. Также пора признать, что эти условия не создаются механическими дезинфекциями. Каждый опыт требует духовного огненного очищения. Действительно, многое удаётся в природе и в храмах, где эманации не так загрязнены. Но в случайных лабораториях, где даже воздух не всегда освежён и пыль полна ядовитых отложений, там удаётся лишь немного»⁸.

Очень важным является построение Храмов нового типа при учебных заведениях, даже построения учебного заведения как Храма.

«Наш Храм есть Храм Знания. Мы собираем к нему всё самое высшее и сберегаем в нём утверждения будущего»⁹.

*«Наш Храм возводится среди бесчисленных
условий жизни.*

*Являем битву, и каждый камень облит потом
труда.*

*Помня о школе, представляйте себе Нашу вечную
Постройку»¹⁰.*

Формы построения Храма во взаимодействии с Музеем и Школой могут быть разные. Всё зависит от конкретных условий. Расскажем об одном таком опыте.

Образование и воспитание обязательно должно происходить в обстановке красоты. Учитывая это неперемное условие, при Кохтла-Ярвеском политехникуме на северо-востоке Эстонии в 1999 г. был создан Храм Культуры. Создатели обратились ко всему мировому опыту в педагогике, их вдохновляли Лицей Аристотеля, Академия Платона, университетские церкви Средневековья, «Дом радости» первого школьного учителя нового типа, «отца всякой гуманности» Витторино де Филльтре, «Школа радости» Василия Александровича Сухомлинского, «Дом гармонии» Михаила Петровича Щетинина, «Школа жизни» Шалвы Александровича Амонашвили.

Проект и оформление были выполнены художником Олегом Николаевичем Высоцким. Храм Культуры – это учебный кабинет и культурный центр¹¹. На колоннах и фризе Храма представлены символы основных мировых культур в эволюционной последовательности их формирования. Через алтарную часть Храма (в центре – символ Матери Мира) и через плафон (потолок) всё это вписано в образ Беспредельности Космоса. Органической частью росписи является регион Балтийского моря и земля Эстонии.

Во время занятий по философии кабинет превращается в Храм Мудрости, ибо росписи на колоннах, посвящённые Древнему Египту, Древней Индии, Древней Греции, буддизму, христианству, исламу позволяют не только глубже увидеть этапы развития философской мысли, но и воспринимать философию как цельное живое явление. А при проведении семинаров видеть мироздание как целостный одухотворённый организм, мыслящий и чувствующий.

На занятиях по этике кабинет превращается в Храм Этики, ибо элементы Храма – это и символы определённых мировых и национальных религий, а наиболее важное в религиозных учениях – нравственное начало.

На занятиях по политологии кабинет превращается в Храм Человечества, позволяя увидеть человечество как единый организм, единую семью, убрать искусственные границы, разделяющие людей и страны.

Когда читается курс экологии человека, кабинет превращается в Храм Духа, ибо в росписи Храма представлены все три плана Бытия: Мир Плотный, Мир Тонкий и Мир Огненный, тем самым определяя человека не только как физическое тело, но как сложную многоуровневую одухотворённую сущность, подобную Космосу.

На занятиях по предпринимательству можно удачно соединять предпринимательство с культурой и духовностью, наполняя лозунг «Обогащайтесь!» новым содержанием: «Обогащайтесь культурой, духовностью!».

При Храме Культуры создан Культурный центр «Полисветие», ведётся многогранная культурно-просветительская работа: синтез-программы, соединяющие в некое единое целое живопись, музыку, поэзию и философию; выставки, лекции, вечера, встречи, семинары, конференции, издательскую деятельность, участие в различных культурных и просветительских проектах, в том числе и международных.

Накоплен пусть небольшой, но полезный опыт взаимодействия с музеями. Это, в первую очередь, сотрудничество с Музеем-институтом семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, начавшееся сразу после его создания и получившее новый сильный импульс в 2005 г. При Храме Культуры задумано создание экспериментальной школы, отвечающей современным требованиям в образовании и воспитании. Какое полезное должно быть взаимодействие Музея-института семьи Рерихов и Храма-Школы.

Это и давнее сотрудничество с Музеем-усадьбой Н. К. Рериха в Изваре, начавшееся ещё до широкого признания Учения Живой Этики. Сотрудники Храма Культуры принимали активное участие практически во всех мероприятиях Музея-усадьбы Н. К. Рериха в Изваре. Вместе подготовили и провели Международную научно-практическую конференцию, посвящённую истории и перспективам развития эстонско-российских культурных связей.

Вскоре после открытия Храма Культуры при Славянской гимназии города Кохтла-Ярве был создан Музей древнерусской культуры. Для этого на северо-востоке Эстонии издавна существует благодатная почва: старообрядческие общины на побережье Чудского озера и знаменитый Пюхтицкий монастырь. Многие мероприятия Храм и музей проводят совместно. В Храме Культуры для гимназистов проводились занятия по предметам «Изобразительное искусство», «Музыка» и «Экология человека».

Достопримечательностью региона является Музей сланца, с которым также осуществляется сотрудничество: в Храме Культуры проводятся выставки из фондов музея, участие в общих проектах, некоторые туристические экскурсии проводятся по маршруту «Храм Культуры – Музей сланца».

С сотрудниками замечательного Нарвского музея вместе готовили конференцию, которая проходила в Музее-усадьбе Н. К. Рериха в Изваре.

Осенью 2005 г. в городе Кохтла-Ярве был открыт виртуальный филиал Русского музея, первый за границей. Сразу началось активное сотрудничество Храма Культуры и виртуального филиала Русского музея. И это сотрудничество очень перспективное, особенно в плане реализации образовательных и просветительских проектов Храма Культуры.

Во всех делах сотрудники Храма Культуры проводят идею о преобразении жизни именно на храмовой основе: город-храм, дом-храм, подъезд-храм, квартира-храм, школа-храм, учебный кабинет-храм, больничная палата-храм, мастерская-храм, научная лаборатория-храм. Это древняя идея Музейона, идея единства на основе сотрудничества Храма, Музея и Школы. И особенно – Школы. Школа-Храм со своим неповторимым Музеем – самое актуальное во взаимодействии Музея и Храма. Это взаимодействие на основе красоты, расширения сознания, светлого сотрудничества и общинного начала.

Храм – святое, чистое место, где человек обретает высшее состояние Бытия. Музей – святое, чистое место, где сохраняются и охраняются лучшие накопления человеческого духа и человеческого разума. Их соединение – залог построения общества новой формации, веками чаемого человечеством, залог образования и воспитания гармоничного человека, обогащённого культурой и духовностью, накопленными историческим опытом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Сердце. – 1932. – § 165.

² *Рерих Н. К.* Из литературного наследия. – М., 1974. – С. 347. – Здесь и далее в цитатах сокращения раскрыты полностью в случаях, не имеющих иного толкования. Пунктуация и синтаксис приведены в соответствии с современными требованиями, с сохранением стилистических особенностей оригинала.

³ *Рерих Н. К.* Художники жизни. – М.: МЦР, 1993. – С. 65.

⁴ Цит. по: *Полканов А. И.* Художник и поэт // Крымская правда. – 1967. – 17 мая. – С. 4.

⁵ *Волошин М. А.* Я мысленно вхожу в Ваш кабинет. – М.: Эксмо, 2002. – С. 367–371.

⁶ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Листы Сада Мории. Книга первая. Зов. – 1924. – § 45.

⁷ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Листы сада Мории. Книга вторая. Озарение. – 1925. – § 95.

⁸ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Мир Огненный. – Ч. I. – 1933. – § 453.

⁹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Надземное. – Т. I. – 1938. – § 18.

¹⁰ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Листы Сада Мории. Книга первая. Зов. – 1924. – § 152.

¹¹ См. подробнее: Жилкин В. А. Опыт образования и воспитания на основах Учения Живой Этики в пространстве Храма Культуры // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб.; Вышний Волочёк, 2005. – С. 605–611.

А. Е. ЕГОРОВ

*(Кафедра социальной философии и философии истории
Философского факультета СПбГУ; Санкт-Петербург)*

ПОЭТИЧНОСТЬ РЕРИХОВСКОГО СЛОВА КАК ПРОЕКТ ЭСТЕТИЗАЦИИ МОРАЛЬНОГО

Существует устойчивое мнение, что «мораль» есть нечто скучное, необходимое; и звучит этический дискурс так же скучно и не вдохновляюще. При этом именно этика является основой всех «великих учений», к которым непрестанно обращается человечество. Известно, что все «великие книги» помимо этической насыщенности непременно отличались глубокой поэтичностью. В истории культуры нет ни одного крупного памятника нравственной мысли, который не был бы одновременно памятником литературным, эстетическим, и подобно ни в коем случае не может быть совпадением: «к суждённому Свету» действительно необходимо спешить «под лучшие звуки» (Н. К. Рерих, «Музыка сфер», 1931).

К одному из своих текстов («Огни испытания», 20 сентября 1934) Николай Константинович Рерих предпосылает слова из библейского послания к Коринфянам: «И если труба будет издавать неопределённый звук, кто станет готовиться к сражению?» (Коринф. 14:8). То же самое можно сказать о духовном слове: если оно не обретёт в звучании своего облика, то не будет воспринято. Облик же этот, без сомнения, заключается в «красоте» самого слова. Текст нравоучительный, доносящий ту или иную мудрость, должен быть красивым – речь, естественно, идёт не о красотах риторических, выпренных, скорее могущих убить уважение к поучающему слову, но о Красоте по сути. По отношению к слову это означает, что оно должно быть «поэтическим» – в самом широком и насыщенном смысле этого определения. В культуре издавна обосновывается необходимость самой тесной связи поучительного и прекрасного. Как представляется с философской точки зрения, эстетизация необходима потому, что «этическое» само по себе не имеет никакой формы, поскольку ничто, претендующее на вечность и абсолютность, очевидно, не может её иметь. Этическое «безобразно» по условию, поскольку, будучи истиной, не нуждается в изысках выражения – именно потому оно в итоге становится «безобразным» и отталкивающим, на чём основана фактически вся критика «пошлого морализаторства» от Платона до Ницше. Не случайно последний, столь страстно нетер-

пимый к любому классическому менторству, выступив с критикой просвещенческого проекта, одновременно со столь трепетным интересом относился к восточному наследию, в котором моральное (несомненно, являющееся основой) выступает в изысканно-тонком поэтическом мареве, стилистический привкус которого отличает тексты и самого Ницше.

Истина не должна звучать просто так, с «наглой непосредственностью» – то, что она Истина, ещё не может служить ей алиби. Именно эта мысль – возможно, крамольная с точки зрения ограниченного моралиста – руководила Учителями человечества, причём следовали они ей вполне сознательно. У самого Рериха можно найти много моментов, где эта идея присутствует и служит предостережением: *«...не греми оружием / и не окликай громко ловчих / Ах, при неумении, из ловца / тебя сделают загонщиком»* («Наставление ловцу, входящему в лес», 15 апреля 1921). Аллегорический смысл этого отрывка призван напомнить слишком ретивым в своём поучительстве, что грубость их действий ставит их на самую низшую ступень учительствования. И напротив, овладевший искусством как созданием прекрасного, одновременно овладевает искусством наставления: *«В наиздание всем поколениям оставлен миф об Орфее, чаровавшем зверей и всё живущее своею дивною игрою»* («Музыка сфер», 1931).

По поводу поэтического можно сказать ещё и то, что оно само по себе может служить критерием моральной ценности. В «Теэтете» Сократ, обосновывая необходимость «стать как можно более справедливым», в качестве доказательства заявляет, что отсутствие справедливости помимо прочих следствий оборачивается ещё и «пошлостью в искусствах». Ход этот любопытен и как уточнение тех односторонних трактовок, которые часто звучат по поводу вопроса об «искусстве» в платоновском наследии. Возможно, поэтическое в нём и есть только лишь «подражание подражания», но оно вполне может удостоверяет наличие «справедливого», ибо «несправедливое» не может отразиться и воплотиться как поэтическое.

При всём этом нельзя не заметить, что в столь тесной зависимости моральной идеи от «прекрасного слова» есть момент «завлекательства». Образы ловца и Орфея есть лишь начало развёртывающегося коннотационного ряда, в который попадают и Сирены, и крысолов со смертоносной дудочкой. Потому связь Истины и Красоты не столь однозначна, как это порой звучит в восторженных рассуждениях. Возникает подозрение (в своё время посетившее романтиков и сюрреалистов), что только удачное звучание и делает сказанное истинным, безусловным, снимая этой удачностью всякое сомнение. Подобное представление пугающе противоречит удобной прямолинейности моралиста, но зато привносит элемент необходимого прагматизма. Следует помнить, что тот же Рерих был философом не просто воспевавшим «моральное как прекрасное» и наоборот, но и сказавшим, что *«следует настаивать на правильных расчётах»*. И далее: *«Инженер, строитель знает эти расчёты, чтобы основы башен соответствовали завершению. Сердце человеческое знает и другое неперемное основание. Оно знает, что общественность, народ должны всемерно сочувствовать культурным построениям»* («Врата в будущее», 1 января 1936). Последняя фраза может показаться прагматичной и даже не ли-

шённой некоторой воспитательной хитрости («должны сочувствовать», притом, что об «истинности» этих «построений» не сказано ни слова). На самом деле, подобное может отпугнуть только того самого «прямолинейного моралиста», о котором шла речь. Эзотерическое как тайное и одновременно как старейшая культурная основа учительствования, никогда не было и не могло быть наивным. Оно включает в себе интригу, глубина которой соизмерима с самой Тайной. И поэтическое звучание этой Тайны есть одна из её составляющих частей.

Т. И. МАРКОВА

*(Кафедра философии Санкт-Петербургского
государственного инженерно-экономического университета)*

ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УСТАНОВОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В КУЛЬТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Серебряный век – век игры, век лицедейства. Игра стала стержнем культуры на рубеже двух веков. Но игра не забава, здесь всё – всерьёз. Человек, примеряя на себя разные игровые роли, расширяет горизонты своей личностной проявленности, выходит за собственные пределы, превосходит себя эмпирического, становясь универсальным, последовательно вездесущим (Н. Ф. Фёдоров).

Игра происходит в сфере избытка человеческих сил, а потому она неразрывно связана с творчеством. Игра вовлекает в свою орбиту каждую бытовую мелочь; каждый бытовой предмет в ходе игры становится другим, неузнаваемым, многосмысленным. Игра сама имеет смысл, выходящий за пределы просто бытования, проживания. Игра преобразует быт в бытие. В игре человек Серебряного века становится со-творцом мира, он сотрудничает с Богом, способствуя воплощению Божественной мечты о совершенном мире (В. С. Соловьёв). И оказывается, что без человека эта мечта Бога и не может стать явью, поскольку в человеке есть то, над чем Бог не властен, а именно, его свобода. Та свобода, которая никому не даруется, но, в то же время, потенциально, как ещё не проросшее зерно, присутствует в каждом человеке. Тайна человека – в его свободе (Н. А. Бердяев). Андрей Белый писал о том, что в Царстве свободы происходит пересоздание души творца, пересоздание самих возможностей творчества, формирования новых условий творчества, никогда ранее не бывших. Проблема же человека состоит в том, что его сущность не есть нечто заданное. Человек никогда не знает, кем он станет в следующий миг своей жизни, поскольку у него нет родовой программы. Человек может стать тем, кем он хочет стать, но его выбор ничем не предопределён. Сущность человека не есть что-то определённое, и её раскрытие зависит только от него самого, от его собственного решения. Она может реализоваться, но может и не раскрыться, остаться как смутная тоска по иному миру, который является в снах, а наяву страшит своей непонятностью. Слишком многие предпочитают оставить мир иной в сновидениях и мечтах. Существование не есть сущность. Существование понятно, прозрачно, предсказуемо. Сущность – всегда тайна, она всегда остаётся за гранью понимания; она есть всего лишь неясный предел стремлений, постоянно меняю-

щий свои очертания; она – как линия горизонта: как бы долго ты к ней ни шёл, она всегда одинаково далека от тебя.

Игра, образующая центральную ось культуры Серебряного века, тесно связана с красотой, с эстетическим. Игра есть некоторое излишество, функция, без которой человек легко мог бы обойтись. Потребность в игре бывает насущной лишь тогда, когда возникает желание играть, она не диктуется физической необходимостью или моральной обязанностью.

Игра не есть «обыденная жизнь», она, напротив, есть выход за пределы этой жизни. Играющий одновременно находится в двух мирах: с одной стороны, он, находясь в «реальном» мире с его правилами и нормами, осознаёт, что игра – это не настоящая жизнь, это жизнь «понарошку», «как будто». Но, с другой стороны, игровое пространство оказывается для него, играющего, единственной на данный момент подлинной реальностью. Игровое пространство-время является замкнутым, частичным, оно не охватывает всю жизнь человека, который, казалось бы, в любой момент может выйти из него. Но парадокс заключается в том, что, выходя из игрового пространства-времени, человек тут же попадает в пространство-время другой игры, в котором другие правила, но оно также поглощает человека. А выйдя из этой игры, он снова попадает не в так называемую «настоящую» жизнь, а в новую игру – и так до бесконечности. Человек постоянно играет кого-то и во что-то.

Серебряный век осознал эту вездесущность, всепроникновенность игры. Любимый художник, поэт, философ Серебряного века мог сказать вслед за У. Шекспиром (который и сам был плодом величайшей, до сих пор до конца не понятой и не раскрытой мистификации), что вся жизнь – игра, а люди в ней актёры.

Такое мироощущение выдвигает на первый план категорию творчества, понимаемого предельно широко и ответственно. Творить – это значит через незначительные и нередко уродливые явления мира сего увидеть самому и показать другим совершенство во всём его блеске, во всей его полноте. Тогда звуки, слова, образы становятся ключами, открывающими врата рая. Поскольку задачу преобразования мира должны решить именно художники, то творческая интеллигенция Серебряного века становится социальной группой, задающей тон в обществе. Преображение человека и мира возможно средствами искусства. В Серебряном веке наиболее могущественным орудием творчества стал язык. Слово есть борьба человека, стремящегося к совершенству, с окружающими его враждебными стихиями. Словом поэт подчиняет себе предметный мир, внося в него гармонию, преодолевая изначальный хаос. В этом смысле поэты-символисты были духовными наследниками древних жрецов и волхвов, придававших словам всенародного языка особые, таинственные значения. Они знали иные имена богов, людей, вещей, чем те, которыми их называл народ, и именно в этом состояла основа их власти над природой. Точно так же в XX в. поэтический язык мощно вторгнулся в повседневную жизнь творческой интеллигенции Серебряного века, преобразуя её, превращая в арену бесконечных экспериментов, поисков, игры. Стихи дарились друг другу. Мать Александра Блока и мать Сергея Соловьёва были двоюродными сёстрами и находились в очень тёплых не только родственных, но и дружественных отношениях.

Они очень часто обменивались письмами, и в них нередко выражали свои чувства и отношение к различным событиям с помощью стихов своих сыновей. Стихами, и не только собственными, но и чужими, объяснялись в любви. Отсюда – ответственное отношение к художественному творчеству. Если обычно художник стремится создать совершенное произведение искусства, то целью художника Серебряного века было пересоздать мир в соответствии с Божественным замыслом, который мог быть провиден именно художником. Реальности приписывались свойства художественного текста.

Поэтому теперь оказалось уже невозможным, недостаточным творить только в узкой профессиональной области – в искусстве, в науке, в философии. Игра творческих сил выплывала за её пределы, захватывая всю жизнь во всех её проявлениях. Даже быт, косный, засасывающий, приземляющий человека быт, превращался в жест, в творимое произведение искусства. В игре, называемой «повседневная жизнь», сам быт преображался, каждая деталь становилась значимой, уникальной. Каждый предмет быта не безразличен человеку, он создаёт и одновременно отражает внутреннее состояние человека. «Квартира переполнена мыслями»¹. Предметы могли стать визитной карточкой человека, настолько тесно переплетались, буквально срастались они с сущностью самой личности. Многие люди, близко знавшие Анну Ахматову, в воспоминаниях о ней пишут о знаменитом тёмном платке в больших розах, который поэтесса постоянно носила накинутым на плечи. Она носила его много лет, её сразу же выделяли, замечали среди множества людей по этой шали. Невозможно не вспомнить и о жёлтой кофте Владимира Маяковского, который вообще-то любил и умел одеваться красиво, элегантно, даже щеголевато, всегда следил за модой. И, тем не менее, жёлтую кофту замечали и помнили все. Михаил Кузмин в предисловии к книге «Вечер» писал об особом отношении Серебряного века к бытовым вещам, о символике повседневных вещей: «Эти мелочи, эти конкретные осколки нашей жизни мучат и волнуют нас больше, чем мы этого ожидали, и, будто не относясь к делу, точно и верно ведут нас к тем минутам, к тем местам, где мы любили, плакали, смеялись и страдали – где мы жили»². М. А. Кузмин говорил о чувстве связи вещей с истинным миром, связи непонятной и неизбежной, открывающейся поэту то в горестном, то в ликующем восторге. Вещи раскрывались в их непостижимой связи с переживаемыми минутами. Какой-нибудь, на первый взгляд, незначительный предмет, возможно, облако, напоминающее беличью шкурку, жёлтый свет свечей в спальне, треуголка, лежащая на скамейке в парке, мог вдруг всколыхнуть в душе невероятно сильные чувства. Даже сама обстановка, в которой происходили духовные открытия, воспринималась как значимая, запоминалась надолго. Андрей Белый спустя много лет отчётливо помнил, как произошла его первая встреча с поэзией А. А. Фета, кумира поэтов Серебряного века. Как на фотографии, запечатлелась в его памяти вершина берёзы над прудом в Дедове; ветер, раскачивающий ветви, связался с ритмами строк стихов. Повседневность становилась символом мира подлинного, совершенного, Божественного. Именно через повседневные вещи можно увидеть подлинный мир. Серебряному веку присуще огромное внимание к повседневной жизни, стремление увидеть в

ней знаки Божественного мира, постоянное желание наделять обыденность высшими смыслами. Повседневность в действительности несёт в себе глубочайший смысл, который ещё надо разгадать. Это разгадывание художники Серебряного века превращали в созидание жизни, в житнетворчество. Быт теперь наполнялся не вещами, а символами, которые намекали на мир иной, скрытый от взоров других людей, но явленный, открытый внутреннему видению художника. И художник отказывался от своей эгоистической воли, растворялся в Божественном Абсолюте и становился проводником Истинного мира в предметный мир, в повседневную жизнь. Как полагал Андрей Белый, всё существо человека захвачено не повседневными событиями, а символами иного мира. Искусство есть не отражение предметного мира, а гениальное познание, познание подлинного в видимом, вечного во временном. По мнению Вяч. И. Иванова, искусство по своей природе действенно, а не созерцательно. Оно есть теургия, сакрализация реальности, возведение её к её же идеальным нормам. Теургия означала наполнение действительности смыслом и полную реализацию смысла в предметном мире, преобразование мира сущего. Эти мысли были близки философским построениям Н. А. Бердяева, который во многом идейно соприкасался с символистами. И в этом контексте символизм противопоставлял науку искусству, отмечая неспособность науки привести к подлинному знанию. Наука изгоняет вопрос о жизненном смысле явлений, а это – самый важный, насущный вопрос. Андрей Белый ссылаясь на мысль Г. Риккерта о том, что истинное познание – это познание должного и ценного. Следовательно, наука не есть знание. Научные термины не имеют аксиологического значения, они не служат нашему утешению и не проясняют нам загадки нашего существования. Наука идёт от незнания к новому незнанию, она есть систематизация незнания.

Наряду с искусством истинное знание даёт философия, поскольку она символизирует в познавательных терминах представление о ценности и смысле жизни.

Одна из любимейших игр русской интеллигенции вообще, и творческой интеллигенции Серебряного века, в частности, носит название «Чаепитие». Этот символ, глубоко укоренённый в древнейших слоях русской духовности, наиболее охотно и часто обыгрывался в это время. В русской культуре любая трапеза есть тайна глубинного общения, благодаря прикосновению к которой даже совсем незнакомые люди переживают состояние духовного слияния. Невозможно причинить вред человеку, вместе с которым преломил хлеб. Что касается чаепития, то оно символизирует духовное, предельно распахнутое общение. Именно чай (заметим, чай, а не вино) пили во время первых, самых ответственных и волнующих чтений новых произведений, самые душевные разговоры велись за самоваром, этим воплощённым символом чаепития. А. А. Блок, описывая в своих «Дневниках» многочисленные встречи, обязательно отмечает: «Пили чай». Совместное чаепитие усиливает остроту восприятия глубоких основ жизни, а, с другой стороны, позволяет создать маленький островок уюта, тишины и покоя, а, главное, взаимопонимания. Блок однажды написал Соловьёву, что он «сменил злость на безмятежное чаепитие». Соловьёв, безусловно, верил в исцеляющую силу чаепития и приглашал своих друзей залечивать раны, нанесённые жизнью, дружеским чаепитием. Он пи-

сал, что с годами он, к сожалению, всё более разочаровывается в людях, и в душе его укореняются только те немногие, «которые умеют пить чай»³. Вячеслав Иванов называл чаепитие «симптомом русского медитативного идеализма». Поэт Б. А. Садковский даже выпустил в 1914 г. целую книгу стихов, настоящую песнь самовару, где этот простой и привычный бытовой предмет превратился в подлинный символ всего родного, близкого, братского и, одновременно, вселенского. Эта книга так и называлась – «Самовар».

Непревзойдённым мастером культурной игры был Вячеслав Иванов – «Вячеслав Великолепный», «царь самодержавный», как величали его близкие друзья и едва знакомые люди, впервые попавшие в игровое пространство, созданное Вячеславом Ивановым. В этом, на первый взгляд помпезном прозвище, не звучало даже намёка на иронию. Квартира Вячеслава Иванова на самом верхнем этаже дома возле Таврического сада, с выходом на башню, очень подходила для формирования и апробации нового стиля жизни. Здесь часто собирались единомышленники, и Вячеслав Иванов выступал режиссёром этих собраний. Многие современники отмечали необычайный талант хозяина башни как собеседника: он мог разговорить буквально любого человека, вовлечь его в сферу своих духовных интересов. Он создавал «сценарии» этих собраний, каждый посетитель получал свою роль, своё особое прозвище. Каждое собрание протекало по сообщу выработанной программе, каждый становился соучастником творения новой жизни. Атмосфера башни сознательно замышлялась как попытка осуществить соборность, единение избранных душ в повседневной жизни.

Игра позволяла превратить личную жизнь каждого человека в нечто, интересное для всех, касающееся всех единомышленников. Романы, увлечения, ссоры разыгрывались на глазах у всех, как на сцене. Перипетиям романов придавалось космическое значение, далеко выходящее за рамки отношений двоих любящих. Каждый вёл себя в этих ситуациях так или иначе, но каждый знал: за ним наблюдают с интересом и сопереживанием. Поэтому каждый старался сыграть свою роль блестяще. В. Я. Брюсов написал свой знаменитый роман «Огненный ангел», роман о средневековье. В нём он автобиографично, узнаваемо для всех «своих», но в преобразённом виде, рассказал о своей неразделённой, полной драматизма любви к Нине Петровской и о своём соперничестве с Андреем Белым, в которого так же безответно была влюблена Нина. Сам же Андрей Белый, поначалу влюбившийся в Нину, трагически переживал развитие отношений с ней от мистерии, таинства до тривиального романа. Для него это было падением: быт уничтожил мистику, символическое свелось к одномерному.

В «Записках чудака»⁴ Андрей Белый признавался, что основным материалом для его писательского творчества была его собственная жизнь и что он постоянно черпал мифы из родника своей души.

Парадоксальность игры состоит в сочетании, с одной стороны, глубины и подлинности переживания события и своего участия в нём, а с другой стороны, способности взглянуть на себя и на всё происходящее глазами зрителя.

Культура, реализуемая в игре и как игра, приводила к своеобразному удвоению жизни: человек становился одновременно и участником, и наблюдателем событий своей собственной жизни. Он не просто рутинно проживал свою жизнь, он играл её. А это позволяло ему выйти за пределы своей жизненной ситуации и посмотреть на неё со стороны – ведь человек играет только тогда, когда сам этого хочет, и в его полной власти прекратить игру в любой момент. Он может в любой момент сказать себе: «Я не страдаю от несчастной неразделённой любви, я только играю в страдание». Или: «Это не страх, а моя игра в страх». В этом отношении к собственной жизни была мощная терапевтическая сила. Человек может перенести многое, если только поймёт, что это не вся его жизнь, это – лишь одна из сцен, которую он сейчас играет, но в его власти покинуть сцену в любой момент. Игра, таким образом, открывает перед человеком новые горизонты, делает его свободным. Андрей Белый, вспоминая в таком ключе своё детство, писал: «...я был Гераклом, “Кожаным Чулком” Купера, Фингалом и... инженером, заведующим системой плотин в Голландии, Скобелевым, немного позднее Юлием Цезарем, деятелем в римском сенате (мои посещения классов гимназии приурочивались к посещению мною сената)... С 9 лет многообразие моих героических игр... выдвинули проблему их сочетания в единую игру, где бы отдельные людификации (“я в ролях”) образовали бы круг вокруг моего индивидуума; пришлось сложить легенду о некоем “он”, совмещающем в себе всё, что есть; и ему (то есть самому себе) я перекладывал все... события моей обыденной жизни...»⁵.

С другой стороны, эта отстранённость человека от своей собственной жизни, когда он становился «посторонним» для себя, снимала с него ограничения, препятствующие творчеству. Он творил свою жизнь, он творил собственную личность, которая благодаря этому становится беспредельной, а её развёртывание превращается в бесконечный во времени процесс. В контексте жизнетворчества свобода пронизывала все уровни бытия человека. На уровне повседневности свобода предполагает эстетизацию быта, активное созидание собственного индивидуального бытования. Вещи становились символами личности, приобретали потаённые смыслы, переставали быть посторонними для человека. Художники Серебряного века исходили из потребности самобытного дарования обрести своеобразную творческую манеру, реализуемую и в искусстве, и в жизни. Внешнее своеобразие само уже свидетельствует о внутренней самостоятельности творческого дара. Собственный стиль требует постоянных творческих усилий, окостенелая же манера выражается в манеризм. Созидая свою жизнь, человек Серебряного века созидал культуру эпохи.

Все события повседневной жизни оказывались значительными, поднимались до уровня Мировой Истории благодаря особому переживанию этих событий человеком. Переживания выливались в дневники, воспоминания и письма, которые писались не просто как личные послания, а, скорее, как прозаические или поэтические произведения, или даже философские этюды, предназначенные для чтения всеми друзьями, а также – в будущем – потомками, теми из них, которые будут настроены на ту же духовную тональность. Александр Блок в 1903 г. спрашивал у

Андрея Белого разрешение на публикацию одного из его писем. Михаил Кузмин читал свои дневники, весьма интимного характера, на башне Вячеслава Иванова в кругу друзей. Задача «строительства» как частная задача житнетворчества, непременно включала в себя и открытость этого процесса для других посвящённых.

Отношение к личной жизни как к открытой системе, разомкнутой в мир, опиралось на взгляд символистов на себя как на представителей человечества. Людям Серебряного века было присуще острое чувство своего высокого предназначения. Они явственно ощущали, что их личностное бытие органично вплетено в ткань истории. Валерий Брюсов нередко высказывался в том смысле, что он в мире для того, чтобы его изменить. История – это процесс постоянного преодоления человеком стихийных, роковых сил.

Символизм опирался на славянские корни русской культуры. Серебряный век заново открывал глубокие основания русской культуры – славянскую мифологию и русский фольклор. Эта направленность ярко проявилась в музыке И. Ф. Стравинского, в живописи Б. М. Кустодиева, Н. К. Рериха, И. Я. Билибина, В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, в литературном творчестве Андрея Белого, А. М. Ремизова, Велимира Хлебникова, В. И. Нарбута. Причём подход к славянской и русской темам был не узко-националистическим, а гораздо более широким. Переоценка ценностей велась с позиций европеизма. Своими духовными ориентирами художники Серебряного века избрали эстетизм Оскара Уайльда, индивидуалистический спиритуализм Альфреда де Виньи, пессимизм Артура Шопенгауэра, идею сверхчеловека Фридриха Ницше. Велик был также интерес к творениям западноевропейских духовидцев – Экхарта, Франциска Ассизского, Якоба Бёме, Сведенборга. Но эти ориентиры были начальными и не единственными.

Существеннейшей чертой символизма выступало стремление к синтезу различных культур, он черпал свои идеи из духовных оснований этих культур. Поэтому не случайной была могучая страсть символистов к путешествиям. Серебряный век хотел увидеть все стороны света и заглянуть во все века. Все деятели Серебряного века много путешествовали. Андрей Белый посещал Египет, Н. С. Гумилёв – Абиссинию; К. Д. Бальмонт путешествовал по Мексике, Новой Зеландии, на Самоа; А. Н. Кондратьев был в Палестине, И. А. Бунин – в Индии. И это – не считая бесчисленных поездок по странам Европы. Из своих путешествий они привозили множество предметов-символов, раскрывающих сущность различных культур. Эти предметы, «сувениры», занимали заметные места в комнатах, поскольку несли в себе важную информацию. В современном им мире российской, европейской культуры обнаруживали они черты древних культур. Темы и мотивы культур древней Америки, Ассирии-Вавилонии, Греции, Рима, Иудеи, Персии, Египта, Индии, Китая органично входили в идейную ткань русской поэзии.

Но культура не просто существует и развивается, она ещё и разглядывает и оценивает себя. Саморефлексия культуры осуществляется на различных уровнях, каждый из которых дополняет и обогащает все остальные. Для личности Серебряного века не существовало непроходимой границы между повседневностью и высокой (профессиональной) культурой. Повседневная жизнь становилась областью прило-

жения творческих сил человека. Культура повседневности создавала и собственные отражения (личная и деловая переписка, дневники, воспоминания современников, различного рода деловые документы), и метаотражения – в виде теорий в науках, изучающих те или иные аспекты повседневности (в философии, истории, психологии, социологии). Андрей Белый написал книгу со значительным названием – «Символизм как миропонимание», тем самым выводя символизм за пределы только искусства, и делая его мироощущением, мировоззрением целой плеяды творческих людей. Тех людей, которые поставили перед собой великую задачу преображения несовершенного мира, воплощения в нём Божественного совершенства.

Преображение мира могло осуществиться только через преображение самого себя. Валерий Брюсов провозгласил лозунг: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь». Александр Блок писал: «Я сделал собственную жизнь искусством». Ф. К. Сологуб трагически переживал бессмысленность и пустоту человеческой жизни, враждебность окружающей природы человеку, её равнодушие к человеку. Его отчаяние доводит его до бунта против Бога, создавшего столь несовершенный мир; акт творения мира Богом оказывается, по Сологубу, бессмысленным. Поэт берёт кусок жизни, грубой и бедной, и творит из него сладостную легенду. Только сотворённая красота, красота, рождённая в процессе человеческого творчества, может оправдать существование мира, человека, придать человеческому существованию смысл. Не случайно столь популярными в среде символистов были идеи Фридриха Ницше: человек есть вечное становление, обновление, постоянное стремление к выходу за пределы собственной данности. Символисты не ограничились одними размышлениями; они практически реализовали эти идеи в своей жизни, что привело к созданию несколько экстравагантного стиля жизни. Но эта экстравагантность лишь кажущаяся: в действительности их стиль жизни органичен их мировосприятию.

В коллективном игровом сотворчестве единомышленников вызревали символы культуры Нового века. Они становились промежуточным звеном, связывающим тот мир, мир чистых идей, не воплощённых в образы, и этот, предметный мир. Возникает третий мир, не данный душе и не существующий во внешних предметах. Мир символов преодолевает оба мира, делает их неподлинными. А подлинным, действительным может быть только творческий акт, созидающий новое познание. Мир, пропущенный через призму собственного восприятия, через душу, формирует новую реальность. Нет мира как такового, который существует «независимо от человеческого сознания», есть лишь то, как «Я» воспринимаю, понимаю всё происходящее. При этом «Я» не есть нечто единое, монолитное. Оно само распадается на множество личностей, сосуществующих и борющихся между собой в человеке. «Я» человека формируется в постоянном труде собирания этих многих личностей, образующих его. В связи с этим перед Андреем Белым остро и напряжённо встала задача не подавления одних личностей в человеке другими, не изгнания некоторых личностей, а режиссуры. «Я» – это некий духовный центр, управляющий всеми «актёрами», которые и образуют данного человека.

Поразительной, любопытной чертой жизни людей в Серебряном веке было придумывание псевдонимов. Борис Николаевич Бугаев вошёл в историю русской и

мировой литературы под именем Андрея Белого, Ф. К. Тетерников известен как Фёдор Сологуб, а за именем Тэффи скрывалась Н. А. Бучинская, урождённая Лохвицкая; Н. В. Виленкин писал под псевдонимом Минский, а Владимир Васильевич Гиппиус писал даже под двумя псевдонимами: Вл. Бестужев и Вл. Нелединский. А. А. Горенко становится поэтессой Анной Ахматовой, а А. М. Гликберг сатириком Сашей Чёрным.

Имя – это ноумен, обозначающий суть человека. Но духовность человека очень сложна, невозможно определить её с помощью одного имени, тем более что имя, как любое определение, статично, неизменно, а человек постоянно меняется, развивается, раскрывает в себе всё новые и новые грани, формирует новые качества. Псевдоним, который человек придумывает в любой момент и от которого он в любой момент может произвольно отказаться, позволяет человеку прожить не одну, а несколько жизней, причём нередко совершенно разных.

Имя не просто называет, оно обнаруживает вовне сущность личности. А если этих имён – несколько? Где же тогда подлинная личность, под каким именем она существует? Серебряный век отвечает на этот вопрос так: подлинная личность – везде, личность всегда подлинна, но всё дело в том, что она неординарна, не проста. Благодаря псевдониму как раз и можно продемонстрировать миру бесконечность личности, которая всесторонне реализуется только в идеальном пределе, а в реальной жизни раскрывается в различных ситуациях как множество ипостасей человека. Имя, данное при рождении, и псевдоним (или псевдонимы) были различными ипостасями человека, они раскрывали сложный внутренний мир человека как диалог (или лучше сказать, полилог) множества личностей, живущих в нём. Это сложное единство: иногда единство, но чаще – борьба. Серебряный век акцентирует неоднозначность, многомерность человека.

Псевдоним не только обозначает некую уже ставшую целостность, он также может способствовать становлению и развитию личности. Псевдоним – это тоже игровой приём, позволяющий человеку экспериментировать с собственным «Я», выстраивать, преобразовать его, выявлять разные его грани, то множество личностей, которое образует его. В процессе создания псевдонима и реализации сущности человека, скрытого за ним, происходит развитие человека, его углубление, художник формирует себя как некое произведение искусства, отливая себя в совершенную художественную форму. Причём эта форма текуча, изменчива. В творчестве оказывается важным сам процесс придания формы бесформенной действительности, а не конечный результат. В этом смысле символистам были близки идеи Ницше о сверхчеловеке как идеальном творце совершенства, неуловимого, неопределимого, но, безусловно, ценного.

Творчество, переоценка ценностей были присущи Серебряному веку как эпохе переходной, отказавшейся от прежних ценностей и формирующей новые, невиданные культурные установки. Художники творили новую культуру, новую жизнь, поэтому соиздание распространялось абсолютно на всё. Для творческой интеллигенции того времени не существовало границ между искусством и повседневной жизнью, последняя также становилась произведением искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белый А.* Начало века. – М.: Главная редакция театральной литературы, 1990. – С. 45.

² *Кузмин М. А.* Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма. – Л.: Лениздат, 1990. – С. 39.

³ *Соловьёв С. В.* – Литературное наследство. – Т. 92. – Кн. 2. – С. 245.

⁴ *Белый А.* Записки чудака. – В 2-х т. / С предисловием автора. – Т. 1. – М.; Берлин: Геликон, 1922. – С. 64.

⁵ *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 425.

В. Л. МЕЛЬНИКОВ

(Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов)

Н. К. РЕРИХ И В. И. ЗАРУБИН (К ПОСТАНОВКЕ ТЕМЫ)

I

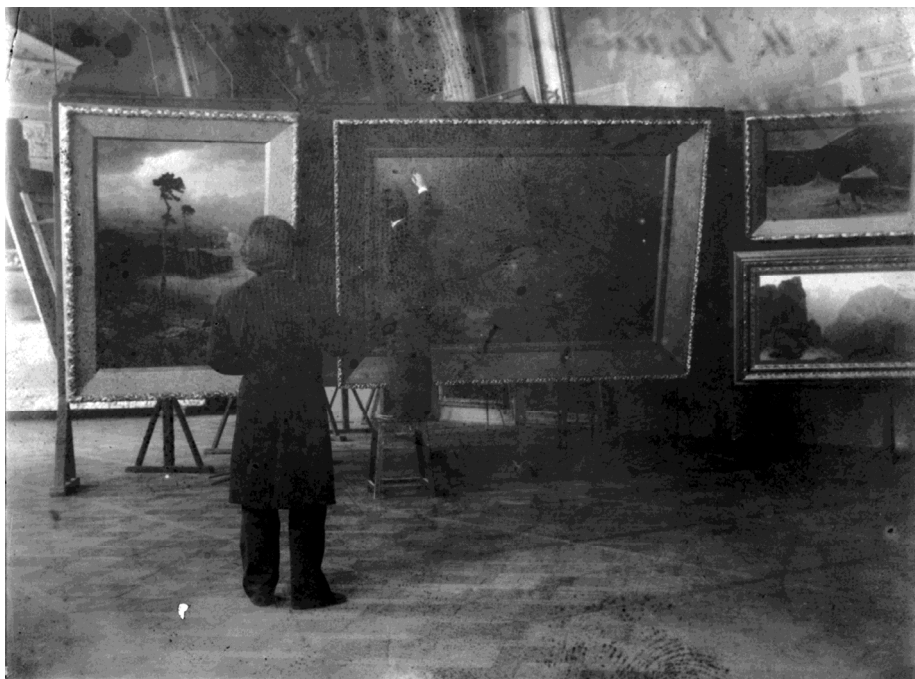
Тема данной статьи давно напрашивалась из многолетней практики изучения материалов, посвящённых **Николаю Константиновичу Рериху** (1874—1947) [ил. 3, 4 и 7], в самых разных архивах, музеях и частных собраниях Санкт-Петербурга и Москвы. Последней «каплей» стало обнаружение в собрании петербургского коллекционера Бориса Николаевича Васильева фрагментов некогда обширного архива **Виктора Ивановича Зарубина** (1866—1928) [ил. 1–3, 5, 6]. Из того, что нам встречалось в путешествиях по необъятной «Державе Рерихов», давно сложилось представление о том, что Рерих и Зарубин много лет были близкими друзьями и сотрудниками, учились у одного Учителя жизни – **Архипа Ивановича Куинджи** (1841/1842—1910) [ил. 1], доверяли друг другу самые сокровенные тайны и полагались друг на друга в самых сложных жизненных ситуациях.

Сразу оговоримся: данная статья не претендует на полное освещение темы «Н. К. Рерих и В. И. Зарубин». Это – лишь заявка¹. В будущем необходимо основательно её проработать, прежде всего, с точки зрения художественной школы, к которой оба художника принадлежали, сравнения основных мотивов их творчества, изучения эпистолярного и мемуарного наследия вокруг этих мастеров. И лишь тогда станет возможным в полной мере осветить поразительный по искренности и глубине дружеский союз этих выдающихся деятелей отечественной культуры.

II

Просматривая бумаги из архива В. И. Зарубина на квартире Б. Н. Васильева, мы наткнулись на четыре письма Н. К. Рериха к своему товарищу, переписанные чьей-то заботливой рукой. Прежде чем познакомить с ними, обратим внимание уважаемого читателя на ряд интересных фактов из биографий Рериха и Зарубина.

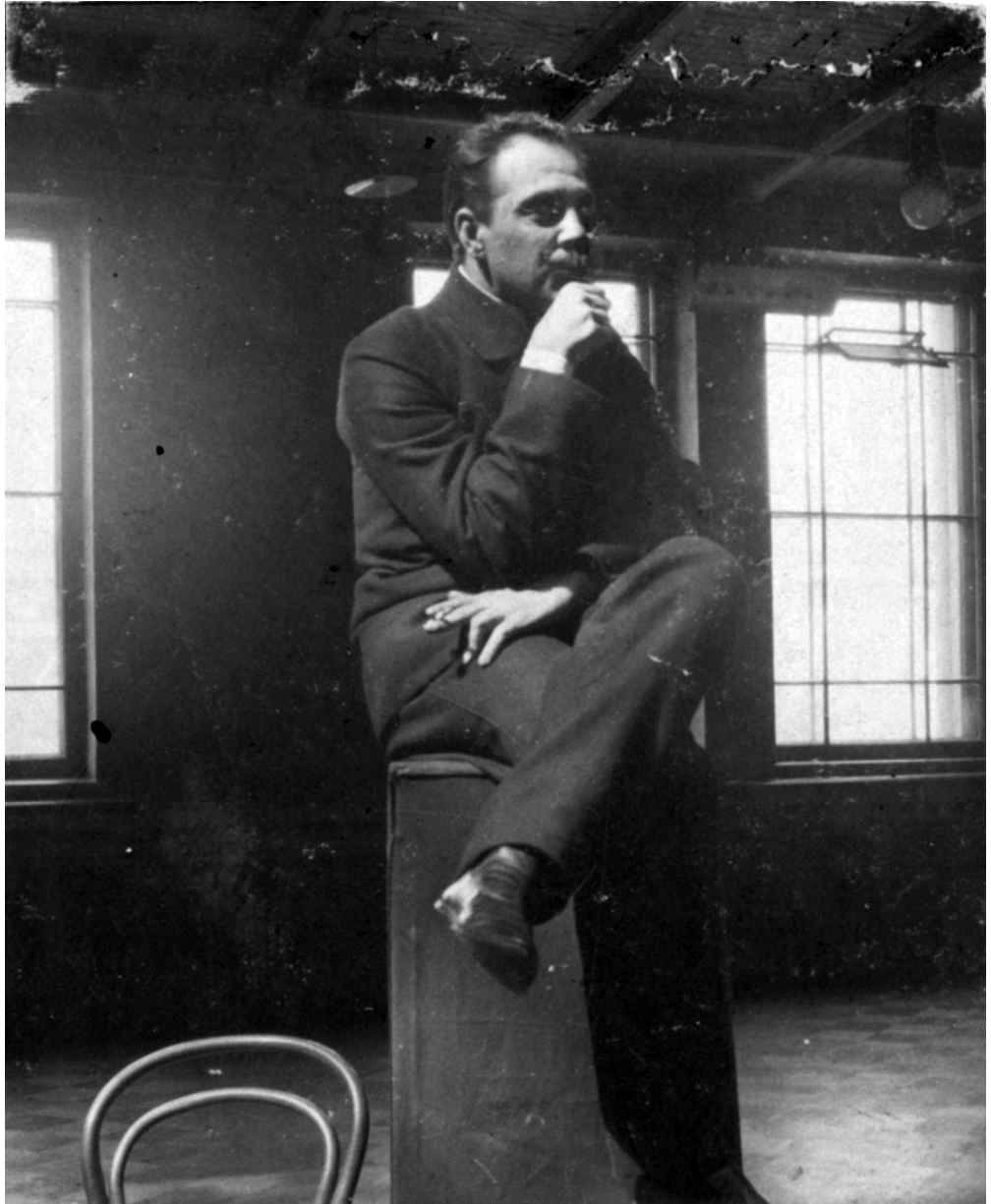
Учёба в 1895–1897 гг. в мастерской А. И. Куинджи (в Императорской Академии художеств; далее – ИАХ) навсегда сблизила двух художников. Рерих был одним из



Ил. 1. А. И. Куинджи в мастерской В. И. Зарубина. Конец 1890-х – начало 1900-х
© Собрание Б. Н. Васильева, Санкт-Петербург

первых авторов, упомянувших Зарубина на страницах художественной критики². Спустя сорок лет после учёбы в листе дневника «Мастерская Куинджи» (15 октября 1936) Рерих подытожил: «*Виктор Зарубин дал любимые им Украину, Харьковщину, Межигорье с обозами, паломниками, с далями, полными его настроения. Странники по лицу земли уходят за холмы, блестят степные речки, залегли курганы, и шепчутся тёмные сосновые боры*»³. Естественно было видеть Н. К. Рериха и В. И. Зарубина среди учредителей Общества имени А. И. Куинджи в 1909 г.⁴ Ещё при жизни наставника художественная критика отмечала их как лучших его учеников⁵. Собратья по мастерской доверили им обоим возложить «венки от учеников» на могилу Архипа Ивановича в день его похорон 12 июля 1910 г.⁶

После учёбы в ИАХ оба художника были связаны с этим учреждением многолетним сотрудничеством, хотя и не всегда безоблачным. И Рерих, и Зарубин регулярно участвовали в «Комитете жюри для принятия картин» на Весеннюю выставку в ИАХ⁷, там же регулярно экспонировались и их произведения. Например, в 1899 г. – «Сумерки», «На отдых» и «Тихий вечер» Зарубина и «Сходятся старцы» Рериха⁸; в 1900 г. – «Забывтая дорога» и «Городок» Зарубина и «Поход» Рериха⁹; в 1902 г. – пейзажи Зарубина и «Зловещие» Рериха¹⁰. И академиками ИАХ, несмотря на все препоны, они тоже стали вместе – в один день, после баллотировки на одном общем собрании 26 октября 1909 г.¹¹



Ил. 2. В. И. Зарубин в своей мастерской. Конец 1890-х – начало 1900-х
© Собрание Б. Н. Васильева, Санкт-Петербург

С 1898 г. с подачи Рериха Зарубин стал работать в Императорском Обществе поощрения художеств (далее – ИОПХ)¹². В переписке Николая Константиновича и Елены Ивановны Шапошниковой (с 28 октября 1901 г. – Рерих) имя Виктора Ивановича встречается чаще многих, и большинство этих упоминаний связано с деятельностью в ИОПХ¹³. То же можно сказать и о характере многочисленных включений имени Зарубина в «Листы дневника» и другие книги Рериха¹⁴. В ИОПХ Зарубин проработал более 20 лет в качестве заведующего постоянной выставкой, заведующего аукционами, помощника директора Художественно-промышленного музея ИОПХ имени Д. В. Григоровича¹⁵, Секретаря (то есть исполнительного директора, как сказали бы сейчас) и казначея, а также заведующего письменной частью канцелярии ИОПХ, секретаря Педагогического Совета Рисовальной школы¹⁶, не считая более мелких должностей и обязанностей в различных комиссиях, жюри конкурсов, выставочных комитетах и т. д. В 1905–1906 гг. Зарубин преподавал в орнаментальном классе Рисовальной школы ИОПХ.

В 1901 г. был издан каталог Художественно-промышленного музея ИОПХ имени Д. В. Григоровича, составленный директором этого музея академиком М. П. Боткиным при содействии Н. К. Рериха. Каталог был «украшен изящной обложкой в древнерусском стиле по акварели художника В. И. Зарубина»¹⁷.

Рерих и Зарубин сотрудничали и в редакции журнала «Искусство и художественная промышленность», издававшегося ИОПХ. Этот важный момент в биографиях обоих нашёл отражение в отчётном выступлении **Николая Петровича Собко** (1851—1906), тогдашнего Секретаря Общества. Выступая на Общем собрании членов ИОПХ 16 мая 1899 г., Н. П. Собко, в частности, говорил:

*«Ввиду расширения круга деятельности и Секретаря Общества, с возложением на него обязанностей Редактора журнала и устройством особых бесед по разным художественным вопросам, в силу решений Чрезвычайного Собрания Господ Действительных Членов от 26 апреля прошлого [1898] года, Комитетом Общества назначены были 18 февраля и 29 марта [1899 года] два помощника ему в лице художников Н. К. Рериха и В. И. Зарубина, которые и вступили в исполнение своих должностей»*¹⁸.

На страницах журнала «Искусство и художественная промышленность» воспроизводились их произведения, например, картины Рериха «Гонец» и «Сходятся старцы» в гравюрах К. А. Зоммер, выполненных в 1899 г.¹⁹, и оригинальная литография Зарубина с его картины «Вечерний аккорд», выполненная в 1898 г.²⁰

Интерес В. И. Зарубина к литографии и приглашение заниматься этим видом искусства именно в стенах ИОПХ, последовавшее от старейших членов Общества А. А. Ильина и А. И. Сомова, Н. К. Рерих отметил в 1899 г. в статье «Собрание по художественно-литографическому искусству в Императорском Обществе поощрения художеств»²¹.

В течение двух десятков лет на многих выставках в здании ИОПХ они вместе представляли свои произведения. Например, в 1901 г. на выставке Общества «Мюссаровских понедельников» Рерих показал небольшую картину «Скифы в засаде», а Зарубин – пейзаж «Святые Горы», «очень интересно сочинённый и широко и коло-



*Ил. 3. Педагогический Совет Рисовальной школы ИОПХ. 1911. Рядом с Н. К. Рерихом (в центре) сидит В. И. Зарубин (справа от него). Воспроизводится по изданию: Макаренко Н. Е. Школа Императорского Общества поощрения художеств. 1839—1914: Очерк, составленный по поручению Комитета ИОПХ. — Пг., 1914
© Собрание Санкт-Петербургского художественного училища имени Н. К. Рериха*

ритно написанный»²²; в 1902 г. на «Постоянной выставке» ИОПХ появились три этюда Рериха и пейзаж Зарубина²³; в 1904 г. они оба пожертвовали свои работы на «выставку картин, поступивших как лепта художников на доброе дело помощи больным и раненым воинам» Русско-японской войны²⁴; в 1906–1907 гг. «Постоянная выставка» ИОПХ вновь обновилась их пейзажами – «малороссийскими» и «крымскими» Зарубина и «историческими» Рериха²⁵. Они работали вместе на выставках не только как организаторы или экспоненты, но и как ответственные за «всю декоративную часть». Так было, например, на известной «Патриотической выставке» 1904 г.²⁶

Точно так же много лет они вместе участвовали в издательской деятельности Общины Святой Евгении, предоставляя для воспроизведения на открытках десятки своих произведений²⁷.

Так получилось, что и государственные награды за свои труды на художественном поприще они получали тоже вместе. 6 мая 1913 г. Николай II пожаловал одним Указом каждому орден Святого Владимира 4-й степени²⁸. В честь 75-летия Рисовальной школы ИОПХ 31 октября 1914 г. был также оглашён список Высочайших наград. Рерих получил «высочайшую Его Императорского Величества благодарность», Зарубин – чин статского советника²⁹.



Ил. 4. С. С. Митусов, А. А. Рылов и Н. К. Рерих в Рисовальной школе ИОПХ. Начало 1910-х
© Собрание Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов

На дистанции более века с того удивительного времени расцвета ИОПХ «живое» наблюдение обозревателя «Биржевых ведомостей» воспринимается как совершенно справедливое:

«С появлением в Обществе поощрения Рериха и Зарубина вся жизнь этого художественного училища резко видоизменилась. Обновлён состав профессоров. Почувствовались личные симпатии Рериха – обращено внимание на декоративное искусство. Намечен ряд научных экскурсий. Расширяется постоянная выставка и будут устраиваться периодические выставки... Прежде аукционы устраивались раз в месяц, теперь – два раза. Словом, “новая метла” сказалась во всём»³⁰.

А вот как вспоминал это же время в 1934–1935 гг. их соученик в мастерской славного А. И. Куинджи и коллега по Рисовальной школе ИОПХ **Аркадий Александрович Рылов** (1870—1939) [ил. 4]:

«Поступить на службу в Общество поощрения художеств делопроизводителем и помощником директора музея уговорил меня В. И. Зарубин. Он занимал должность секретаря <...>.

Работать с Зарубиным – одно удовольствие. Так было всё просто, по-дружески, по-домашнему, а дело шло хорошо. Я щёлкал на машинке, подшивал “входящие” и “исходящие”; часто мы, ничего не делая, говорили о выставках и картинах. Раз в две недели собирался комитет. Несмотря на то, что канцелярия состояла только из четырёх служащих – секретаря, делопроизводителя, кассира и бухгалтера и работала только три часа в день, комитет управлял большим и серьёзным делом. У Общества были художественно-промышленная школа с четырьмя пригородными отделениями и художественно-ремесленные мастерские в Демидовом переулке. Всех учащихся было более тысячи человек с более чем пятьюдесятью преподавателями. <...>

После Е. А. Сабанеева директором Школы Общества поощрения художеств был назначен Николай Константинович Рерих, который место секретаря снова уступил Зарубину. Талантливый, энергичный, молодой, Рерих сразу принялся за реформы. Прежде всего он восстановил педагогический совет, который собирался время от времени для решения школьных вопросов. <...>

С Рерихом было приятно работать: всё делалось по-товарищески, главное – чувствовалась живая струя свежего воздуха. Школа не стояла на месте, каждый год открывались новые классы или новые художественно-промышленные мастерские, увеличивался состав преподавателей приглашением выдающихся художников»³¹.

III

Шестнадцатого сентября 1900 г., по пути в Париж, куда он отправился, прежде всего, для того, чтобы в мастерской Фернана Кормона усовершенствовать свой рисунок, Рерих писал будущей своей жене: *«Никто, кроме Зарубина, не знает, на какой срок я еду»*³². И можно добавить: никто в те годы так, как Зарубин, не знал повседневной жизни Рериха, никто не оказывался настолько безотказным, надёжным и предупредительным для него в самых разных ситуациях. Единственный человек может сравниться с Зарубиным по близости помыслов и вовлечённости во все рериховские дела – это **Степан Степанович Митусов** (1878—1942). С 1908 г. он становится коллегой как Зарубина, так Рериха в ИОПХ. Митусов был их близким другом, а для последнего он ещё был и близким родственником по линии супруги [ил. 4].

С. С. Митусову принадлежала миниатюра В. И. Зарубина *«Бретонский мотив. На севере Франции»* (1900-е)³³. В настоящий момент она хранится в Санкт-Петербургском государственном музее-институте семьи Рерихов.

Зарубин – владелец произведений Рериха ещё в дореволюционный период³⁴. В его собрании были такие первоклассные работы, как эскиз декорации для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова *«Снегурочка» «Ярилина долина»* (1908)³⁵ и

программная картина из «Пророческой серии» «Меч мужества» (1912)³⁶. Он отлично знал рериховское творчество. Его удостоверительные надписи встречаются на некоторых произведениях Рериха³⁷. После отъезда Николая Константиновича в 1918 г. из России именно к нему шли коллекционеры, чтобы убедиться в подлинности тех или иных работ Рериха.

Восьмого декабря 1915 г., накануне празднования 25-летия творческой деятельности Рериха, именно Зарубин разослал членам Комитета ИОПХ следующее обращение:

«Имею честь покорнейше просить подписать прилагаемое при сем письмо от Комитета общества по случаю 25-летнего юбилея Н. К. Рериха, в четверг 10 декабря.

Чествование отклонено Н. К. Рерихом, и указанное обращение Комитета будет вручено Н. К. Рериху, вместо телеграфного поздравления.

Секретарь Общества В. Зарубин»³⁸.

Это обращение (в виде поздравительного адреса) подписали видные художники, меценаты и государственные деятели.

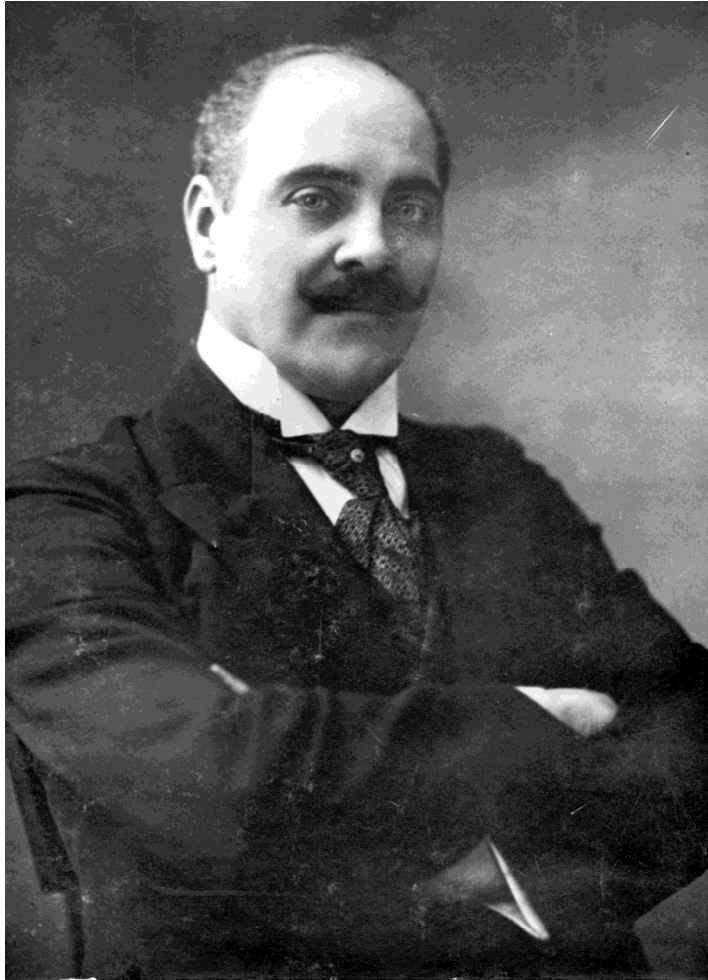
Когда в 1915 г. по инициативе Н. К. Рериха в ИОПХ возник новый Музей русского искусства – музей «картин современных русских художников, по преимуществу тех, которые имели какое-либо отношение к Обществу или были учениками классов при нём»³⁹ – В. И. Зарубин одним из первых поддержал это рериховское начинание, передав музею в дар свои картины, а также принадлежащие ему произведения других авторов⁴⁰. Музей помещался в Малом зале Общества, рядом с его Постоянной выставкой, причём вход в него, как и на эту выставку, был бесплатным. Хранителем музея был назначен С. П. Яремич.

Николай Константинович умел быть благодарным. Он не раз выручал своего друга и материально⁴¹. Последний такой факт зафиксировал журнал заседания Комитета уже не ИОПХ, а Всероссийского Общества поощрения художеств от 5 апреля 1917 г. На этом заседании Рерих доложил Комитету среди прочего «список рисунков и акварелей, пожертвованных в музей русского искусства при Школе Общества» (в этом списке были дары их обоих), а также выступил с заявлением «о желательности произвести денежную выдачу бывшему секретарю Комитета Общества В. И. Зарубину»⁴².

IV

В данной во многом «заявочной» статье нет места для анализа различий во взглядах Рериха и Зарубина на творчество и вообще на жизнь. Несомненно, эти художники были *очень разными*. Иначе не написал бы критик Всеволод Дмитриев: «...Попробуем сопоставить Рериха с Зарубиным, показать в том и другом мастере перепевы заветов их общего учителя Куинджи... Я убеждён, что многим такие попытки представляются курьёзом или даже дилетантством»⁴³.

В качестве примера различий в характере этих людей напомним их ответы на анкету редакции газеты «Биржевые ведомости» по поводу приезда английских парламентариев в Санкт-Петербург в 1912 г. И к Зарубину, и к Рериху обратились с



Ил. 5. В. И. Зарубин. 1910-е. © Собрание Б. Н. Васильева, Санкт-Петербург

просьбой высказать своё мнение о значении этого визита. Зарубин ответил так: *«Время ли пировать, заморских гостей принимать – на Руси недород и забот полон рот»*. А вот ответ Рериха: *«Конечно, все рады приезду культурных гостей»*⁴⁴.

И всё же, памятуя о подходе известного биографа-рериховеда П. Ф. Беликова, продемонстрировавшего его в труде *«Опыт духовной биографии»*⁴⁵, здесь мы намеренно отодвинули в сторону разные «острые углы» взаимоотношений, отбросили (до более глубокого анализа в будущем всего комплекса известных упоминаний в документах) записанные или сказанные в сердцах резкие нелицеприятные оценки. Сделали мы так для того, чтобы высветить то главное, что сближало двух друзей.

Письма Н. К. Рериха к В. И. Зарубину, сохранившиеся в копиях в собрании старейшего петербургского коллекционера Б. Н. Васильева, настраивают именно на такую доброжелательную волну. Два письма сохранили точную дату, остальные мы рискнули датировать по упомянутым в тексте деталям.

V

Первое письмо написано около 11/24 июня 1911 г. в германском Бад-Нойенаре, куда Рерих отправился вместе с тещей поправлять своё здоровье после трудного учебного года в Петербурге. Упомянутое в письме распределение времени имеет прямую аналогию с аналогичным режимом дня в письме к Елене Ивановне 10/23 июня 1911 г. из Бад-Нойенара⁴⁶. Кроме этого, на следующий день в письме супруге упомянуты прохладная погода («сегодня поднялся сильный ветер») и сын Зарубина Ваня – аналогично данному письму:

«Дорогой Витя!

Что у тебя нового? Моё время распределилось определённо.

Встаю в 8 часов, до 10¹/₂ возжусь с припарками и ванной, потом до 12 лежу. После завтрака могу работать до 3¹/₂ часов. Затем чай и прогулка до обеда. После 6 часов обед, вечером или чтение, или сочинение. Для работы немного времени – это печально. За это время я прибавился на 2 фунта, а собирался наоборот похудеть.

Напиши про себя. Был ли у принцессы⁴⁷?

Скажи, будь добрый, Семёну и Антону, чтобы продали мебель с выставки [за] 2500–2000 [рублей], им можно будет дать хороший «на чай», пусть постараются. Сейчас у нас прохладные дни.

Будь здоров.

Как экзамены Вани?

Поклон [Елене]⁴⁸ Карловне.

Искренно твой Н. Рерих.

Не было ли комитета?»

Второе письмо (скорее, записка) имеет дату: 28 июня. В оригинале год не указан, но мы предполагаем, что это 1914 г. и написано письмо в ответ на тоже краткое сообщение Зарубина, имеющее ту же дату: 28 июня⁴⁹. Возможно, здесь речь идёт о картине Рериха, проданной с Балтийской выставки в Мальмё⁵⁰:

«Сидим в восторге от твоего известия о картине. Пиши немедленно, как и что и какую картину и кто именно.

Да это надо напечатать в газетах и подчеркнуть, как следует.

Славно, славно! Наша берёт.

Работай, брат Витя! –

Искренняя работа никогда не пропадает, ни о чём писать не могу, ибо сегодня у нас праздник. Такие известия не каждый день получают, хороша материальная сторона, пуще того – сторона духовная.

Спасибо, голубчик, за известия.

Весь твой Н. Рерих».

Второе и третье письма написаны в имени княгини М. К. Тенишевой Талашкино, где Николай Константинович работал над росписью Храма Святого Духа⁵¹. Эту масштабную работу прервала первая мировая война...

«Дорогой Витя, посылаю тебе расписку на 500 рублей, будь добр вышли в счёт жалования, а то не выехать будет и не заплатить помощникам. Те лица и учреждения, которые мне должны уплатить до 10.000, не только не платят, но даже не отвечают на письма. Такие-то дела!

А после 22^{го} будем пытаться прорваться! Напиши, как самочувствие Петербурга? Говорят, для получения угла надо подать заявление в Городскую Управу. Так получают?

Привет твоим, искренно твой Н. Рерих. –

9 августа 1914 г.

Адрес для денег: Смоленск, почтовый ящик 30, Эдуарду Вишневному».

«Дорогой Витя,

Спасибо за письмо. Сегодня пришли вести о взятии Тильзита и о наступлении на Кёнигсберг. Приятно, что живёшь в такое героическое время, когда Русь снова займёт первое место и усилит и страх к себе и уважение. Конечно, Белому⁵² и слушающим придётся сохранить жалование. Относительно угла – превосходно.

Начинаем упаковываться, и если пришьёшь подъёмные, то подыдемся 26^{го} числа утром. Не взяли ли Аркашу⁵³? Многие надо решить после приезда.

Дай Бог всего доброго!

Привет твоим. Искренне твой Н. Рерих.

15 августа 1914 г.

Р. С. Читал ли ты моё письмо в «Русском Слове»?».

В конце упомянуто следующее рериховское «Письмо в редакцию»:

«Предлагаю русским художникам и друзьям-французам, имеющим отношение к немецким и австрийским художественным обществам, отказаться от всякого участия в них.

Мы должны все выразить негодование и отвращение к варварскому насилию немецкого народа, в среде которого ныне заглох культурный голос человечества.

Настоящим слагаю с себя звание члена венского “Сецессиона”»⁵⁴.

Письма Зарубина Рериху хранятся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (фонд 44) и в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (фонд 448). Но даже то немногое, что сохранил коллекционер Б. Н. Васильев и что мы с его любезного разрешения здесь привели, даёт представление о братском характере взаимоотношений двух творцов. Воистину, их искренняя работа не пропала, не канула в Лету. Нужно, помня их уроки, преодолевая сиюминутные слабости – «глупости»⁵⁵ и заботы, которыми всегда полон рот, не забывать о том, что хороша материальная сторона, но пуще того – сторона духовная. Тогда и вера в то, что Русь снова займёт первое место, поможет получить нам всем не недоход, а великий приплод. Эти слова – символы истории дружбы и сотрудничества Рериха и Зарубина – ещё предстоит осознать и запомнить.



Ил. 6. В. И. Зарубин. Платан. Бумага, акварель, карандаш. 26,8 × 18,0. По нижнему краю авторская надпись: «Платан». В. Зарубинъ. © Собрание Б. Н. Васильева, Санкт-Петербург



Ил. 7. Н. К. Рерих. Сосны. 1913–1916. Бумага, тушь, карандаш. 23,1 × 15,5
© Собрание Музея Николая Рериха, Нью-Йорк

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Строго говоря, первая изданная «заявка» этой темы состоялась три года спустя после доклада в 2005 г. на конференции «Рериховское наследие», см.: *Мельников В. Л., Мельникова М. А.* Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств. Выставка 1-ая: Живопись, графика и скульптура из собраний Б. Н. Васильева и Т. Л. Васильевой: Каталог. – СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2008. – С. 18–19, 39–41.
- ² *Рерих Н. К.* Наши художественные дела. – II. – Санкт-Петербург, 10 ноября 1898 // Искусство и художественная промышленность. – СПб.: ИОПХ, 1898. – Декабрь. – № 3. – С. 233–239; *Рерих Н. К.* Наши художественные дела. – III. – Санкт-Петербург, 16 декабря 1898 // Искусство и художественная промышленность. – СПб.: ИОПХ, 1899. – Январь-февраль. – № 4–5. – С. 375–383.
- ³ *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 48.
- ⁴ ЦГИА СПб. Ф. 287. Оп. 1. Д. 145. Л. 8 об.
- ⁵ См., например: Николай Рерих в русской периодике (1891–1918). – Вып. 3: 1907–1909. – СПб.: Фирма Коста, 2006. – С. 284.
- ⁶ *Рерих Н. К.* Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900–1913 / Сост., вступит. статья, примеч. О. И. Ешаловой. – М.: РАССАНТА, ГМВ, 2011. – С. 223–224.
- ⁷ См., например: Санкт-Петербургские ведомости. – 1899. – 23 февраля / 7 марта. – № 58. – С. 3; Новое время. – СПб., 1899. – 24 февраля / 8 марта. – № 8260. – С. 3. – 1900. – 6/18 февраля. – № 8601. – С. 4; Санкт-Петербургские ведомости. – 1900. – 7/19 февраля. – № 37. – С. 4; Мир искусства. – СПб., 1900. – № 3–4. – С. 76; Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». – СПб., 1900. – 20 февраля. – № 10. – Стб. 222; Новое время. – СПб., 1902. – 18 февраля / 3 марта. – № 9325. – С. 4; Петербургская газета. – 1902. – 19 февраля. – № 49. – С. 2. – 7 марта. – № 64. – С. 3–4.
- ⁸ Новое время. – СПб., 1899. – 11/23 марта. – № 8274. – СМ– С. 3. Сохранился отклик Рериха на картины Зарубина на этой выставке: «*Зарубин – производит громадное впечатление*» (*Рерих Н. К.* Письмо В. В. Стасову. – 4 марта 1899 // *Рерих Н. К.* Письма к В. В. Стасову. Письма В. В. Стасова Н. К. Рериху. – СПб., 1993. – С. 17). См. также в ИРЛИ РАН. Ф. 294. Оп. 1. Д. 443.
- ⁹ Россия. – СПб., 1900. – 22 февраля / 6 марта. – № 297. – С. 3; Северный курьер. – СПб., 1900. – 14/27 марта. – № 131. – С. 3; Искусство и художественная промышленность. – СПб.: ИОПХ, 1900. – Март. – № 18. – С. 348–351.
- ¹⁰ Почтальон. – СПб., 1902. – Апрель. – № 2. – Стб. 120–122; Биржевые ведомости. – СПб., 1902. – 29 апреля / 12 мая. – № 114. – С. 3.
- ¹¹ *М[акаренко] Н.* Новые академики // Аполлон. – СПб., 1909. – Ноябрь. – № 2. – С. 17; Биржевые ведомости. – СПб., 1909. – 28 октября / 10 ноября. – Утренний вып. – № 11385. – С. 3.
- ¹² *Рерих Н. К.* Указ. соч. – С. 123.
- ¹³ *Рерих Н. К.* Указ. соч. – С. 13, 14, 18–20, 29, 34, 50, 54–57, 62, 65, 70, 72, 94, 102, 108, 113, 120, 123, 133, 139, 142, 143, 147, 168–170, 175, 178, 184, 189, 210–214, 219, 222–225, 257, 266, 270, 286, 294, 417, 419, 425, 429.
- ¹⁴ *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. – Т. II. – М.: МЦР, 2000. – 2-е изд. – С. 48, 253, 287, 288.
- ¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1161. Л. 1 об., 2.
- ¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1243. Л. 56, 59.
- ¹⁷ Биржевые ведомости. – СПб., 1902. – 24 января / 6 февраля. – № 23. – С. 3.
- ¹⁸ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1109. Л. 11 об. В этом фрагменте упомянута дата 29 марта 1899 г. Согласно протоколу заседания Комитета ИОПХ от этого дня, в шестом пункте повестки дня значилось: «*Разделение обязанностей помощника Секретаря между Н. К. Рерихом, назначенным по журналу 18 Февраля с. г., и его товарищем В. И. Зарубиным с распределением определённого жалования в 100 руб. между обоими*». В итоге Комитет ИОПХ постановил: «*Разрешено по предло-*

жению Секретаря [Н. П. Собко] и под его ответственностью». См.: ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1105. Л. 24. Д. 1106. Л. 8 об. Вскоре Н. П. Собко ушёл на пенсию, и Н. К. Рерих приложил все усилия, чтобы именно В. И. Зарубину досталось его место. «Мне, кажется, удастся устроить Зарубина на место Собки. – Писал Николай Константинович Е. И. Шапошниковой 22 августа 1900 г. – Собко ушёл; ему дали 1200 пенсии и звезду» (Рерих Н. К. Указ. соч. – С. 50). Однако, после возвращения из Парижа в 1901 г. это место занял сам Рерих, передав его Зарубину в 1906 г. после назначения на должность директора Рисовальной школы ИОПХ.

¹⁹ Искусство и художественная промышленность. – СПб.: ИОПХ, 1899. – Июнь-июль. – № 9–10. – Вставка к с. 595 и 614.

²⁰ Искусство и художественная промышленность. – СПб.: ИОПХ, 1898. – Декабрь. – № 3. – Вставка к с. 230.

²¹ Рерих Н. К. Собрание по художественно-литографскому искусству в Императорском Обществе поощрения художеств // Искусство и художественная промышленность. – СПб.: ИОПХ, 1899. – Май. – № 8. – С. 696.

²² Россия. – СПб., 1901. – 22 октября / 4 ноября. – № 895. – С. 3.

²³ Художественные сокровища России. – СПб., 1902. – Хроника № 5–6. – С. 33; Петербургская газета. – 1902. – 14 сентября. – № 252. – С. 3.

²⁴ Новое время. – СПб., 1904. – 14/27 февраля. – № 10038. – С. 3; Санкт-Петербургские ведомости. – 1904. – 14/27 февраля. – № 43. – С. 5. – 25 февраля / 9 марта. – № 54. – С. 4; Петербургский листок. – СПб., 1904. – 15/28 февраля. – № 45. – С. 3; Биржевые ведомости. – 1904. – 26 февраля / 10 марта. – Утренний выпуск. – № 103. – С. 6; Заря. – СПб., 1904. – 29 февраля. – № 15. – С. 5.

²⁵ Санкт-Петербургские ведомости. – 1906. – 14/27 июля. – № 154. – С. 5. – 22 октября / 4 ноября. – № 233. – С. 3; Биржевые ведомости. – 1906. – 25 октября / 7 ноября. – № 9561. – С. 4; Слово. – СПб., 1906. – 29 ноября / 12 декабря. – № 9. – С. 4; Слово. – СПб., 1907. – 13/26 января. – № 47. – С. 6; Золотое руно. – М., 1907. – Февраль. – № 2. – С. 86.

²⁶ Русь. – СПб., 1904. – 3/16 июля. – № 200. – С. 3; Биржевые ведомости. – СПб., 1904. – 20 декабря / 1905. – 2 января. – Утренний выпуск. – № 659. – С. 3; Санкт-Петербургские ведомости. – 1904. – 20 декабря / 1905. – 2 января. – № 349. – С. 4.

²⁷ См., например: Новое время. – СПб., 1903. – 3/16 ноября. – № 9938. – С. 3; Открытое письмо. – СПб., 1904. – № 1. – Стб. 10; Ясинский И. Две выставки // Биржевые ведомости. – 1912. – 14/27 ноября. – Вечерний выпуск. – № 13248. – С. 4–5; Ростиславов А. Выставки и выставочные дела // Речь. – СПб., 1912. – 20 ноября / 3 декабря. – № 319. – С. 5; Художественные вести // Речь. – СПб., 1915. – 10/23 июля. – № 187. – С. 4.

²⁸ Современное слово. – 1913. – 7/20 мая. – № 1912. – С. 3.

²⁹ Биржевые ведомости. – Пг., 1914. – 1/14 ноября. – Утренний выпуск. – № 14468. – С. 4.

³⁰ Биржевые ведомости. – СПб., 1906. – 18 сентября / 1 октября. – Вечерний выпуск. – № 9497. – С. 3.

³¹ Цит. по изд.: Держава Рериха / Сост. Д. Н. Попов. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – С. 163–164.

³² Рерих Н. К. Письмо Е. И. Шапошниковой. – Берлин, 16 сентября 1900 // ОР ГТГ. Ф. 44. Д. 163. Л. 3.

³³ Бумага, гуашь, аппликация. Изображение (овал, в свету): 5,1 × 7,2. Паспарту: 15,0 × 16,5. Работа поступила в музей-институт в составе Мемориального собрания С. С. Митусова, многие годы сохраняемого Л. С. Митусовой.

³⁴ Яковлева Е. П. О дореволюционных владельцах произведений Н. К. Рериха // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. I. – СПб., 2002. – С. 325.

³⁵ Картон, пастель, темпера (?), уголь, графитный карандаш. 15,8 × 22,2 (в свету); 34,5 × 40,0 (паспарту). Справа внизу полустёртая монограмма художника. Музей-квартира А. И. Куинджи

(отдел Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств), Санкт-Петербург. Инв. № КИИ 4.

³⁶ См.: *Иванов А. П.* Списки живописных и литературных работ Н. К. Рериха. – Автограф. – ОР ГРМ. Ф. 143. Ед. хр. 10. – 32 л.

³⁷ Например, на обороте «*Пейзажа с часовней*», выполненном до 1917 г. (бумага тонированная, графитный карандаш; 8,0 × 14,7) он оставил следующую надпись чернилами: *Рисунок Н. К. Рериха сделан в моём присутствии, что и удостоверяю. Академик В. Зарубин.* Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Инв. № Гр-1757.

³⁸ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1120. Л. 12.

³⁹ Вечернее время. – Пг., 1915. – 13/26 октября. – № 1268. – С. 4.

⁴⁰ Например, «оригинальный рисунок И. И. Шишкина» (Вечернее время. – Пг., 1915. – 28 октября / 10 ноября. – № 1283. – С. 4.

⁴¹ См. упоминания об этом: *Рерих Н. К.* Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900–1913 / Сост., вступит. статья, примеч. О. И. Ешаловой. – М.: РАССАНТА, ГМВ, 2011. – С. 168, 417.

⁴² ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1736. Л. 29 об.

⁴³ *Дмитриев В.* «Москвичи» // Аполлон. – Пг., 1917. – Январь. – № 1. – С. 18–23.

⁴⁴ Биржевые ведомости. – СПб., 1912. – 12/25 января. – Вечерний выпуск. – № 12731. – С. 3–5. – 13/26 января. – Утренний выпуск. – № 12732. – С. 5–6.

⁴⁵ *Беликов П. Ф.* Семейство Рерихов (опыт духовной биографии). – 1980-е. // СПбГМИСР. РДФ. НВ-4680.

⁴⁶ *Рерих Н. К.* Указ. соч. – С. 258.

⁴⁷ Имеется в виду августейшая председательница ИОПХ **принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская** (1845—1925), относившаяся с большой симпатией как к Рериху, так и к Зарубину с первых их дней в стенах ИОПХ.

⁴⁸ В оригинале: *Зинаиде*. Очевидно, ошибка того, кто делал копию с подлинника. Жену Зарубина звали *Елена Карловна*. Её Рерих упоминает в другом письме к Елене Ивановне от 2–3/15–16 июля 1911 г.: «*У Зарубина больна жена – делали операцию. Теперь он едет в Италию. Вызвал Стёпу в город*» (*Рерих Н. К.* Указ. соч. – С. 266).

⁴⁹ ОР ГТГ. Ф. 44. Оп. 1. Д. 795. 2 л.

⁵⁰ См. об участии в ней Рериха: *Левинсон А.* Искусство на Балтийской выставке в Мальмё // Речь. – СПб., 1914. – 27 июня / 10 июля. – № 172. – С. 2.

⁵¹ См. об этом: *Мельников В. Л., Никонова С. Н.* Талашкинская твердыня // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. VIII. – СПб., 2011. – С. 143–180.

⁵² Имеется в виду художник **Александр Фёдорович Белый** (1874—1934), преподаватель Рисовальной школы ИОПХ.

⁵³ Имеется в виду художник **Аркадий Александрович Рылов** (1870—1939), преподаватель Рисовальной школы ИОПХ.

⁵⁴ Русское слово. – М., 1914. – 6/19 августа. – № 180. – С. 6.

⁵⁵ *Беликов П. Ф.* Указ. соч. – Л. 80–81.

О. Ф. ПЕТРОВА

(Государственный Русский музей; Санкт-Петербург)

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ-КОСМИСТЫ В ТРАДИЦИИ РЕРИХОВ

Н. К. Рерих писал: «Осознание красоты спасёт мир». Русские философы Серебряного века – Флоренский, Соловьёв, Бердяев – развивали ту же мысль о преобра-

жающей силе красоты, понимаемой в двух планах – умопостигаемого и Несказуемого. Художники продолжают традиции русской национальной культуры XX в., основанной на поиске семантических значений символического искусства, новых пластических выразительных возможностей художественного языка. В этих поисках для художников особую роль играет творчество Н. К. Рериха.

В наши дни в России идёт новый этап отношения целого поколения художников к Космосу. Понимание Космоса как живой среды, как единства человека и природы во всеобщем духовном пространстве. Космос с его энергетикой отвечает нашим представлениям о прекрасном, об искусстве. Его бесконечные духовные миры воспринимаются нами как нечто цельное и гармоничное.

Бесконечные миры Вселенной как прекрасное явление стали источником вдохновения для молодых художников, назвавших свою выставку «Незримые миры земных художников». Среди них особое место занимает творчество **Олега Высоцкого**. Для него космическое искусство – это поэма, где видимое подчиняется незримому, образы рождаются на зыбкой грани яви, мечты и фантазии, где в вечном движении тонкой материи, облечённой в поэтическую форму, приоткрываются невидимые миры Вселенной с её дыханием, звуками, красками.

Олег Высоцкий – художник, педагог, мечтатель, творец – занимает в современном изобразительном искусстве значительное место. Это художник, который с глубоким пониманием относится к классическому искусству, обращается к культурной памяти Серебряного века, вникает в эстетические концепции древних философов и мыслителей XX в. и испытывает особенную близость к художникам-символистам, к Борисову-Мусатову, к творческому объединению «Голубая Роза», к искусству Рериха.

Основой его работ является свет, которому он придаёт особое звучание: формирует ли он пространство листа или холста, выстраивает ли согласно внутренней логике композицию – всё излучает золотистый, серебряный, перламутровый свет, который создаёт видимый и невидимый мир его образов, то камерно-лирический, то символический.

Художник создаёт и новую живописную систему. Он работает в смешанной технике на разной основе (акварель, темпера, гуашь, акрил). Сама технология нанесения краски оригинальна и сложна. Нанесение многими слоями краски аэрографом, распыление микроскопических капелек под разным углом, позволяет видеть, как всё меняется в картине в зависимости от освещения.

Мир образов художника динамичен, находится в процессе вечного движения. Пейзажи его реальны и нереальны, они создают впечатление зыбкой грани яви, мечты и фантазии и одновременно многообразны по своим художественным решениям.

Художник-символист по своему мироощущению, он стремится проникнуть в первопричины сущего, но его работы всегда гармоничны, полны веры в победу над миром хаоса и дисгармонии. По образному выражению А. А. Блока, искусство – это «золотой меч, пронзающий хаос».

Олег Высоцкий – член Международной организации художников при ЮНЕСКО, член объединений акварелистов и русских художников Эстонии. С 1985 г. живёт и

работает в Таллинне. Активно выставляется с 1991 г. За эти годы прошло уже 152 выставки (Эстония, Россия, Германия, Литва, Беларусь, Англия), 120 из которых – персональные. Олег Высоцкий занимается станковой и монументальной живописью, но наиболее ярко его талант проявился в акварелях. Он изобрёл уникальные технологические приёмы, позволяющие добиваться редкостной светоносности и красоты фактуры. Олегу Высоцкому принадлежит немало авторских проектов. В 1993 г. он открыл авторскую школу живописи, а в 1998 г. была создана общественная организация «Олег Высоцкий ARTSTUDIO».

Само название выставок и серий его работ наглядно показывает его цели и поиски. Темы серий и названия отдельных произведений, такие как «*Благоухания*», «*Берега*», «*Моря*», «*Миры*», «*Проявления природы*» погружают нас в особый мир красоты искусства. Потоки света, одновременно движущиеся в разных направлениях, объединяют ближнее и дальнее, здешнее и запредельное в единство гармонии (то лирическое, то напряжённое, почти космического звучания). Идея хаоса, распада чужда искусству Высоцкого. Серия «*Метаморфозы*» из 29 картин завершается двумя большими монументальными панно, написанными темперой на холсте. Не случайно одно из них украшает концертный зал Силламяэской музыкальной школы, а второе – музыкальный зал детского сада. В них гармонические составляющие свето-цветового и линейного решений приведены к ясности и простоте математической формулы.

В серии «*Водопады*» художник создаёт ощущение льющейся энергии воды, непостижимой в её глубине и пронизанной светоносным пространством Космоса. Его серии выступают как поток импровизаций, в которых особую роль играет свет. В таких его работах, как «*Дыхание Космоса*», «*Преображение мира*», особую роль играют композиции с шарами как с подвижными и зарождающимися космическими организмами. Они вызывают ассоциации со светоносными, живыми и полными энергии мирами среди других миров бесконечной Вселенной.

Художник умеет общаться с природой, слушать её таинственные голоса, переливать их в аккорды красочных созвучий и форм. В работах «*Проявления природы*», «*Двойная радуга*» игра цветовых пятен, своеобразных ритмических узоров, то сферических, то появляющихся из недр земли, вьющихся линий, переплетающихся спиралей передаёт внутреннюю экспрессию и пульсацию форм в живом пространстве реальности.

Особой выразительностью отличается серия «*Белое на Белом*» – на белом листе бумаги художник живописными мазками обозначает форму, которая на глазах зрителя начинает пульсировать, создавая ощущение рождения жизни, возникающей из инобытия, рождения нового мира. Художник работает в оригинальной смешанной технике, нанося на бумагу тонкий слой масла, акварели, темперы, акрила, он передаёт сложные нюансы цвета, делает видимой подвижную форму, заставляет её жить, дышать, пульсировать, создаёт ощущение движения реального проявления самой Вселенной.

Вот как рассказывает сам художник о зарождении серии «*Белое на белом*»: «Я изучил множество различных техник, но никогда не стремлюсь их слепо копи-

ровать. Я сам исследую свойства красок, света и так далее, и в этом непрерывном процессе рождаются мои собственные техники. Например, меня потрясла китайская техника письма “белое на белом”. По преданию, её создатель – китайский художник, рисовавший красками на шёлке. Он стремился достичь всё большего и большего мастерства в этом сложнейшем и тончайшем искусстве. Все восхищались им, но сам он был недоволен – совершенство ускользало от него. Наконец он придумал собрать цветочную пыльцу и распылить её по белому шёлку через тонкую трубочку. На первый взгляд шёлк казался белоснежным, но после длительного, медитативного созерцания зритель начинал различать нежное, переливающееся сияние удивительной красоты. Размышляя над феноменом шёлковой картины, я понял, что он возникает благодаря тому, что в действительности белая поверхность состоит из самых разных оттенков. Это как крыло бабочки: тончайшие оттенки жёлтого, коричневого зависят от преломления света на цветочную пыльцу, которая оседает на её крыльях, а глубокие оттенки синего и фиолетового возникают при падении светового луча на их тончайшие изгибы. Наблюдения и размышления привели меня к созданию собственной техники: я не пользуюсь цветочной пыльцой, но работаю настолько тонкими красками, что, слагаясь, они дают схожий эффект картины. “Белое на белом” – это отсутствие формы и цвета лишь на грубом уровне, но на тончайшем они присутствуют».

С ранних серий в работах Олега Высоцкого появляется изображение арок храма. Они возвышаются и над полевыми цветами, и над пространством, залитым лунным светом, и над таинственным пейзажем. Художник объясняет этот символ так: «Это не конкретное изображение, а знак. Арки храма в течение длительного времени возникали на моих картинах как бы сами по себе, без участия моего сознания. Наконец, я решил осмыслить их значение, и понял, что это Божественный знак, знак Бога, чьё присутствие ощущается во всём Космосе, как в большом, так и в малом. Кроме того, знак арки – это граница между мирами: попробуйте войти в неё и увидеть картину с другой стороны. Помните прекрасную китайскую легенду о великом художнике, написавшем картину по заказу императора – чудесный пейзаж? Долго любовался им император, а затем спросил художника: “А куда ведёт эта тропинка?”. “Не знаю. Пойду, посмотрю”, – ответил художник и исчез за деревьями».

Ещё одно дарование мастера – его педагогическая деятельность. Он учит детей в своей мастерской, в студиях изобразительного искусства, в художественных школах. Авторская программа обучения живописи «Искусство видеть» направлена на раскрытие творческих способностей, которыми наделён каждый человек: «Ещё Леонардо да Винчи говорил, что художник должен уметь видеть образы, рождаемые и игрой облаков на небе, и разводами от пятен сырости на стене. Этому умению вглядываться в знаки, которые Вселенная может оставлять на любой вещи, умению распознавать прекрасное в большом и малом, и открывать это в картинах я и учу моих учеников».

Дети и взрослые почитают художника. Эта благородная и созидательная работа в области этического и эстетического просвещения необходима нашей стране, как воздух.



Ил. 1. Олег Высоцкий. Из цикла «Преображение Природы». 1997. Бумага, акварель. 22 × 28



Ил. 2. Олег Высоцкий. Заповедная страна. 2003. Картон, акрил. 30 × 40



Ил. 3. Олег Высоцкий. Жемчуг исканий. 1998. Бумага, темпера. 55 × 38



Ил. 4. Олег Высоцкий. Путь. 2002. Холст, акрил. 80 × 100

А. Б. СЕЛИЩЕВ

(Общественная организация «Содружество малых городов»; Пермь)

ПСИХИЧЕСКАЯ ЭНЕРГИЯ В ИСКУССТВЕ

Всем нам известна крылатая фраза: *Красота спасёт мир*. На эту тему существует множество философских рассуждений. Но нам, знакомым с положениями Учения Живой Этики – синтеза передовой науки, философии и религии – хотелось бы знать подробнее о самом механизме того, как может произойти это спасение. Тем более что психическая энергия в этом процессе является основой.

Для нас уже не является секретом тот факт, что всё то, что мы определяем понятием «красота» или «красивый», наполнено мощной энергией. Если речь идёт о красоте нерукотворной, допустим, о красивом ландшафте, мы понимаем, что в этом случае насыщение психической энергией произошло благодаря Творящим Силам Космоса, Высшему Разуму, но вот с красотой рукотворной не так всё понятно.

Поэтому хочется рассмотреть механизм наложения психической энергии в ходе создания произведения искусства и её взаимодействия с теми – зрителями или слушателями – кто это произведение будет воспринимать. Наиболее насыщенные психической энергией творения принято называть шедеврами. Их одобрительно воспринимают практически все люди (а многие используют для своего совершенствования), причём национальность, возраст, образование и вероисповедание не играют тут особой роли. Как именно удаётся великим мастерам насытить эти произведения энергией такой мощи, что её сила не меркнет в веках, мы сейчас постараемся понять.

Всё начинается, конечно, с личности самого творца, а если быть точнее, с образа его мыслей. Если человек будет одержим только жадной величия и славы, стремлением к материальному богатству и управлению чувствами других людей, то его творчество будет ограничено во времени (пока не сменится мода) и узким кругом тех, кто в своих преходящих астральных чувствах (именно в астральных, а не в сердечных) будет воспринимать эти творения. И если творец прибегнет в дополнение к какому-нибудь допингу – алкоголю, наркотикам или ещё чему-нибудь, что открывает дверь в астральный план, причём далеко не в высшие его аспекты, то качество наслаиваемой энергии тоже будет весьма невысоким.

Но если мы вспомним биографии поистине великих творцов, то сможем отметить, что у каждого из них была напряжённая, нелёгкая жизнь. Но, несмотря на это, в своём творчестве они были движимы одним – самоотверженной любовью к своему делу и другим людям. И именно мотив творчества, заключающий в себе стремление донести до людей новую весть, наполненную любовью и другими высокими чувствами, желание поделиться с ними лучшими движениями своей души, является основой каждого шедевра, потому что только так можно войти в созвучие, в своеобразный резонанс с творящими силами Космоса.

«Откликнувшийся на зов Учения и зажжённый всеми огнями преданности ученик, истинно, сотрудник космических сил. Приумножив своими действиями силы Космоса, украсив своими мыслями пространственную мысль, не есть ли он созида-

тель? И мудрость веков не будет ли лучшим украшением?» (Учение Живой Этики (Агни-Йога). Агни-Йога. – 1929. – § 649).

Вспомним, как лучшие мастера готовились к своей работе. Кто-то постился, молился, все так или иначе очищали свои сердце и разум, чтобы никакие движения астрального тела не внесли диссонанс в намеченный план. Осуществлялась тонкая настройка на тот уровень вибраций, на котором трудятся обитатели Высших Сфер. И в момент кульминации творческого процесса мастер уже не просто сам водил кистью или управлял резцом, но выступал в роли сотрудника Высших Сил, которые насыщали своими энергиями его сознание.

И в таком состоянии творца психическая энергия очень высокого качества и утонченности незримо отлагалась на произведении. Символ музы над художником в широком смысле слова – это не просто некая отвлечённость, это знак присутствия в его творчестве именно Высших Сил и наличия того энергетического канала, по которому через земного творца на нас проливаются потоки истины, добра и красоты. Нам посылается мощный заряд психической энергии, если, конечно, мы оказываемся в состоянии понять и принять сердцем эти послания.

Ведь работы даже самого великого творца люди воспринимают по-разному, по уровню своего восприятия, а точнее – по степени утонченности и настроенности своего психического аппарата. И именно в этой настроенности кроется причина того, что, несмотря на обилие шедевров искусства, красота не является для многих средством спасения.

Поэтому Н. К. Рерих, подчёркивая, что именно *осознание красоты спасёт мир*, имел в виду настроенность нашего сознания на восприятие этой высокой энергии. Получается, что недостаточно просто прийти на выставку или на концерт, полюбоваться на памятник архитектуры, ибо в большинстве случаев психическая энергия, заложенная в них, не может найти доступ к сознанию людей, не настроенному на высокую волну.

При определённой «настройке», сопряжённой с сотворчеством, происходит так называемый «вторичный катарсис».

Представим, что нам удалось успешно настроиться на высокую волну, о которой шла речь выше, исходящую от выдающихся произведений искусства. Тогда их посредством мы сами сможем войти в этот канал передачи психической энергии, который создал в пространстве творец во время своего творчества, и мы сами уже можем пережить те глубокие и высокие чувства, которые владели создателем в то время.

Эта энергия способна вызвать в нас озарение, сжигая в один момент предрасудки и прочие нагромождения в нашем сознании, можно даже в своём сердце услышать Глас Божий. Этот поток истины может произвести в нас переоценку ценностей, достучаться до самого сокровенного и пробудить дремлющую у многих совесть. Про это явление многие слышали, оно называется катарсисом и сопровождается очищением и возвышением нашей души.

Но потом обычная жизнь и обыденность опять завладевают нашим сознанием, и эти впечатления могут забыться, хотя наше подсознание их хранит. Чтобы этот катарсис не ушёл полностью в небытие, очень важно в своём сознании оставить

какие-нибудь «якоря», чтобы через них иметь доступ к своему подсознанию. Они могут быть не только плотного плана, но также астральные и ментальные, и роль каждого из них велика.

Ведь если благодаря этим «якорям» (например, услышали ту же мелодию, увидели ту же картину) мы воскресим те забываемые в принципе ощущения и впечатления, которые испытали в прошлый раз, то мы снова сможем подключиться в своём сознании к тому же высокоэнергетическому каналу, что и в первый раз. И опять прольётся мощный поток психической энергии, который сможет поднять нас над пеной дней и призовет к собственному внутреннему творчеству.

Вот это повторное взаимодействие с Высшим адресатом по каналу, созданному благодаря шедеврам, можно назвать «вторичным катарсисом», который будет являться также и сотворчеством, потому что созданные под этими впечатлениями мыслеобразы будут представлять собой самостоятельные энергетические образования, расширяющие и укрепляющие эгрегор или энергетическое поле вокруг произведения искусства и его творца, даже если последнего уже нет в нашем мире.

Таким образом, самостоятельно генерируемая психическая активность зрителя в виде собственных глубоких размышлений будет создавать хоть и меньший по силе поток, но всё же очень нужный, как самому со-творителю, так и окружающим его людям. Потому что тот, кто смог включиться в процесс катарсиса, полученными энергиями будет благотворно влиять и на других.

ИСТОЧНИКИ

Клизовский А. И. Психическая энергия. – 3-е изд. – Рига: Виеда, 1991.

Мельников В. Л. Понятие разума в философском наследии Рерихов // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 2. – СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007. – С. 158–167.

Солянова И. М. Николай Рерих о красоте // Восход. – Новосибирск: СибРО, 2008. – Февраль. – № 2. – С. 16–20.

Учение Живой Этики (Агни-Йога). 14 книг: В 3 т. – Самара: Агни, 1992. – «Зов», «Озарение», «Община», «Агни-Йога», «Беспредельность» (ч. I и II), «Иерархия», «Сердце», «Мир Огненный» (ч. I–III), «Аум», «Братство» (ч. I–III).

Шапошникова Л. В. Тернистый путь красоты // Шапошникова Л. В. Держава Рерихов: Сб. ст.: В 2 т. – Т. 2. – М.: МЦР, 2006. – С. 92–118.

ALICIA RODRÍGUEZ

(Comité Internacional de la Bandera de la Paz; México)

LA NUEVA CULTURA DE PAZ EL FLORECER DE LA BANDERA DE LA PAZ Y EL PACTO ROERICH EN MÉXICO

Hace veinte años me di a la tarea de dar a conocer en América Latina la existencia de la Bandera de la Paz, el Pacto Roerich y por supuesto la vida y obra de un ser excepcional que es Nicholas Roerich.

En un principio, el solo pronunciar su nombre causaba extrañeza. En aquel tiempo, en que la guerra fría entre las dos grandes potencias, Rusia y Estados Unidos, estaba en su apogeo, el decir que Roerich era ruso de nacimiento causaba desconfianza.

La gente se preguntaba como es que ellos nunca habían oído hablar de la Bandera de la Paz, ni de su ilustre iniciador.

Cada palabra de mis conferencias, las tuve que pensar detenidamente para no ocasionar polémica. Aún la palabra Pacto, tuve que suavizarla con las palabras Acuerdo Roerich de la Paz.

En vez de la palabra Rusia, que tanto desasosiego causaba en aquel entonces, por el comunismo, la sustituí por la del bello San Petersburgo, lugar de su nacimiento.

El primer paso que di, fue tomar contacto en México con la Cámara de Senadores, para que me ayudaran a buscar el Pacto Roerich, y sacarlo del olvido.

Lo mismo hice con la Cámara de Diputados, dándoles algunas charlas informativas.

Ellos rescataron el Pacto de sus Archivos, comunicándome que era un Pacto en vigor.

El comprobar la aún validez del Pacto Roerich, hubo una positiva actitud y aceptaron mi petición de colocar la Bandera de la Paz, entre las de otros países a la entrada del Edificio.

El primer paso había sido dado: sacar del olvido, algo tan importante como el Pacto Roerich.

Necesitaba estar perfectamente informada acerca de la evolución del Pacto, tanto en México como en Estados Unidos y en América Latina, así que me convertí en «rata de biblioteca» y averigüé con beneplácito que todos las naciones hispano parlantes, no sólo habían aceptado el Pacto en la Casa Blanca en Washington D. C., sino que el Acuerdo había sido ratificado en sus Diarios Oficiales o Gacetas, y que existían unos valiosos «Acuerdos Presidenciales», y gracias a estos Acuerdos, la Bandera de la Paz, podía ondear extramuros, lo mismo que en interior de los edificios.

No era sencillo encontrar ese documento, pues cada país lo había firmado en fechas diferentes, así que durante un año, me dediqué a buscar el Decreto Presidencial de México, sin buenos resultados, hasta que por azares del destino, mi hijo Elías encontró en la Biblioteca del Ministerio de Gobernación, el Diario Oficial del 17 de Agosto de 1937, mismo año en que fue aceptado por todos los países que conformaban la «Liga de las Naciones», precursora de la Organización de las Naciones Unidas.

Pero había que encontrar este valioso documento de ratificación, así que me fui a New York y pasé una semana en la Biblioteca de Naciones Unidas, leyendo y revisando minuciosamente legajos y documentos de aquella época. Parecía que la búsqueda era infructuosa.

Sabiendo lo importante que era ese documento, pasé horas y horas tratando de encontrar la aceptación del Pacto Roerich, por la «Liga de las Naciones».

Dispuesta a cerrar el caso por no poder hallarlo, el Pacto Roerich, apareció ante mis ojos, entre los Acuerdos ratificados en 1937.

Realmente no podía creerlo, los seguidores de Roerich en el Museo de New York, llevaban años buscándolo.

Inmediatamente llamé a Museo, para darles la buena nueva.

Me dijeron que si no lo había encontrado, que no me preocupara, que ellos habían hecho muchos intentos por hallar esa ratificación, sin buenos resultados.

Con gran júbilo les comenté que por fin había encontrado la aceptación del Pacto Roerich, y lo tenía ante mis ojos.

La búsqueda había valido la pena.

Al tener estos documentos en mi mano, ratificando el Acuerdo de Paz, firmado el 15 de Abril de 1935 en la Casa Blanca en Washington D. C., consideré que todo estaba en orden para empezar de lleno con mi labor con la Bandera de la Paz.

El Profesor Roerich, como un ser muy evolucionado que era, tenía una clara visión del futuro, y pensó en la protección que deberían de tener todos sus seguidores en la misión de paz.

Este tratado y su ratificación es una de sus protecciones.

De esta manera. Empecé el proyecto de dar a conocer la vida , la obra pictórica, humanística y la gran personalidad de un ser excepcional: Nicholas Roerich

FRANCES GRANT, LA GRAN DESCONOCIDA DEL PACTO ROERICH,
Y PIEDRA ANGULAR DEL MISMO

Es bien sabido por todos, que el Prof. Roerich fue el iniciador del Pacto Roerich, pero pocos saben que El delegó en una inteligente mujer, la gran responsabilidad de ir por todos los países de América Latina, con el objetivo de entrevistarse con todos los Presidentes, para realizar una labor de convencimiento para que en un futuro se pudiera aceptar el Pacto.

Ella fue una gran mujer que se llamó Frances Grant.

Nacida en Texas, hija de unos ricos hacendados, tuvo contacto a temprana edad con el idioma español, pues las personas que la cuidaban, como sus «Nanas», eran de origen mexicano.

De esta manera, Frances, llegó a dominar perfectamente este idioma, que hablaba casi sin acento extranjero.

Esta coyuntura de dominar ese idioma, hizo que Roerich pensara en ella como la persona ideal para cumplir una importante labor relacionada con el Pacto de la Paz: recorrer todos los Países de América Latina y reunirse con sus Presidentes, en su importante labor de convencimiento.

Era tal la personalidad de Frances, que no sólo cumplió exitosamente su misión, sino que durante años, Ella fue asesora de varios de ellos, quienes le pedían su opinión para importantes asuntos de Estado.

Tuve la oportunidad de conocer a Frances en su espacioso apartamento de la Av. West en New York.

Durante varios años, le había pedido al Director del Museo Roerich en esa ciudad, que me contactara con ella, sin lograrlo, pues me decía que ella ya estaba muy mayor, y no aceptaba recibir a nadie.

Pero en esa ocasión, iba decidida a tener una cita con ella.

Estando yo en el Museo, sonó el teléfono y era Frances. Daniel le explicó que yo estaba allí y que deseaba conocerla.

Colgó el auricular muy sorprendido y me dijo: «Dice que vayas inmediatamente, que te espera...».

Tomé un taxi y muy emocionaba, porque por fin nos íbamos a conocer, tras varios años de espera, me dirigí a su casa.

Ese encuentro lo he recordado minuto a minuto, como los que tuve la fortuna de vivir en varias ocasiones.

El empleado de la puerta, muy elegantemente vestido, me dijo sonriente: «Es Usted Alicia ? La Señora la espera».

Al subír en el ascensor sentía mi corazón latir con gran fuerza.

La puerta estaba abierta y ella estaba en el fondo del salón, de pie, apoyándose en una silla.

Me observó detenidamente, y después de haberlo hecho, me dijo de una manera firme e impresionante:

«Varias mujeres han venido a verme, diciéndome que son discípulas directas de Roerich, pero nunca les he creído.

Aunque tu no me has dicho nada, yo se a ciencia cierta que

“Tu sí eres...Alicia, Tu si eres...”

“Ahora ya me puedo morir tranquila, porque sé que tu continuarás con mi labor...”».

Ante mi sorpresa y mi felicidad, pues yo no había dicho palabra alguna, me abrazó y durante un buen rato, estuvimos llorando...

Aquellas palabras de reconocimiento, fincaron una estrecha amistad, que duró hasta su muerte...

Es a Frances, con su gran personalidad y como discípula espiritual que era de Roerich, que le debemos en gran parte, que el Pacto Roerich fuera aceptado por todos los Presidentes de América.

Su labor fue completamente altruista. Ella personalmente financió todos sus gastos, y cumplió fielmente la misión que Nicholas Konstantin le había encomendado; convencer a todos los mandatarios de la necesidad de aceptar el Pacto Roerich y la Bandera de la Paz, como Símbolo de la nueva Cultura de Paz en América Frances vivió durante dos años con los Roerich en su casa del Valle de Kulu en India, como colaboradora y discípula.

Me comentaba que los habitantes del pueblo cercano a la vivienda, estaban encantados de tener a tan ilustres personajes, cuya aura resplandecía por las noches al través de las paredes y del techo. Desde lejos la casa irradiaba luz.

Esto hizo que los Roerich tuvieran una aureola de misterio y admiración, y que abundaran los comentarios diciendo que los Dioses del Valle de Kulu, estaban muy felices con su presencia.

En esa casa, donde vivieron dieciocho años y Helena contactara con su Guía Espiritual Mahatma Morya, para escribir varios libros de agni yoga, sucedieron muchos hechos insólitos que Frances con gran respeto me transmitió.

Su vida quedó para siempre unida a la de la Familia Roerich.

En esta ocasión que celebramos el 70 Aniversario del Pacto en esta Conferencia, organizada por el Museo Roerich de San Petersburgo, deseo rendir un fervoroso y merecido homenaje a una mujer tan relevante como fue Frances Grant, y cuya gran figura es tan poco conocida como piedra angular en el Pacto Roerich.

Honor a quien honor merece.

AÑO INTERNACIONAL DE LA PAZ

1986 fue designado por Naciones Unidas, como el Año Internacional de la Paz.

Como actriz que soy de profesión, sentí una gran inquietud sobre la forma en que los actores mexicanos íbamos a hacer presencia en este movimiento, y cuál sería la manera más efectiva para colaborar por la paz.

Desde un principio me opuse a realizar marchas masivas, que lo único que lograban era crear caos en las ciudades. Así que empecé a crear un plan para que miles de personas conocieran y tuvieran la oportunidad de estar en contacto con la Bandera de la Paz.

Primeramente cité a docenas de Instituciones no lucrativas, de servicio a la Humanidad, para informar y entusiasmar a sus Voluntarios con el mensaje de Roerich. No les hablé al intelecto sino al corazón. Y obtuve una positiva respuesta.

En los libros de Agni Yoga, se nos dice que ya no estamos en la época del intelecto, que debemos aprender a desarrollar el plexo del corazón.

Desafortunadamente, nuestro intelecto ha recibido demasiada falsa información y está bastante maltrecho. Pero también se nos dice que hay una parte del Ser Humano, que todavía está prístina, y es la que nos permite una mayor comprensión.

Las vibraciones del corazón. Es con estas vibraciones con las que debemos comunicarnos.

Si los que hemos aceptado la tarea de colaborar con la Paz Planetaria, logramos con honestidad transmitir el fuego del corazón en nuestros mensajes, lograremos frutos positivos.

Si únicamente llenamos al escucha con datos y más datos, poco habremos logrado.

En mi peregrinar de veinte años por buena parte del Planeta, he podido constatar que mucha gente desea la paz. Pero no sabe cómo lograrla. El símbolo sagrado de las tres esferas formando un triángulo con el vértice hacia arriba, rodeadas por un círculo, nos puede ayudar a conseguirlo.

Esta Bandera, no es un simple trozo de tela o de otro material. La Bandera de la Paz. Somos nosotros mismos.

En esta Era el agni del corazón es lo que hará que la Bandera de la Paz, cobre vida.

Es por eso que debemos aspirar a ser Banderas de la Paz vivientes.

Conforme el hombre avanza en su evolución espiritual y logra elevar su frecuencia vibratoria, las tres esferas magnéticas se unen arriba de nuestra cabeza, en lo que en acupuntura se conoce como el meridiano 24 o corona.

Algunos seres como los Lamas o algunos Gurus auténticos, tiene la capacidad de ver la Bandera de la Paz, formada energéticamente arriba de nuestra cabeza.

En varias pinturas de Maestros Espirituales chinos, les ponen el Símbolo Sagrado en lo alto de sus cabezas. Como signo de que es un Ser muy elevado.

El símbolo de la Bandera de la Paz, tiene varias interpretaciones, como la de ciencia, arte y espiritualidad.

Pero en esta ocasión, pondremos énfasis en el significado relacionado con la Ley del triángulo: pensamiento, palabra y acción unidos por el círculo de la cultura. «Pax Cultura».

Una de las Leyes Cósmicas más importantes en relación con el tema de la paz, es la Ley del Triángulo.

Para lograr la paz individual y como resultado de esta, lograr la paz colectiva, es preciso actuar en concordancia con esta Ley.

El Símbolo de la Bandera de la Paz es una clara representación de esta Ley.

Frecuentemente nos preguntamos por qué rompemos la armonía en nuestras vidas. La respuesta es muy sencilla: porque estamos desintegrados y no aplicamos el Símbolo de la Bandera de la Paz a nuestras vidas, sólo lo vemos como algo externo a nosotros.

La clave científica para saber si estamos actuando en armonía con esta Ley, es preguntándonos, si somos congruentes con nuestros pensamientos, palabras y acciones.

Si pensamos una cosa. Decimos otra y actuamos de manera diferente es una clara respuesta de que estamos desintegrados.

Y perdemos la paz inmediatamente.

Para lograr ser personas armónicas, debemos armonizarnos con las tres puntas del triángulo que conforman las esferas de la Bandera de la Paz.

ESFERA DEL PENSAMIENTO

Para poder aplicar la Bandera de la Paz a nuestras vidas, es necesario analizar esfera por esfera.

La primera representa nuestros pensamientos, siendo de vital importancia identificar su calidad. ¿Qué clase de pensamientos tengo?

¿Son positivos o negativos?

¿Pertencen al nivel mundano, espiritual o divino?

Está científicamente comprobado que el hombre puede pensar casi simultáneamente en los tres niveles. Por ejemplo, puede estar absorto en los problemas de la vida diaria, y en ese mismo instante puede tener un pensamiento espiritual, y aún más, puede llegar a sentir la chispa divina y tener un pensamiento iluminado. Estos tres niveles de pensamiento pueden emerger armónicamente en uno solo, y tendrá como resultado una proyección del pensamiento, y para influir positivamente en otros aunque se encuentren distantes de ellos.

Este tipo de seres pueden llegar a ser trabajadores de la paz, y coadyuvar con sus pensamientos a la paz planetaria. Pero para ello es indispensable la honestidad.

Nos podemos hacer la pregunta de cómo un ser desarmónico puede ser influenciado positivamente por un pensamiento positivo.

¿Qué clase de poder puede acabar con nuestra desarmonía?

La respuesta es sencilla, tan sencilla que a lo mejor no nos impresiona por ello.

La clave para poder elevarnos del plano inferior hasta el superior, es el poder más grande del Universo: el Poder del Amor.

«Cada pensamiento amoroso fortalece la unión con Nosotros, aún sin palabras, simplemente con una profunda vibración desde el corazón». (*Agni Yoga – Supramundano – Libro 1 – Versículo 60 – page 104*).

Si lo aplicamos conscientemente con regocijo y alegría, podemos lograr que el pensamiento de nivel más bajo, se transforme en uno más elevado, y lograr la orientación de la chispa divina

Nuestros Guías Espirituales se regocijan cuando un Ser humano logra esto.

«For us it is a festival when We see that Our coworkers have understood the shield of joy» (*Agni Yoga – Supermundane – Book one – 55 – page 95*).

Es pues necesario, identificar la calidad de nuestros pensamientos como primer paso para lograr la paz interior.

De esta manera aplicaremos el Símbolo Sagrado de la Bandera de la Paz a nuestras vidas.

Nota: Sobre las técnicas para eliminar pensamientos desarmónicos, referirse al libro «Transfórmate en Bandera de la Paz» de Alicia Rodríguez.

ESFERA DE LA PALABRA

La segunda punta del triángulo de la Bandera de la Paz, equivale a la esfera de la palabra, ya sea hablada, escrita o del lenguaje corporal.

En nuestro intento por lograr la paz a través de su Símbolo, procederemos a poner especial atención a nuestras palabras. Observemos si al expresarnos estamos inclinados a la negatividad o a la crítica destructiva.

En algunas religiones se hace hincapié en todos los males que acarrearán el criticar a otros, pero tal parece que hoy en día, la crítica es uno de los pasatiempos de la sociedad.

El enjuiciar a otra persona provoca un distanciamiento afectivo con ella, ya que sin duda sentirá nuestro rechazo aunque sea inconscientemente, y por si esto fuera poco, la crítica destructiva afecta la salud de nuestros huesos, que pueden llegar hasta a deformarse.

Si encontramos que hay crítica en nuestras palabras, y deseamos movernos hacia la libertad y la salud, es conveniente decidimos a cambiar nuestras palabras negativas por positivas.

Pero si sentimos la necesidad de continuar criticando con nuestras palabras, recordemos que el estar atado a una necesidad, cualquiera que esta sea, nos traerá desdicha, enfermedad y por supuesto una pérdida de la paz.

Muy diferente es la situación cuando aprendemos a observar sin crítica, ya que de esta manera no dependemos de la persona observada.

Para poder vivir la segunda esfera de la Bandera de la Paz, o sea la esfera de la palabra, debemos retirar de nuestro léxico, la agresividad y la mentira, pues ello nos crea desarmonía y enfermedad.

Hace dos mil años, ya nos lo enseñó Jesús el Cristo, cuando nos dijo: «No le hace daño al hombre lo que entra por su boca, sino lo que sale de ella».

ESFERA DE LA ACCIÓN

La tercera punta del triángulo formado por las tres esferas de la Bandera de la Paz, corresponde a la acción.

¿Son nuestras acciones congruentes con nuestros pensamientos y nuestras palabras?

¿O pensamos una cosa, decimos otra muy diferente y actuamos en total desarmonía con nosotros mismos, convirtiéndonos en seres desintegrados?

En este momento crucial para el destino de nuestro Planeta, podemos tomar dos caminos: el de la regeneración y la honestidad para acercarnos a nuestra Fuente Divina, o la mentira y la desintegración. Es nuestra responsabilidad decidir cuál tomamos.

Si decidimos dar un paso adelante para lograr nuestra paz interna y aplicar las claves que se te han dado para poder aplicar el Símbolo de la Bandera de la Paz a nuestras vidas, Ella te abrirá una Puerta hacia el logro de tus metas, y serás un ser humano armónico y saludable.

Pero debemos dejar de ver el Símbolo como algo externo a nosotros. Sino como algo interno y dinámico.

Si comprendemos cabalmente que la Bandera de la Paz somos nosotros mismos y aplicamos la Ley del Triángulo en nuestras vidas, ordenando nuestros pensamientos desde nuestro Ser Interior, podremos contribuir de una manera muy positiva a la Paz Universal, y las palabras recibidas por el ilustre Prof. Nicholas Roerich, de la Gran Jerarquía: «Pax Cultura», cobrarán su verdadero significado gracias a cada uno de nosotros.

La Paz del Planeta debe comenzar en cada uno de nosotros, en el corazón de cada hombre, y así el mensaje de la Bandera de la Paz, vibrará en su más alta frecuencia, como Culto a la Luz.

Si bien en sus orígenes, la Bandera fue creada para preservar el Patrimonio Cultural de la humanidad, hoy en los momentos tan dramáticos que vivimos, su mensaje cobra su más alto significado, hablando a las Consciencias de la urgente necesidad que tenemos de vivir en paz y en armonía, haciendo de la paz una forma de vida, para preservar no sólo los tesoros del Arte, sino los valores espirituales que nos ayudarán a preservar la vida misma de nuestro Planeta.

MI PROFESIÓN DE ACTRIZ COMO HERRAMIENTA PARA MI MISIÓN

En mi peregrinar con la Bandera de la Paz por el Planeta, he podido comprobar que una palabra dicha con el agni, es capaz de cambiar una consciencia. Pero para un Conferencista no siempre le es fácil, poder llegar al corazón del auditorio.

Por fortuna, la vida me colocó exactamente en un lugar donde tuve la oportunidad de aprender expresión corporal y manejo de la voz. Eso me permitió con una gran serenidad poder dirigirme por medio de la Televisión a miles de personas en muchos países.

Tal parece que mi profesión de actriz, hizo que estuviera en el lugar adecuado para poder hacer llegar la Voz de Nicholas Roerich, a lugares remotos donde debía ser escuchada.

Así, en cada entrevista que me hacían, en vez de hablar de mi profesión, hablaba de la Bandera de la Paz y de la urgente necesidad que tenemos de vivir en paz y en armonía, en este mundo tan lleno de negatividad.

El mensaje de Roerich de la «Unidad en la diversidad» empezó a traspasar fronteras y gracias al Satélite Morelos de Televisión, llegó primeramente a toda América Latina, luego a los Estados Unidos, donde la Compañía para la que yo trabajo, tiene 420 televisoras en idioma español.

EL mensaje interesó bastante, y empezaron a comunicarse conmigo desde distintos países para saber más profundamente acerca de la Bandera de la Paz y por supuesto, por la personalidad del ilustre Nicholas Roerich.

Así fui a dar Conferencias sobre el tema.

Yo tenía la certeza que el Símbolo Sagrado de la Bandera de la Paz, debía de lanzarse en esta nueva Era, de una manera Planetaria, en reacción en cadena.

Muchos trabajadores de la Luz, estaban listos en nuestro mundo para cumplir su labor, pero para lanzarse al unísono, se necesitaba enviar el Símbolo al mismo tiempo en todo el Planeta.

La misión era difícil, casi imposible de lograr.

Los Discípulos de los Mahatmas, estaban demasiado dispersos por el mundo, y muchos de ellos, no tenían entre sí ningún contacto.

Sólo sus enseñanzas espirituales, les decían que había muchos hermanos dispuestos a colaborar con la paz.

Durante meses estuve pensando, cómo se podría hacer para lanzar el Símbolo al unísono al Planeta.

Muchas horas de reflexión siguieron a esta idea.

¿Cuál sería el medio para despertar esa reacción en cadena?

Me entrevisté con algunos científicos, pero en realidad no obtuve ningún resultado concreto.

Con esa pregunta en la mente, de la necesidad de que el Símbolo de la Bandera, vibrara al unísono en todos los países, decidí posponer tan importante tema, y continué dando Conferencias, charlas y entrevistas con el tema de la Bandera de la Paz.

Pensé que si se las entregaba oficialmente a cada Institución a las que había informado previamente, la harían suya y trabajarían por ella, con amor. Y efectivamente, así lo hice.

El día 21 de marzo de 1986, en nombre del Comité Internacional que Roerich había fundado, entregué la primera Bandera de la Paz de la Nueva Era.

Siguiendo los consejos de uno de mis Guías espirituales sería el agni del corazón, presente en cada entrega de la Bandera de la Paz, el que conmoviera en un futuro a las almas presentes.

Irradiando Luz acabamos con la oscuridad, pues la oscuridad es la ausencia de la Luz.

En cada ceremonia de entrega de Bandera, se despiertan las más elevadas energías psíquicas, capaces de despertar las Consciencias que están listas para el servicio de la paz.

Esta energía puede provocar un nuevo resurgimiento del poder secreto, que puede resistir y transmutar, si no a todas, sí a muchas de las energías destructivas que acechan al ser humano. Durante la ceremonia de entrega de la Bandera de la Paz, muchas almas han salido de su letargo, y he tenido absoluta confirmación de ello.

En la actualidad, como Presidenta Mundial del Comité Internacional, he abanderado a más de 650 Instituciones en diversos países como España, Estados Unidos, Rusia, India, México, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica, Colombia y próximamente en Ecuador.

En nuestra página web en idioma ruso: www.banderadelapaz.org/ru.

Informamos sobre nuestro nuevo programa «Juntos construimos la Paz», en el que intervienen en la actualidad 250 000 seres y tenemos ondeando 1400 Banderas de la Paz, que han sido confeccionadas por personas mayores de la tercera edad.

CEREMONIAS DE ENTREGA DE LA BANDERA DE LA PAZ

Durante 20 años, he tenido el privilegio de recorrer buena parte del Planeta entregando la Bandera de la Paz a 650 Instituciones Culturales, de Servicio a la Humanidad, a Presidentes, Gobernadores, Líderes Espirituales etc.

La primera Bandera entregada en esta nueva Era, fue el 21 de marzo de 1986, equinoccio de Primavera, en la ciudad de México, a todos los ancianos de México. La recibió en su nombre, la Fundadora del Instituto de la Senectud. Una ilustre mujer mexicana llamada Emma Godoy.

Se invitó para estar presentes a 12 Religiones que oraron en sus diferentes ritos por la Paz, y así lograr uno de los postulados de Nicholas Roerich: «Lograr la Unidad en la diversidad».

Los diferentes cánticos de las religiones inundaban el sereno ambiente, y entonces ocurrió el primer hecho insólito, de los muchos que han ocurrido cuando se entrega la Bandera de la Paz.

La Doctora Godoy llegó en una silla de ruedas a recibir el Símbolo Sagrado. Estaba paralítica desde hacía un año.

Se acercaba lentamente en su silla de inválida, cuando ante el asombro de todos, se puso de pié y caminó, recibiendo la Bandera en nombre de toda la ancianidad de México.

Después de este momento, jamás volvió a estar paralítica, y anduvo hasta el último día de su existencia.

Todos los asistentes quedaron muy impresionados por este prodigio, pero sobre todo la Dra. Godoy, que se preguntaba, cual era el gran poder que tenía el Símbolo de las tres esferas formando un triángulo con el vértice hacia arriba y rodeadas por un círculo, capaz de poner a un cuerpo físico en armonía en un instante, y recuperar la salud.

Fue tal el impacto que recibió su Consciencia, que propició que la ceremonia, no solo fuera presenciada por varios cientos de personas como ya había ocurrido en un teatro, sino que miles se enteraran de su presencia. Así logró que la primera Ceremonia de entrega de la Bandera de la Paz, se transmitiera a través de la Televisión sin ningún corte, a millones de espectadores.

REACCIÓN EN CADENA

Este hecho, provocó una positiva reacción, y docenas de Instituciones, solicitaron recibir la Bandera de la Paz, comprometiéndose a dar a conocer la obra humanística y pictórica de Nicholas Roerich.

Así continuaron llamándose de distintos países de América como Costa Rica en donde la entregué a su Presidente el Dr. Oscar Arias, premio Nobel de la Paz.

En Colombia la recibió el Ministro de Educación Pública y el Representante de Naciones Unidas, Don Ángel Escudero de Paz.

En nombre del Pueblo de Puerto Rico, la recibió el Secretario deL Exterior.

Estos países se incorporaban a la lista de docenas de Instituciones abanderadas oficialmente.

La Televisión continuaba siendo nuestra aliada. Logré convencer a los Directivos de Televisa, para que durante un mes, la Bandera de la Paz estuviera presente en todos los Noticieros de México y en 420 televisoras en español en Estados Unidos.

Del Museo Roerich de New York me enviaron un telegrama que decía: «Hemos visto la Bandera en Televisión. Sabemos que es parte de tu labor. Felicidades».

La misión continuaba cumpliéndose, y muchos seres, ya estaban colaborando con el Comité Internacional, laborando en pro de la paz.

En una ocasión que di una charla sobre Roerich y la Bandera, el auditorio televisivo estuvo calculado en cien millones de personas.

¡Cien millones de personas! Casi no podía creerlo. Por fin el mensaje y la figura de Roerich estaba llegando masivamente a muchos países.

Pero a pesar del número pasmoso de televidentes, todavía no había podido lograr que el Símbolo apareciera al unísono en todo el Planeta, y se lograra la tan anhelada Reacción en cadena para poder compensar tanta negatividad como la que hay en el Planeta.

Así que se me ocurrió una idea:

Se aproximaban los juegos de futbol, en el que intervendrían deportistas de todo el mundo. Me dirigí a los Organizadores para solicitarles que la Bandera de la Paz estuviera presente en la inauguración de los Juegos.

Durante tres meses, tuve varias reuniones con ellos para explicarles lo importante que era la presencia de la Bandera en esos momentos tan conflictivos.

Una semana antes de la inauguración, se me envió una carta dándome disculpas porque no la podían poner entre las Banderas del Mundo, por no pertenecer a ningún país en especial.

Aún así, yo estaba consciente que los juegos se iban a televisar a todos los países, y era un magnífico comienzo para mostrar planetariamente la Bandera de la Paz, y poder lograr la anhelada reacción en cadena, tan necesaria para que todos los misioneros de la paz, comenzaran al unísono sus trabajos.

Un día antes de la inauguración, logré hablar con la esposa del Sr. Samaranch, entonces Director de la FIFA. Era la última oportunidad que tenía para lograr la aparición del Símbolo Planetariamente al mismo tiempo.

En esa ocasión, el agni volvió a vibrar con toda su fuerza en mi corazón, y tal parece que mis palabras hicieron mella en la esposa del importante directivo. Al día siguiente, una elegante limousine vino a mi casa para llevar al Estadio la Bandera de la Paz.

Gracias al Satélite de comunicaciones de México llamado Morelos, se realizaba plenamente la REACCIÓN EN CADENA,

Y por primera vez en la historia de la Humanidad, la Bandera de la Paz irradiaba su elevada vibración a todo el Planeta.

Mis esfuerzos se habían visto recompensados, y yo emocionada pensaba: «MISIÓN CUMPLIDA».

LEY DE LA COMPENSACIÓN

Una de las Leyes Cómicas inexorables es: La Ley de la Compensación.

Las vibraciones en el mundo están demasiado negativas.

El deseo de poder, la ambición del dinero a costa de lo que sea y la falta de valores están fuera de control.

Así que era una urgente necesidad irradiar planetariamente el Símbolo Sagrado así como compensar esta situación por medio del trabajo altruista.

Si realmente somos seguidores de los Roerich y sus Guías Espirituales, comprenderemos que el Símbolo de las tres esferas rodeadas por un círculo, exige de nosotros: Honestidad.

Si no tenemos esa honestidad, es mejor no estar cerca del Símbolo, pues podemos ganarnos un gran KarmAa.

Para ser colaborador de la Bandera de la Paz, no se necesita tener honores, riqueza, ni tan siquiera ser muy inteligente. Lo que se necesita es una gran pureza de corazón y aceptar un continuo aprendizaje.

Los que somos voluntarios en esta labor, somos custodios del Símbolo, y debemos velar por su respetuosa utilización.

Pero la Bandera de la Paz somos nosotros mismos, y no puede pertenecer a nadie.

Sabemos que Roerich recibió de sus Guías, dos palabras, como una clave poderosa para ayudar a la Ley de la Compensación y poder equilibrar tanta negatividad como ocasionan las guerras.

Las palabras que El recibió en latín fueron: «Pax Cultura».

La palabra Cultura en su acepción más amplia: como Culto a Ur, Culto a la Luz.

La palabra Ur significa Luz. Así que el mensaje está claro, debemos lograr la paz individual y colectivo por medio del culto a la Luz.

Irradiando Luz, acabamos con la oscuridad, pues la oscuridad es ausencia de Luz.

El Prof. Roerich nos hace hincapié en ello, diciéndonos:

«Devotamente debemos decidimos a poner nuestras fuerzas y aspiraciones, al logro de una tarea básica y sagrada: irradiar LUZ en todos los ámbitos de nuestra vida».

En el Comité Internacional de la Bandera de la Paz, estamos bien conscientes de ello, y por ende, todos somos voluntarios.

Nadie de nosotros percibe ningún salario por su servicio.

Somos de las pocas Organizaciones en el Mundo, que labora acorde con la Ley Universal del Amor.

Nosotros no manejamos energía dinero. Cada uno genera esta energía con su profesión, pero no con nuestro voluntariado.

Aún así somos un claro ejemplo de lo que puede hacer el Amor, que es la energía más poderosa del Universo.

Cuando comencé con la labor de dar a conocer la brillante presencia de Nicholas Roerich y la Bandera de la Paz, jamás imaginé que sin manejar ni un solo centavo, pudiera florecer tanto.

Jamás imaginé que pudiéramos llegar a ver desplegada, una Bandera de la Paz con una longitud de veinticinco metros, como la hemos visto varias veces en nuestros estadios mexicanos de Chihuahua y Coahuila.

Jamás imaginé ver un estadio repleto de niños para darles a conocer nuestro Programa «Juntos construimos la Paz», que en la actualidad cuenta con doscientas cincuenta mil personas.

Jamás imaginé poder abanderar 650 Instituciones que ahora laboran por la paz.

Jamás imaginé ver ondeando en México mil cuatrocientas Banderas, confeccionadas por nuestros respetados ancianos.

Y todo ello comprobando que la Ley del Amor Universal, de dar todo sin esperar nada, es la fuerza más potente del universo.

Antes de terminar mi Conferencia, quisiera rendir un merecido homenaje a la gran mujer que fue Frances Grant, piedra angular en el Pacto Roerich, y a todos mis colaboradores que he tenido en varios países durante veinte años, sin los cuales no hubiera sido posible este florecimiento de la Bandera de la Paz.

Me despediré de Ustedes, con las palabras del Iniciador de la Bandera de la Paz, el ilustre Humanista Nicholas Roerich, quien por medio de mi voz, a cada alma, a cada corazón

que aquí me escucha les dice: «Hemos sembrado la semilla de la paz, y ella fructificará, de ello estamos seguros. Dado que grandes inteligencias y generosos corazones se han encargado ya de su cuidado».

De esta manera haremos, que se vuelvan a escuchar por toda la faz de la tierra, las palabras «Paz a los Hombres de buena voluntad».

М. Ш. ДОМИНОВ, С. Н. ОКУНЕВ, Ю. С. УШКОВА

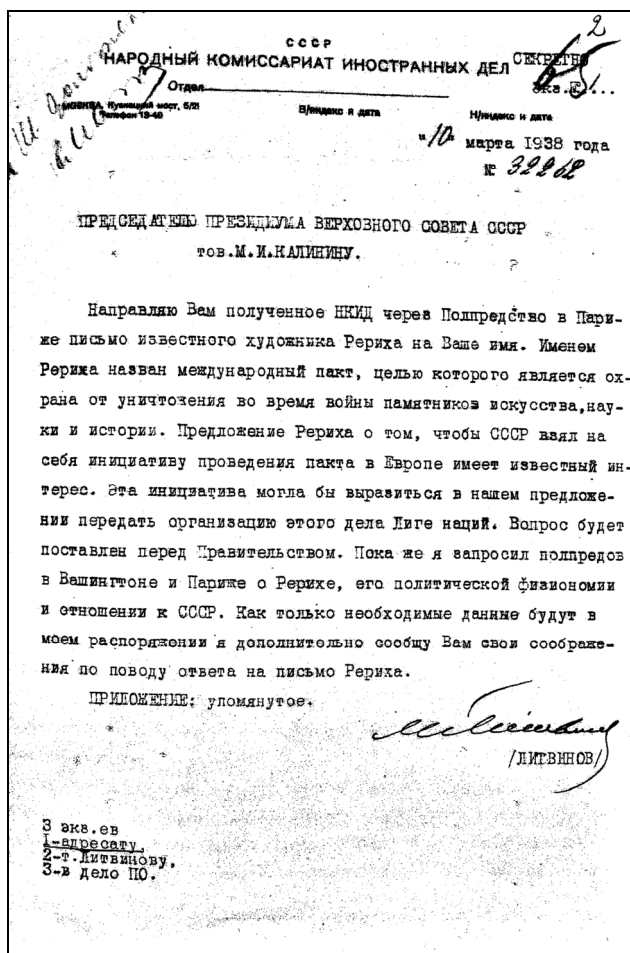
(Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор»; Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ФОНДОВЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ РЕЭКСПОЗИЦИИ ВЫСТАВКИ «ЧТОБЫ ПОМНИЛИ...» В ИСААКИЕВСКОМ СОБОРЕ

Сохранение и развитие народных культур Николай Константинович Рерих считал одним из стимулов дальнейшего существования земной цивилизации. В разнообразии культур, в их творческом взаимодействии и взаимопроникновении он видел залог духовного и умственного развития. Причём фундаментальным положением представляется сохранение материальных носителей культуры, от археологических раритетов до фольклора и произведений художников, скульпторов, архитекторов и т. д. Под культурными ценностями он понимал не только рукотворные произведения искусства, но и весь комплекс: от природных заповедников, являющихся колыбелью данной цивилизации, до народа в целом, его творчества, городов и государства.

Эти идеи к тридцатым годам XX в. были сформулированы Рерихом в форме Пакта о защите культурных ценностей, где он на основе определения понятия культуры и её роли в развитии человечества предложил конкретный и понятный проект закона о международной защите исторических памятников и учреждений культуры, как в мирное время, так и в период военных конфликтов. Проект получил название «Пакт Рериха», или «Пакт Мира», и был поддержан деятелями культуры и правительствами многих стран. В Пакте предлагалось, например, все объекты, представляющие культурную ценность, внести в общий международный список, и ознакомиться с его содержанием максимальное количество людей, независимо от их национальности, социального или иного статуса. Эти знания, помимо всего прочего, должны были способствовать возникновению чувства уважения к иной культуре, которая не будет рассматриваться как нечто враждебное и непонятное. Все объекты, подлежащие защите, Рерих предложил снабдить специальным Знаком или белым Знаменем с этим же символом. Это известный в настоящее время каждому культурному человеку Знак Знамени Мира: амарантовая окружность с тремя кругами внутри.

Пакт Мира был обнаружен в очень простое время. Пережившие первую мировую войну страны вновь накапливали силы и стремились к переделу сфер влияния на фоне усиливающейся борьбы стран-колоний за свою независимость. Рерих и его последователи чувствовали приближение нового противостояния и всеми силами пытались ему препятствовать. В частности, Николай Константино-



Письмо Наркома иностранных дел СССР М. М. Литвинова председателю Президиума Верховного Совета СССР М. И. Калинину о поступившем обращении Н. К. Рериха 10 марта 1938. © Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов

вич предложил Советскому правительству свою помощь в создании списков культурных ценностей, которые было необходимо сохранить в России в случае войн, природных катастроф или иных катаклизмов. Особые чувства испытывал философ и художник к Петербургу-Ленинграду, считая необходимым присвоить городу и его окрестностям статус особой культурной значимости, а на наиболее выдающихся памятниках, например, таких, как Исаакиевский собор, поднять Знамя Мира.

Глубина его пронизательности стала понятна только после того, когда Ленинград оказался в кольце блокады. Часть художественных ценностей пригородных дворцов-музеев, музеев города, Летнего сада до начала блокады вывезти в тыл не

удалось, и Комитет обороны Ленинграда принял решение о создании объединённого хозяйства музеев. В Исаакиевском соборе и на других объектах сосредотачивали и хранили уникальные культурные ценности. Стены собора толщиной более пяти метров были надёжной защитой в случае артиллерийского обстрела, а находящиеся на крыше Исаакия посты ПВО и зенитные батареи в Александровском саду сохраняли музейные экспонаты от прицельной бомбардировки.

Факт использования Исаакиевского собора в качестве хранилища музейных ценностей был мало кому известен, поэтому в январе 2004 г. в музее была подготовлена временная выставка «Чтобы помнили...», посвящённая деятельности музея «Исаакиевский собор» в годы Великой Отечественной войны. В экспозиции рассказывалось о поистине героическом быте хранителей, особенно в тяжелейший период 1941–1942 гг.; музеи Петергофа, Гатчины, Пушкина предоставили экспонаты, хранившиеся в подвалах Исаакия в годы блокады.

Увидеть можно было только малую часть объектов хранения, так как в годы войны весь собор был заставлен штабелями ящиков высотой до 6 м, в которых были упакованы музейные экспонаты. Научные сотрудники музея проделали большую работу, восстанавливая имена людей, благодаря героическим усилиям которых эти вещи удалось сохранить в условиях блокадного города. Выставка пользовалась большой популярностью, поэтому решено было создать на её основе постоянную экспозицию. Однако при этом возникли определённые трудности, поскольку большая часть экспонатов принадлежала другим музеям, и они были представлены Исаакиевскому собору лишь на время.

Руководство музея предложило рассмотреть возможность создать реэкспозицию для постоянно действующей выставки, используя для этого материалы фондов нашего музея. Хранители фондов Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» в соответствии с тематикой выставки и учётными документами, характеризующими судьбу экспонатов, отобрали всё то, что соответствовало поставленной задаче: мелкую пластику из цветного камня, предметы быта XIX–XX вв., книги, графику, скульптуру, которые находились в подвалах собора в годы блокады. Учитывая опыт экскурсионной работы, были расширены разделы, посвящённые блокадному быту ленинградцев, культурной жизни города, продолжавшейся вопреки вражескому окружению.

В экспозицию были включены подлинные письма и рисунки детей в блокадном Ленинграде, неотоваренные продуктовые карточки, другие документы того времени, наградные знаки, юбилейные медали и книги о блокаде. Соответственно был расширен текст экскурсии по выставке, более подробно начали рассказывать о культурной жизни города, в частности, о том, что южный портал Исаакиевского собора стал местом постоянных встреч сотрудников объединённого хозяйства музеев и писателей, поэтов, художников, журналистов, располагавшихся рядом, в гостинице «Астория». Позже появились поэтические строки о соборе, его изображения на рисунках и гравюрах, посвящённых блокаде Ленинграда.

В 1942 г. был объявлен конкурс на проект восстановления пригородных музеев, что добавило хранителям сил и уверенности в скорой победе над врагом.



На выставке «Чтобы помнили...», открытой к 60-летию полного снятия блокады Ленинграда
Январь 2004. © Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор»

В экскурсионной программе акцент был сделан на непрерывность культурного процесса, несмотря на такие испытания, как блокада. Всё это вызвало положительную ответную реакцию посетителей. Кроме многочисленных слов благодарности в книге отзывов они даже передали в дар музею план довоенного города, документы, открытки, письма и книги, хранившиеся в их семьях. Рабочие, проводившие реставрацию музея-памятника, нашли в одном из помещений под крышей собора газету «Балтиец» за 1942 г., видимо, принесённую кем-то из бойцов ПВО. После реставрации этот газетный лист займёт своё место в экспозиции.

Таким образом, в работе Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» на деле осуществляются заветы выдающегося художника и мыслителя Н. К. Рериха о величайшей роли культуры в развитии человечества, преемственности поколений и сохранении культурных ценностей, несмотря на самые тяжёлые испытания.

А. А. ГЕРАСИМОВ

(Московский государственный университет культуры и искусств; Москва)

КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ РОССИИ: ПРАВОВОЙ АСПЕКТ

В современной России ценности культуры являются одним из незащищенных и уязвимых участков деятельности государства. К сожалению, этому способствует ряд объективных факторов, и, прежде всего, становление рыночной экономики, большей частью негативно влияющее на современное российское общество (имущественное расслоение общества, скачок криминального бизнеса), где ценности культуры отодвигаются на второй план. Предметом преступного посягательства являются порой бесценные вещи, представляющие собой духовное и материальное богатство общества, его национальное достояние. Именно с этих позиций и следует подходить к решению проблемы, связанной с защитой культурных ценностей.

Процесс правовой защиты культурного наследия России в разные периоды был не одинаков и зачастую ставился в зависимость от существующей политической ситуации. В советский период законодательство по защите культурных ценностей регламентировало этот процесс с определённых идеологических позиций. В тот период произошла сознательная утрата целого ряда ценностей вследствие их «идеологического несоответствия», «финансовой необходимости», а также «хозяйственной целесообразности». Разрушительная вторая мировая война выдвинула новые проблемы в отношении культурных ценностей как памятников культуры.

В послевоенные годы принимались разные акты об охране и защите культурных ценностей. В настоящее время действует большое количество нормативных актов, которые можно разделить на несколько групп. **Первая группа** – это международные нормативные акты, регламентирующие вопросы защиты культурных ценностей; **вторая группа** включает в себя законы Российской Федерации; **третья группа** представляет собой совокупность ведомственных нормативных актов, приказов, инструкций, указаний, изданных Министерством культуры, Государственным таможенным комитетом, Министерством внутренних дел России и т. д. При создании всех трёх групп нормативных актов учитываются масштабы и устойчивые тенденции к совершению преступных действий в отношении культурных и исторических ценностей, а также охрана этих предметов мерами административного и уголовно-правового характера. Именно такой подход стал иметь приоритетное значение.

В настоящее время на само понятие «**культурная ценность**» в Российской Федерации существуют различные законодательно закрепительные формулировки. Многочисленные поиски чёткого определения положения «культурных ценностей» привели 21 июля 1999 г. Министерство культуры РФ к необходимости (в развитии

положений Закона «О ввозе и вывозе культурных ценностей») утвердить «Перечень культурных ценностей», попадающих под действие данного Закона. В такой перечень вошли 9 разделов, среди которых выделены произведения печати, в том числе: издания, представляющие особый интерес (исторический, научный, литературный, художественный) – книги, ноты, картографические и изоиздания, культовые раритеты. Значительные материальные и художественные ценности сосредоточены более чем в 6 тысячах частных собраний. Прижизненные издания произведений выдающихся общественных деятелей, представителей культуры и науки, а также с их автографами, экслибрисами и пометками (за исключением деятелей современного периода). Редкие образцы художественного оформления, иллюстрированного и полиграфического исполнения. Издания, тираж которых не превышает 1000 экземпляров, а также издания со служебными грифами. И, наконец, в этот перечень были включены также подлинные документы на любых носителях: рукописи и машинописные работы, кино-, фото- и фонодокументы и т. д.

Одним из факторов решения проблемы перемещения культурных ценностей через таможенную границу должно стать использование современных информационных технологий, средств передачи и обработки информации, которые уже сейчас позволяют автоматизировать ведение реестра культурных ценностей.

Кроме того, государственный реестр культурных ценностей может стать важнейшим компонентом единой автоматизированной информационной системы таможенных органов, что является немаловажным аспектом в отслеживании путей законного перемещения предметов через таможенную границу и контроля их обратного ввоза.

Таким образом, проблема защиты предметов культуры носит комплексный характер, и её нельзя решить только в рамках деятельности правоохранительных органов. Здесь требуется решение на межведомственном и межгосударственном уровнях, и только путём согласования действий законодательной, исполнительной, финансовой и иных сфер можно добиться снижения уровня посягательства на предметы культуры.

Д. А. МИРОНОВ-ТВЕРСКОЙ

(Ленинградский областной общественный фонд «Миротворец»; Санкт-Петербург)

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ НА ОПЫТЕ УДОМЬСКОГО РАЙОНА ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ

На пороге третьего тысячелетия человечество оказалось не только во всеоружии достижений научно-технического прогресса, но и с тревожным бременем глобальных проблем цивилизации: угроза ядерной войны, голод и нищета в развивающихся странах, экологический и демографический кризисы, нехватка естественных ресурсов... Однако все эти проблемы проявились на объединяющем их фоне духовного и нравственного упадка современности. Общий упадок культуры служит едва ли не первопричиной глобальных нестроений. Вопиющие и очевидные проблемы существуют и требуют своего разрешения в условиях тихого и, на первый

взгляд, незаметного исчезновения и забвения культурного наследия – духовного и материального, и постепенной заменой его культуropодобным суррогатом.

Всё это свойственно и современной России. Однако именно сегодня, в пору переживаемого Россией культурного расстройтва, как никогда остро и насущно встаёт вопрос о сохранении материальных памятников отечественной культуры. Так же не менее, а может, и более важно воспринять, творчески усвоить и положительно приспособить к современным условиям наследие русской духовной культуры, не форму лишь, а самую сущность этого наследия – ту сущность, которая имеет непреходящее значение и ценность как для нас, живущих ныне, так и для будущих поколений нашего Отечества.

Чрезвычайно необходимо восстановление и сохранение национального культурного достояния в российской провинции, особенно в ныне угасающей сельской местности. К слову сказать, восстановление сельского хозяйства России, о котором теперь говорят много и разно, вероятно, должно начинаться с восстановления культурной сферы сельской жизни, а не только аграрной экономики. Думается, нам и нашему Правительству достанет мудрости понять, что кредитные и финансовые вливания в российское село, одичавшее за XX столетие, приведут лишь к одному – материальные потоки бесполезно растворятся в малокультурной среде, ибо такая среда не рождает ничего жизнеспособного.

Я берусь судить о проблемах сохранения культурного наследия в российской провинции на примере Удомельского района Тверской области, поскольку, во-первых, с этой местностью связана моя жизнедеятельность и потому мне более понятна проблематика этого края, а во-вторых, потому что Удомельский район является типичным и даже, в некотором роде, показательным и характерным для восприятия общего культурного состояния современной России. Основными проблемами сбережения культурного достояния в Удомельском районе, на мой взгляд, являются:

- разрушение от ветхости памятников культуры, часто при полном безразличии и халатности ответственных лиц, а также равнодушии местного населения;
- процесс понижения уровня общей культуры населения, который в последние годы уже приобрёл черты глубокой деградации; всё это выражается чаще в актах вандализма, то есть бессмысленно жестокого разрушения исторических памятников и культурных ценностей;
- отсутствие должной охраны памятников культуры, кражи церковного и музейного имущества, хищное разграбление историко-археологических объектов.

В связи с этим видится необходимым принимать следующие меры по сохранению культурного наследия, которые можно условно разделить на три отдела, озаглавленные по роду деятельности: мемориальная, культурно-просветительская и охранная.

Мемориальная деятельность

В настоящее время на территории Удомельского района идёт процесс определения и описания известных историко-архитектурных и археологических памятников.

В районе насчитывается более 130 объектов древнейшего периода: стоянки, курганы и сопки, места селищ и городищ. Близ озера Илово археологи обнаружили следы древнего города, в котором обрабатывалось железо и изготавливалось стекло ещё в VIII–IX вв. Однако большая часть учтённых археологических объектов не исследована. Невнимание к древностям учёных специалистов компенсируется, к сожалению, незаконной активностью «чёрных археологов», или, сказать проще, грабителей. И только благодаря бдительности местных крестьян, не раз задерживавших и сдававших копателей в милицию, культурное наследие глубокой старины остаётся по большей части ещё в сохранности.

Удомельский церковный округ в прошлом (по состоянию на 1900 г.) насчитывал не менее 25 действующих храмов и 60 часовен. Сегодня лишь 6 из числа старинных храмов существуют в относительно сносном состоянии и действуют. Остальные культовые сооружения прошлого либо исчезли по причине разрушения, либо закрыты и продолжают разрушаться. Почти все действующие храмы, а среди них есть уникальные по своей истории, требуют реставрации. Некоторые из них уже реставрируются. Здесь же следует отметить положительный и весьма активный процесс стихийного возрождения сельских часовен, уже восстановлено или построено заново 10 таких молелен. Однако все начинания по воссозданию памятников церковной культуры осуществляются без всякой поддержки со стороны государства, но только лишь стараниями частных жертвователей и усилиями немногочисленных приходских общин.

В начале XX столетия на территории Удомельского района существовало 98 дворянских имений, которые включали барский дом со службами и парк. С их прошлым связано немало известных имён отечественной истории: художники А. Г. Венецианов, Г. В. Сорока, И. И. Левитан, Н. П. Богданов-Бельский, Н. К. Рерих; писатели А. П. Чехов, С. В. Максимов, Н. А. Зворыкин; учёные Д. И. Менделеев, А. С. Попов, В. И. Роборовский, князь П. А. Путятин; государственные и военные деятели А. А. Аракчеев и контр-адмирал Н. А. Колокольцов. Состояние некоторых архитектурно-ландшафтных памятников дворянской культуры прошлого можно признать удовлетворительным. Например, расположенное на берегу озера Молдино поместье Милюковых, архитектурная ценность которого определяется хорошей сохранностью парка и усадьбы XVIII столетия. Так же относительно благополучно просуществовал до наших дней замечательный дворец помещика В. Ф. Гаслера.

И всё же многие из архитектурных объектов старины пребывают в плачевном состоянии, иные вовсе разрушены или существуют в виде развалин. Однако силами удомельских краеведов было положено начало установлению памятных знаков на местах значительных исторических событий или близ важных историко-культурных сооружений: мемориальная доска на доме во Млёво, который посещал Д. И. Менделеев, на Тихомандрицком погосте, где служил священником его дед; во Млёве же воздвигнут крест на легендарной могиле Марфы Посадницы (Борецкой), расчищена могила М. В. Храповицкого; установлен крест на месте гибели художника А. Г. Венецианова; возле Дачи-музея «Чайка» (бывшая усадьба художника В. К. Бялыницкого-Бируля) сооружён каменный знак – «в память о художниках, творивших на Удомель-

ской земле»; установлен памятник на месте усадьбы В. И. Роборовского; подняты могильные памятники на родовом кладбище Зворыкиных; воздвигнута стела на мемориальной могиле контр-адмирала Н. А. Колокольцова. Недавно благодаря стараниям удомельских исследователей была определена могила выдающегося русского художника Г. В. Сороки (до этого место захоронения считалось неизвестным или безнадежно утерянным).

Культурно-просветительская деятельность

Культурно-просветительская деятельность в Удомельском районе, существовавшая прежде стихийно и самодеятельно, в последние годы получила возможность подняться на более высокий уровень развития благодаря активному вхождению в структуры местной власти здоровых патриотических сил. Недавно главой города Удомли стал замечательный русский человек Дмитрий Леонидович Подушков – боевой офицер-разведчик, издатель краеведческого альманаха «Удомельская старина», член Русского собрания города Удомли и постоянный прихожанин местного православного храма*. Его искреннее и бескорыстное отношение к проблемам сохранения культурного наследия Удомельского края известно в районе многим, не только по его публикациям на эту тему, но и – главное – по конкретным добрым делам. В связи с этим следует надеяться, что общественно-хозяйственное положение в Удомле будет улучшаться, и условия для выполнения культурно-просветительских программ станут ещё более благоприятными.

На сегодняшний день успешно реализованы многие проекты по распространению и популяризации национального культурного наследия в широких народных кругах. Были установлены контакты с Тверской картинной галереей, и в Удомельском краеведческом музее проведены выставки картин художников, творивших на Удомельской земле. Ежегодно проводятся выставки местных художников. Замечательный удомельский график Леонид Константинов создал цикл портретов «*Имя в истории Удомли*», несомненно, эта серия сама уже стала частью здешнего культурного достояния. На базе Дачи-музея «Чайка» создан историко-культурный центр, где ежегодно проводятся художественные выставки, пленэры художников и учащихся художественных школ, обучается художественному ремеслу сельская молодёжь, проводится исследовательская работа. Установлены контакты с Тверским художественным училищем имени А. Г. Венецианова, и раз в два года в Удомле проходит художественный фестиваль детского рисунка. Также был реализован культурный проект по сохранению памяти о музыканте В. В. Андрееве, который вырос на берегах озера Молдино. Ежегодно проводится праздник музыки его имени. Ежегодно проходит туристический слёт памяти путешественника В. И. Роборовского. Именем

* Д. Л. Подушков являлся главой города Удомли с 10 октября 2005 г. по 24 октября 2008 г. В настоящее время – депутат Совета депутатов города Удомля, борец за права обездоленных и угнетённых удомельцев. Из более 50 публикаций Д. Л. Подушкова отметим одну, имеющую прямое отношение к теме настоящей конференции: *Подушков Д. Л. Н. К. Рерих и история села Млёво // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. VI. – СПб., 2008. – С. 202–219. – Примеч. ред.*

Д. И. Менделеева названа частная школа в Удомле и регулярно проходят вечера его памяти. Несколько раз проходили Чеховские чтения и театральные фестивали.

В городских и районных школах, в сельских клубах и библиотеках Удомельского района созданы и работают небольшие (подчас и вовсе крохотные) самодеятельные музеи. Небольшие частные музеи народного быта и искусства существуют даже в некоторых отдалённых деревнях. Для обобщения, систематизации, а, главное, сохранения культурного наследия, собранного усилиями удомельских энтузиастов, по инициативе главы города Д. Л. Подушкова был учреждён Совет по краеведению при отделе культуры городской администрации.

Несмотря на многие трудности в Удомельском районе началось и развивается возрождение традиционной праздничной культуры в сёлах и деревнях. Движение это низовое, стихийное и держится, в основном, частными стараниями отдельных инициативных групп. В июле 2005 г. в старинной тверской деревне Гоголино, что расположена в пограничье трёх районов – Удомельского, Вышневолоцкого и Бологовского, силами общественности и при моём личном участии был проведён деревенский праздник в соответствии с исконно русским праздничным укладом.

В связи с культурно-просветительской работой нельзя не сказать об издательском направлении этой деятельности. С начала 1990-х гг. были изданы пять книг исследователя удомельской истории Н. А. Архангельского. По существу, это глубочайшие и обширнейшие труды по краевой истории. В 1997 г. в Удомле начал выходить краеведческий альманах «Удомельская старина», который стал своеобразной лабораторией для краеведов. На его страницах состоялось немало открытий общероссийского значения, высокое качество его материалов подтвердили многие авторитетные учёные. В начале 2001 г. удомельская коммерческая организация «Бизнес-Центр», на базе которой выходит альманах «Удомельская старина», заключила договор с Калининской атомной электростанцией и издательством «Русская провинция» на издание серии книг по истории Удомельского района. Немалое количество произведений уже вышло в свет, многие ещё ждут своей очереди. Здесь следует заметить, что, к сожалению, современное общество, особенно молодёжь, читает, увы, не так много, как хотелось бы. Поэтому литература, призванная популяризировать национальное и мировое культурное наследие, не всегда получает широкое распространение. Думается, имеет смысл использовать в культурно-просветительской работе и другие средства – например, производство документальных фильмов по теме историко-культурного наследия края. Эти фильмы могут быть короткометражными, могут быть малобюджетными или даже вообще любительскими, но содержательными и качественными. Такие ленты можно демонстрировать в учебно-воспитательных учреждениях, в городских и сельских кино-театрах и клубах, при этом посещение сеансов можно включить в качестве дополнительных мероприятий в образовательную программу. Идея простая: книгу могут не прочитать, а фильм, вероятнее всего, посмотрят.

Охранная деятельность

И в заключение – немного об охране памятников. Проблема охраны памятников культуры (в первую очередь, от посягательств грабителей и вандалов) чрез-

вычайно сложная, ибо она не может быть решена частными усилиями энтузиастов и любителей. Особенно трудно уберечь историко-культурные объекты в удалённых от центра местах. Это, прежде всего, касается сельских храмов, старинных деревенских погостов, бывших дворянских дач, ныне пустующих в захолустье. Для организации охраны памятников культуры в российской провинции необходимо деятельное и добросовестное участие государственных институтов, от которых зависит выделение средств, привлечение милиции, юристов и учёных – и, конечно, равнодушной общественности. Сегодня охранная деятельность в Удомельском районе развита не достаточно. Не хватает материальных и финансовых ресурсов, нет необходимого количества компетентных сотрудников. Однако работа в этом направлении налаживается. Начата подробная паспортизация всех известных ныне объектов культурного наследия. Значительные усилия специалистов-краеведов направлены на привлечение внимания властных и деловых кругов к проблеме охраны старины через средства массовой информации, а также способом прямых обращений ко всем, кто может оказать материально-техническое, технологическое или информационное содействие в решении этого непростого вопроса.

Итак, как можно видеть, в Удомельском районе исключительно на почве местного культурного наследия идёт интересный процесс и развивается он по определённой системе. Он мог бы идти более интенсивно, если бы было большее понимание важности этих процессов со стороны всех уровней власти, руководителей предприятий, деловых людей и общественности.

А. Б. ГРОЗА

(Детский центр культуры «Китеж», Государственный природный биосферный заповедник «Керженский»; село Владимирское Нижегородской области)

ФОРМИРОВАНИЕ НРАВСТВЕННО-ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ ШКОЛЬНИКОВ В СЕЛЬСКОМ УЧРЕЖДЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Леса редкуют, и мелеют реки,
Ведь это всё не наше, а его –
Того, кто будет жить в тридцатом веке.
Легко потомка грабить своего.
Ты не сможешь – кто ему поможет?
Ведь за себя он постоять не может.*

Николай Доризо

Воспитание у современных школьников экологической культуры, основанной на освоении исторического опыта прошлых поколений, не дань моде, а веление времени, продиктованное самой жизнью. Для того чтобы сегодня человечеству выжить и обеспечить существование человека в будущем, современному поколению детей необходимо овладеть новыми ценностями и в соответствии с ними строить свои взаимоотношения с окружающим миром.

Одной из причин деморализации общества мы считаем разрушение позитивных традиций разумного природопользования. Природу и культуру нельзя рассматривать отдельно друг от друга и от территории, социокультурный каркас которой прочно связан с экологическим каркасом и этногенезом. В качестве интегративного критерия экологической воспитанности мы определяем нравственно-экологическую позицию, которая исследована И. В. Цветковой (1997) и рассматривается как относительно устойчивое образование личности школьника, включающее в себя знания, эмоциональные реакции, ценностные ориентации по отношению к природе, людям, самому себе¹. При этом экологизация сознания школьников происходит не только в результате овладения знаниями, но в ещё большей мере – в практически ориентированной деятельности по изучению реальной экологической ситуации и при посильном участии в её улучшении. Человек перестал быть свидетелем и наблюдателем, а стал преобразователем (К. Э. Циолковский)².

В ходе наших исследований был проведён опрос среди школьников на тему «Как нужно вести себя на природе?». В представлении детей правила природосообразного поведения сводились к тому, чтобы не мусорить, не ломать, не жечь, не ловить и т. д. Примерно 20 «не» – позиции отрицательного экологического опыта. На вопрос «Что положительного можно сделать в природе?» вразумительных ответов не последовало, за исключением «дерево посадить» и «мусор убрать». Подобное мировоззрение основывается на том, что в большинстве школьных учебников по природоведению акцент делается именно на знакомство с системой запретов, а не на побуждение к позитивной деятельности в природе: послушать птиц, насладиться красотой и запахом цветка, восхититься красотой восхода и заката, понаблюдать за движением насекомых.

Изучение состояния экологического воспитания школьников позволило выявить ряд противоречий: между позитивными установками на экологическую культуру в контексте школьных учебников и интенсивностью накопления детьми негативного экологического опыта в результате стихийного взаимодействия с социумом, насыщенным сегодня примерами бездуховности, образцами экологической безграмотности; между специфической для школьного возраста предметностью восприятия окружающего, значимостью непосредственного контакта с объектами социоприродного пространства, интенсивностью формирования наглядно-образной картины мира и крайним ограничением возможностей ребёнка замкнутостью образовательного процесса стенами школы и бедностью практической экспериментальной базы образовательных учреждений.

Важная роль в разрешении этих противоречий отводится учреждениям дополнительного образования, особенно в сельской местности, где уникальные особенности среды и богатое природно-историческое наследие часто остаются невостребованными или мало используются в педагогической практике.

Детский центр культуры «Китеж» находится в историческом селе Владимирском близ святого озера Светлояр, связанного с легендой о невидимом граде Китеже, некогда скрывшемся в водах этого озера. Это многопрофильное учреждение дополнительного образования.

Идеология центра заключается в мысли о том, что народная культура – это синкретически-целостный процесс, основанный на преемственности поколений, исторической памяти народа и связанный с традициями, моралью, искусством, трудом, бытом. Именно здесь сосредоточена система нравственно-экологических координат взаимодействия учреждения дополнительного образования с семьёй, школой, социумом. Наши установки на организацию педагогического процесса созвучны мнению В. Л. Зверева (2003), рассматривающего краеведение как эколого-культурную основу гармонизации личности и средство нравственно-патриотического воспитания человека в своём Отечестве³.

Целью работы Детского центра является общекультурное развитие детей на основе этнокультурных традиций. Это достигается посредством решения следующих задач:

- организация работы центра, ориентированного на создание и развитие этнокультурного пространства, хранящего народные традиции русского народа;
- развитие нравственных качеств личности ребёнка через приобщение к творческому труду, народным традициям и расширение позитивного экологического опыта;
- стремление к созданию единого культурно-образовательного пространства села Владимирского путём проведения совместных мероприятий с учреждениями образования, культуры, сельской администрацией.

Одним из условий развития учреждения является познание процесса исторического опыта и ориентация педагога не только на деятельность в качестве мастера-исполнителя, но и на поисковую, экспериментально-исследовательскую педагогическую деятельность.

В работе центра существуют три основных направления:

- студийная работа по декоративно-прикладному и эколого-краеведческому направлениям;
- социально-общественное направление: проведение выездных выставок разного уровня, фестивалей, праздников, конференций, семинаров для детей и взрослых; сотрудничество с учреждениями культуры и образования разных регионов и уровней;
- проведение экскурсий по выставочным залам и мастерским нашего учреждения, музейная педагогика.

Положительный экологический эмоциональный опыт в Детском центре приходит в процессе участия в акциях, праздниках и фестивалях, где мы с детьми наблюдаем, пишем заметки и рассказы о родном крае, творчески интерпретируем полученные знания, посильно помогаем природе.

В практике нашего учреждения широко используется такая форма педагогической деятельности, как эколого-краеведческие экспедиции. Своё, близкое и в природе, и в человеческой жизни, и в хозяйстве понятнее, проще, яснее, чем чужое и далёкое. Знание народных экологических традиций края может служить надёжным фундаментом для усвоения нравственных и правовых норм.

Педагогами центра разработан принципиально новый по форме детский туристический маршрут. В течение всего маршрута осуществляется синтез природы, культуры и традиционной социально-экономической жизни народа исторического села Владимирского. Ребёнок естественно вовлекается в тесно связанное с природным календарём праздничное действо, насыщенное торжественностью и сказочностью, где он не только видит и слышит, но и сам проживает ту или иную социальную роль, выступает то в качестве подмастерья, то просто участника в том или ином народном ремесле, становясь гармоничной частицей этого пространства. В результате повышается личностный уровень культуры. Л. И. Уколова считает, что культура объединяет науки, религию и искусства, имеет национальные особенности, тесно связана с культом предков, с их обычаями, обрядами, традициями, легендами, сказками и преданиями, которые направлены на передачу новым поколениям духовных сил народа, общечеловеческих идеалов⁴. Удачным примером проведения акций является организация «Марша парков». С детьми из центра и школ района мы каждый год отправляемся на одну из особо охраняемых природных территорий района. Занимаемся там уборкой мусора, узнаём историю, наблюдаем за природой, делаем посадки деревьев, беседуем с местными старожилами, проводим различные конкурсы, посвящённые легендам данного места.

Один из самых привлекательных фестивалей, проводимых в начале осени, посвящён журавлям. Журавлиный фестиваль на Воскресенской земле проводится в месте одного из самых больших предолётных скоплений серого журавля на севере Нижегородской области. В его рамках мы наблюдаем за птицами, проводим их учёт, лирично провожаем на ночевку, с упоением встречаем на восходе, наслаждаясь мелодичной перекличкой их голосов. В процессе общения знакомим детей с особенностями биологии этой величественной птицы и символикой образа журавля в культурах народов мира. В результате полевых наблюдений за журавлями дети приобретают первоначальные навыки исследовательской и поисковой деятельности. В играх, конкурсах школьники реализуют свой творческий потенциал через создание рисунков, написание эссе и статей, лучшие из которых помещаются в местные и областные печатные издания. Участие в викторинах позволяет оценить уровень полученных детьми знаний.

Фольклорный фестиваль «Светина» даёт возможность приобщиться к истокам народной культуры. Интерактивная технология проведения фестиваля предусматривает сочетание различных форм деятельности – проведение Светлоярских педагогических чтений и семинаров, проведение мастер-классов по ткачеству, кружевоплетению, гончарному мастерству, изготовлению народных глиняных игрушек, флористике, народному пению, танцам, обрядам. Участники создают «Древо жизни» – древнейший общечеловеческий символ преемственности поколений, гармонии мира и жизни, которое в ходе праздника украшается произведениями, созданными участниками фестиваля. Работает «Город мастеров», проводятся ярмарочные забавы, народные игры.

Педагоги-участники фестиваля значительно расширяют кругозор и арсенал методических форм и приёмов, дети приобретают позитивный опыт вхождения в

мир народной культуры, знакомятся с традиционными формами природопользования и народного искусства, взрослые включаются в процесс сохранения традиций и творческого развития личности. Творческая самореализация личности является приоритетной в данном мероприятии. А это, по мнению И. А. Ильина, является основой духовности, ведь именно творческая сила формирует характер⁵.

Совместное яркое, праздничное действие объединяет людей разных систем взглядов, возрастов, творческих возможностей, способствуя развитию взаимопонимания и толерантности, формирует активную жизненную позицию участников. В культуре возникает ситуация, которую описал Н. А. Бердяев: «Весь мировой путь бытия есть сложное взаимодействие разных ступеней мировой иерархии индивидуальностей, творческое вращение одной иерархии в другую, личности в нацию, нации в человечество, человечества в космос, космос в Бога»⁶.

Н. К. Рерих был убеждён: «Всякое общение с природой как-то освящает человека»⁷. Императив экологический (то есть система ограничений человеческой деятельности, система запретов, выполнение которых важно для продолжения процесса развития общества) неизбежно влечёт за собой императив нравственный. То есть для реализации экологического императива, необходимого для обеспечения жизни человека на планете, он – человек – необходимо должен будет обрести новую систему нравов, по-иному вести себя с другими людьми, с Природой, обрести новые цели и стимул жизни. Это означает, что неизбежно потребуются изменение структуры ценностей человека, а, следовательно, и переориентация основы эволюционного развития человечества, то есть самого процесса антропогенеза⁸. Эти идеи созвучны нашему целеполаганию для реализации планов Детского культурного центра «Китеж» в настоящем и будущем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Цветкова И. В.* Искать сердцем: воспитание экологической культуры (программа «Маленький принц Земли»). – М., 1997.

² См.: *Циолковский К. Э.* Грёзы о земле и небе. – Тула, 1986.

³ См.: *Зверев В. Л.* Основы экологии. – М., 2003.

⁴ См.: *Уколова Л. И.* Духовность как один из главных критериев личностного самосознания человека // *Дополнительное образование.* – М., 2004. – № 7. – С. 17.

⁵ См.: *Ильин И. А.* Творческая идея будущего. Об основах духовного характера. – Новороссийск, 1991.

⁶ См.: *Бердяев Н. А.* Судьба России. – М., 1990.

⁷ См.: *Рерих Н. К.* Человек и природа. – 2-е изд., исправ. – М., 2005. – С. 39.

⁸ См.: *Моисеев Н. Н.* О необходимых чертах цивилизации будущего (Философские заметки) // *Экология, охрана природы, экологическая безопасность. Учебное пособие для системы профессиональной переподготовки и повышения квалификации госслужащих, руководителей и специалистов промышленных предприятий и организаций / Под общ. ред. проф. А. Т. Никитина, проф. С. А. Степанова.* – М., 2000.

Н. В. БАШКОВА

(Издательство «Директ-Медиа», сайт «Этика в жизни и во мне»; Тула – Москва)

КОСМИЧЕСКИЙ ОРГАН – СЕРДЦЕ

Учение о духовном сердце – одно из основополагающих в русской религиозной философии. Оно развивается в философских концепциях Г. С. Сковороды, И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, П. Д. Юркевича, М. В. Лодыженского, В. С. Соловьёва, П. А. Флоренского, Б. П. Вышеславцева, Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, С. Л. Франка и др. Основные смысловые линии этого учения в русле данной традиции предзаданы его духовными истоками – христианской Библией. Вместе с тем, в первой половине XX в. учение о сердце получило дальнейшую философскую разработку и наполнилось новым оригинальным содержанием в контексте философии космизма. Замечательно, что русские мыслители-космисты Н. К. Рерих и Е. И. Рерих в период своего сотрудничества с группой индийских философов (с 1920 г.) органично включили доктрину сердца в Учение Живой Этики, синтезирующее лучшие духовные традиции Востока и научные достижения Запада.

В доктрине сердца Учения Живой Этики, стержнем которого является концепция космической эволюции человечества, находит непосредственное отражение метафизика духа, духовного преображения человека. Здесь сердце – далеко не «орган» с самоочевидной физиологической ипостасью, а духовная категория, «точка» центрирования метафизического взаимодействия «инобытия» и «внутреннего человека». В Учении сердце – не только метафора духовного восхождения, но трансцендентный и антропологический, космический и энергетический центр. «Солнце есть Сердце Системы, также сердце человека есть солнце организма, – утверждает в Учении. – Много солнц-сердец, и Вселенная представляет систему сердец, потому культ Света есть культ сердца»¹. Рерихи называли Живую Этику (Агни-Йогу) «йогой сердца». Если сердце – источник жизни, то йога здесь есть преображение человечества по всемирно-онтологическим, нравственным законам бытия.

Выделим основные аспекты многогранной, синтетической доктрины сердца в этом Учении².

1. Онтологический аспект. Метафизический центр Вселенной соотносится с её ноуменальным, пульсирующим сердцем, так же как Солнце является центром Солнечной системы, наполняющим её жизнью, светом, теплом. Сердцем космоса также названо высшее проявление его эволюции – иерархия высших разумных существ, «Иерархия Света», олицетворяющая синтез добра, истины и любви. Неизменными атрибутами сердца космоса являются вечность его бытия и беспредельность его творческого потенциала.

2. Антропологический аспект. Сердце представляет собой духовную индивидуальность (высшее «Я») человека, космический аспект его амбивалентной (небесно-земной) природы. Сердце исполняет роль мистического, энергетического, эволюционного центра, интегрируя физический, тонкий и духовный («Огненный») миры внутри микрокосма. Философы Востока утверждают, что «огонь серд-

ца... является естественной связью с Макрокосмом»³. Оно является накопителем, средоточием психической энергии человека (то есть его сознания) и её трансмутатором в каждодневном труде и испытаниях земной жизни.

3. Гносеологический аспект. Сердце предстаёт средоточием подлинного человеческого разума, точнее, источником высших аспектов его сознания. Оно является «благую чашу» накоплений жизненного опыта, знаний, творчески-познавательных способностей человека, его памяти. «...Сердце человеческое – престол сознания», – подчёркивают философы⁴. Отметим, что авторы Учения развивают концепцию перевоплощения духовного эго (индивидуальности) человека во многих его земных жизнях. Для человека, приобщающегося через сердце к опыту многих своих жизней, оно является источником вдохновения, озарения, глубинной (метарациональной) интуиции, богатого воображения, неиссякаемого творчества, утончённого восприятия и целостного познания мира. Данный концепт весьма близок к анамнезису (воспоминанию мира идей) Платона.

Характерная черта русской философии – онтологизация гносеологического процесса – проявляется и в Учении. По утверждению Е. И. Рерих, сам «процесс мышления уже есть работа на тонком плане [в надземном мире. – Н. Б.]»⁵. Одухотворённая («тонкая») мысль предстаёт как «явление огненное»⁶, то есть соответствующее высшим тонко-энергетическим сферам космического бытия. Следовательно, самопознание, очищение и расширение своего сознания есть процесс познания мира в целом, его внешней, объективно-земной и внутренней (тонкой) природы.

4. Религиозно-гносеологический аспект. Согласно Учению Живой Этики, от сердца тянется «серебряная нить» связи и общения с духовным Учителем, ближайшим звеном иерархии разумных существ космоса. «Только сердце, ничем кроме любви не покрытое, связывает нас с Высшими Силами»⁷. «Сердце вовсе не наш орган, но дано для высших сношений»⁸.

Для обозначения будущей способности человека, синтезирующей накопленные им сокровища сознания, прежде всего, одухотворённых чувств и разума, философы Учения ввели категорию чувствознания⁹. Она является одной из центральных в структуре холистической модели преображения человека. Её содержание раскрывается как синтетическая интуиция, духовное прозрение, способность человека непосредственно постигать целостную сущность вещи или идеи. Чувствознание – это «синтез духовности», мудрость, «сердечный ум»¹⁰. «Если в эволюции, – полагают философы Учения, – инстинкт развивался в чувства, то утончение приведёт к чувствознанию»¹¹. Этот способ познания обозначается как «познание сердцем». Овладение чувствознанием есть этап духовной эволюции человечества и человека. Согласно Е. И. Рерих, человек находит своё новое духовное измерение, способное прозревать космическую многомерность.

Чувствознание в силу духовного генезиса не работает механически. Оно есть растущее древо высших способностей; истинное знание заслуживается и никому не гарантируется автоматически. Чувствознание – не дар, а награда, следствие долгих усилий, терпеливого труда, подвижнической жизни.

Модель чувствознания близка «творческой интуиции» А. Бергсона, интуиции, связанной с интегральными феноменами сознания. В Учении знание начинает играть не инструментальную роль, а ценностную. Чувство и разум, вечные антиподы в философской гносеологии, в Учении Живой Этики перестают исключать друг друга. Они наполнены витально-энергетическим метасмыслом и выступают единым сплавом внутри человеческой разумной природы.

Сердечная мысль резко противопоставит сугубо рационалистическому познанию, обозначаемому на страницах Учения как мозг, ум, рассудок, интеллект. Такое противопоставление сердца (духовного разума) и рассудка как двух уровней мыслительной деятельности развивает философскую традицию, уходящую истоками в античную философию (Платон, Аристотель) и продолженную Н. Кузанским, Дж. Бруно, Б. Паскалем, Ф. Якоби, Ф. Шеллингом, И. Кантом, Ф. Гегелем и многими русскими философами.

«Логика ментального синтеза»¹² часто противоречит внешней логике интеллекта, прежде всего, потому, что первый изначально объединяет в себе большее количество параметров и качественно новые способы познания и оценки окружающего мира. Одним из главных признаков синтетичного мышления является, по мысли философов Учения, «обобщение процессов Бытия Видимого и Невидимого»¹³. Это означает сознательное вхождение и участие человека в многомерной жизни космоса, слияние в его сознании материального и духовного начал. Важным следствием этого явится синтез науки, религии, философии и искусства как проявлений единого начала – духа (сердца).

Духовная «анемия» души в этом контексте – не причина, а следствие иссякающего источника энергии духа. «Бессердечный» статус антропоида не является «переходным» этапом; это абсолютно «безблагодатный» тип бытия человека для любой религиозно-философской традиции, своеобразный апокалиптический «пролог». Нежелание и неумение мыслить в трансцендентной проекции русской философии интерпретировалось как неумение правильно жить.

5. В нравственно-аксиологическом смысле сердце есть мера любви и ответственности (совесть), голос высшего «Я» человека. Оно заключает в себе кристаллы высших нравственных качеств. «Какая же любовь без самоотвержения, подвиг без мужества, труд без терпения, творчество без самосовершенствования! И над всем этим воинством благих ценностей водительство сердца»¹⁴. Так, само сердце – эквивалент нравственного чувства, его кульминация. Вектор стремлений сердца – Общее Благо, а не эгоцентрическая замкнутость.

Императивность объединяет сердце Живой Этики и «практический разум» И. Канта. «Веление» сердца – одновременно и «воление», и действие. Кантовский нравственный императив так же категоричен: всеобщность нравственного закона неизменна. Без «сокровенных огней» сердца, – утверждается в Учении, – «невозможно утвердить высшую Этику»¹⁵. «...Совершенствование начинается от сердца...»¹⁶. Императивность нравственного начала в Учении несёт в себе элементы буддийской этики; они проявляются в идее сострадания и добровольной жертвы (пути Бодхисаттвы).

Логико-философским основанием доктрины сердца в Учении служит принцип мерности. Сердце исполняет мерную функцию в онтологической, этической и в гносеологической концепции Учения. Сердце есть мера ассимиляции вечного огня Неба. Оно является источником распознавания высшего и низшего, полезного и вредного, утончённого и грубого, чувства меры и такта. Чистое сердце – истинный судья человека. Школа сердца – путь добровольной жертвы для других людей. И, наконец, «мера понимания, – утверждают философы Учения, – есть степень любви»¹⁷, а любит – сердце.

6. Социальный аспект. В основе социальных потрясений, писал Н. К. Рерих, лежит «не только финансовый кризис, но чаще всего это кризис потухшего сердца»¹⁸. Исходя из философского различия культуры и цивилизации, Рерихи акцентировали внимание на развитии духовной культуры и творчества как путей самораскрытия духовных потенций человека и приобщения его сознания к высшей энергетике прекрасного. Гуманистическая культура предстаёт «духовным сердцем» человечества. «Институт Сердца, – считают философы Учения, – будет Храмом расы будущей. <...> Понятия сердца и культуры неделимы»¹⁹. Именно сердце являет собой фундаментальную основу и международный язык, способные объединить человечество помимо этнических, религиозных, социально-политических и иных различий.

В Учении делается акцент на тождественности архетипа общинного, коллективистского начала жизни с сердцем: простая основа «от сердца к сердцу – таков закон сотрудничества, общины, содружества»²⁰. Будущий период человеческой истории философы Учения называли эпохой Сердца.

7. Эстетический аспект. Понятие красоты является целеполагающей категорией в Живой Этике, разрабатывающей новые аспекты его понимания. Высшие духовные миры, согласно Учению, являют непосредственное воплощение принципов света, добра, красоты, истины. Образующая их всеначальная «психическая энергия есть красота»²¹ и она, прежде всего, «живёт в сердце»²². Сердце, развивающее связь с Высшим, способно постигать идею прекрасного и возвышенного и транслировать её в земной плотно-материальный мир, преображая и облик человека, и его творческий труд, и окружающую социальную действительность. Учителя акцентировали внимание на культуросозидающей и строительной мощи сердца и красоты: «Самый мощный Источник огненных энергий – сердце – ещё не исследован как явление двигателя и творчества»²³. «Только зажжённое всеми огнями сердце может познать красоту высшей жизни»²⁴.

В Учении красота предстаёт формулой космической эволюции, одним из тех духовных магнитов, которые изначально определяют её направление и формы. Для разумных существ развитое чувство Красоты является неотъемлемым условием как самопознания, так и познания космоса. «Целость Мироздания есть красота, и человек должен полюбить всё создание, только тогда он может выполнить своё назначение»²⁵.

Н. К. Рерих связывал чувствознание с эстетическим чувством человека, утверждая, что жизнь в красоте естественным образом развивает способность к чувствознанию намного быстрее, чем другие пути. Произведение подлинного искусства есть

целостный мыслеобраз, синтезирующий возвышающую энергию духовного чувства с динамичной энергией устремлённой мысли.

8. Сотериологический аспект. Впервые в нравственной философии сердце обосновывается с антропологической и энергетической позиций как сотериологический путь (путь спасения) человечества: «...Теперь сердце нужно как спасительный мост с Миром Тонким. Нужно утверждать, что осознание качеств сердца составляет самую насущную ступень мира. Никогда это не было сказано как спасение»²⁶. Лишь перенос сознания с личного, эгоистически-рассудочного уровня миропонимания, явившегося, по мысли Рерихов, коренной причиной глобального кризиса XX в., – на духовную, высокоразумную ступень позволит гармонично сочетать подлинные, эволюционные потребности человечества в целом и каждой конкретной личности. Грозные времена мирового переустройства могут быть пройдены землянами только при условии, что надвигающиеся новые напряжённые космические энергии и токи будут ассимилированы расширенным сознанием, очищенным огнями сердца.

* * *

Итак, развитие сердца – неизбежный этап космической эволюции человечества. Сердце – подлинное сокровище человека как микрокосма, энергетически ведущее и обогащающее его творческое становление. Это есть альтернативный утилитарно-техногенному направлению путь вхождения человечества в космическое сообщество, точнее, по мысли философов Учения, это есть единственный естественный путь. Для доктрины сердца Учения Живой Этики характерны её многоаспектная последовательная разработка, совмещение с восточной духовной традицией, энергетизм, креативный потенциал, оптимистическое устремление в будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Сердце. – 1932. – § 62. В этом плане учение сердца Живой Этики коренным образом отличается от его интерпретации Б. П. Вышеславцевым, утверждавшим вмещение иррациональным «сердцем» не только сферы духа, но и плоти (Этика преображённого Эроса. – М.: Республика, 1994. – С. 43–45).

² См. также: *Зорина Е. В.* Русская метафизика и эзотерическая традиция. XX век. – Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2000. – С. 163–209; *Стрельцова Г. Я.* Метафизика сердца // Левша. – Нижний Новгород, 2002. – № 4 (37). – С. 6–8.

³ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Сердце. – 1932. – § 255.

⁴ *Там же*. – § 354. Ср., например, у Н. А. Бердяева: «Память духовна, она есть усилие духа, сопротивляющееся распадению на дробные отрезки времени» (*Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 300).

⁵ *Рерих Е. И.* Письма. 1929–1938: В 2 т. – Минск: Белорусский фонд Рерихов; ПРАМЕБ, 1992. – Т. II. – С. 379.

⁶ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 173. См. также: § 150.

⁷ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Мир Огненный. – Ч. II. – 1934. – § 154. См. также: *Там же*. – Сердце. – 1932. – § 69, 250, 340.

⁸ *Учение Живой Этики (Агни-Йога)*. Сердце. – 1932. – § 389.

- ⁹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Листы сада Мории. Книга вторая. – Озарение. – 1925. – § 226; Агни-Йога. – 1929. – § 127, 156, 163, 281, 282, 474, 512, 523, 527, 532, 533, 535, 545, 549, 554, 563, 564, 589, 590, 596, 613, 615; Рерих Е. И. Указ. соч. – Т. I. – С. 373, 386. – Т. II. – С. 330.
- ¹⁰ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Агни-Йога. – 1929. – § 508. Рерих Е. И. Указ. соч. – Т. I. – С. 154.
- ¹¹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Беспредельность. – Ч. II. – 1930. – § 374.
- ¹² Учение Живой Этики (Агни-Йога). Агни-Йога. – 1929. – § 361.
- ¹³ Рерих Е. И. У порога Нового Мира. – М.: МЦР, 2000. – С. 252. См. также: Учение Живой Этики (Агни-Йога). Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 334.
- ¹⁴ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Сердце. – 1932. – § 75.
- ¹⁵ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 164.
- ¹⁶ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Сердце. – 1932. – § 96.
- ¹⁷ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Агни-Йога. – 1929. – § 424.
- ¹⁸ Рерих Н. К. Держава Света. Священный дозор. – Рига: Виеда, 1992. – С. 57.
- ¹⁹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Сердце. – 1932. – § 504.
- ²⁰ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Община. – 1926. – § 275.
- ²¹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Аум. – 1936. – § 478.
- ²² Учение Живой Этики (Агни-Йога). Надземное. – 1938. – Т. I. – § 719.
- ²³ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Мир Огненный. – Ч. III. – 1935. – § 206.
- ²⁴ Там же. – § 207.
- ²⁵ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Надземное. – 1938. – Т. I. – § 519.
- ²⁶ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Сердце. – 1932. – § 561.

А. Я. АНОПРИЕНКО, С. Г. ДЖУРА, А. А. ЯХНО

(Донецкий национальный технический университет; Донецк, Украина)

ОТ НООСФЕРЫ К ЭТИКОСФЕРЕ

*Создание ноосферы из биосферы
есть природное явление более глубокое и мощное
в своей основе, чем человеческая история.*

В. И. Вернадский

В данной статье мы остановимся на особенностях перехода от ноосферы к этикосфере, ибо от понимания путей развития человечества зависит очень многое. Одни понимают ноосферу как техносферу, которая служит, главным образом, удовлетворению сиюминутных и недальновидных целей. Более того, при развитии сети Интернет, она всё больше превращается не в сферу Разума, а исключительно интеллекта, не озарённого ничем высшим, и, таким образом, всё более и более напоминает некросферу, порносферу и т. д., что никоим образом не может удовлетворить творческого исследователя, и любого гражданина Земли, если он себя таковым считает. Здесь мы постараемся обосновать и проанализировать существующий опыт в направлении осознания будущего человечества как пути от ноосферы к этикосфере или осознания ноосферы как этикосферы.

Результаты исследований в этом направлении не раз докладывались авторами на целом ряде международных конференций¹. Общей тенденцией этих конферен-

ций является вывод подавляющего большинства участников о том, что выход из кризиса, в котором оказалась современная цивилизация, – в синтезе восточного и западного мирозерцаний. Поэтому так актуальна и тема нынешней конференции, направленная на сохранение и актуализацию наследия семьи Рерихов, которые, по сути, и явили пример такого синтеза. И нашу статью мы постараемся построить таким образом, чтобы, опираясь на наиболее глубокие наблюдения мыслителей Востока и Запада, вести поиск верных ориентиров Будущего, создавая его объёмную или голографическую картину. Именно такой подход к Вселенной как голограмме демонстрирует Майкл Талбот (2004)², который, кроме того, стоит на указанной нами выше позиции.

Хроническое запаздывание осмысления ситуации и её односторонний анализ

Крайне важным является тот факт, что философское осмысление процессов, происходящих в обществе, значительно запаздывает от развития цивилизации. По мнению ряда исследователей, в среднем на 15–20 лет. При такой ситуации крайне высока вероятность искажённого выбора вектора развития в целом. Более того, если такой анализ и ведётся, то, главным образом, на уровне институтов стратегических исследований той или иной страны с целью извлечения прибыли и получения приоритетов именно этой страной, исключая анализ ситуации человечества как феномена в целом. Такие попытки делаются лишь отдельными общественными организациями и учёными³.

Поэтому мы полностью согласны с мыслью Станислава Лема, высказанной им в сборнике его философских трудов «Молох»: «К принятию и освоению новых технологий, особенно биотехнологии и нанотехнологии, а также огромных вычислительных мощностей компьютеров, которые вырисовываются на горизонте, человечество абсолютно не подготовлено в связи с имеющимся политическим разделением и культурным противостоянием»⁴. Решение этих проблем, на наш взгляд, лежит в области междисциплинарных исследований. О необходимости обращения к философии Востока говорит и известный современный немецкий философ Ханс Ленк: «Мы имеем дело сегодня с формированием новой мировоззренческой парадигмы, требующей относиться к природе не как к безжизненному и грубому “материалу”, а как к сложному организму, в котором мы живём и с которым должны взаимодействовать, не нарушая его основных функциональных связей. Эта парадигма, в известной мере, обращает нас к восточным культурам, где целостное видение мира как организма было извечным и была развита этика ненасилия»⁵.

О шаткости и опасности той ситуации, в которой оказалась современная цивилизация, говорит и академик Н. Н. Моисеев: «Первым из этих отправных положений должно быть, вероятно, представление о социально-политическом устройстве мирового сообщества в течение тех десятилетий, которые следует назвать переходными. Это будут десятилетия, которые смогут стать поиском путей перехода общества в эпоху ноосферы, а могут оказаться и всё ускоряющимся маршем к пропасти. Третьего не дано! Ну и, конечно, представление о том, какой мы можем ожидать структуру общества самой эпохи ноосферы, которая наступит, если человечеству удастся преодолеть все трудности, стоящие на пути её становления»⁶.

От «Homo sapiens» к «Homo noospheres» минуя тупик «Homo desapiens faber»

Ещё в начале XX в. В. И. Вернадский говорил о том, что практическая деятельность человека становится основной геологообразующей силой планеты. Сегодня, в век ядерной энергии, мы знаем, что во власти человека уничтожить и всё живое на планете. Поэтому ясное понимание и потенциальных возможностей активной деятельности людей, и опасностей для судеб человека, которые могут быть её следствиями, если эта активность не контролируется Коллективным Интеллектом человека, – всё это становится одним из краеугольных камней миропонимания, а значит, и системы образования⁷. Прототипом такого Коллективного Интеллекта, по мнению авторов, должен стать Интернет с акцентом работы на эволюционных сервисах (образовательных, общекультурных и т. д.).

В то же время отделить роль каждого из этих источников и изучать их отдельно друг от друга или игнорировать их влияние на человека практически невозможно, да и опасно, ибо все они составляют суть духовного мира человека, его единство и определяют в сложных ситуациях выбор его поведения.

Философия В. И. Вернадского состояла в том, что чем большими разрушительными силами овладевает человечество, тем совершеннее должны стать механизмы социального контроля над этими силами. Совершенствование этого контроля невозможно без философской платформы, которая может возникнуть в рамках теории ноосферы. Создание такой теории – первоочередная задача науки XXI столетия⁸.

В. И. Вернадский в своё время уже осознавал и геологическую грандиозность деятельности человечества, и непредсказуемость её последствий. Он указывал:

«Мы видим всё более яркое влияние сознания и коллективного разума человека на геохимические процессы». «Очень интересен и характерен факт в истории углерода, что количество угольной кислоты увеличивается с ходом цивилизации». «Цивилизованный человек нарушает этим путём установившееся земное равновесие»⁹.

Вернадский весьма эмоционально подчёркивал:

«Человек действует здесь не как Homo sapiens¹⁰, а как Homo sapiens faber¹¹».

Он восклицал:

«Где остановится этот новый геологический процесс? И остановится ли он?»

Чуть более полувека, прошедшие после ухода из жизни великого мыслителя, выявили, однако, что деятельность человечества в этом направлении приблизилась к масштабам неразумным¹². Грустно иронизируя, можно сказать, что человек действует в наше время как *Homo desapiens faber*¹³.

Таким образом, с синергетической точки зрения нет ничего удивительного в том, что логическим завершением современного развития биосферы вследствие суперактивности *Homo desapiens faber* может быть новая, ещё более грандиозная, экокатастрофа, и существующая ныне на Земле форма жизни самоуничтожится¹⁴.

При переходе от доиндустриального к индустриальному периоду нагрузка на биосферу, обусловленная, по В. И. Вернадскому, деятельностью *Homo sapiens faber*, постоянно и сильно возрастает. В постиндустриальный период эта нагрузка становится чрезмерной и, образно говоря, человек становится *Homo desapiens faber*¹⁵. По

оценкам С. Р. Аблеева (2002)¹⁶, в настоящее время биосфера уже вступила в бифуркационный период (или весьма скоро войдёт в него)¹⁷.

Авторы работы «Водородная цивилизация будущего – новая концепция международной ассоциации водородной энергетики»¹⁸ резюмируют, что как главную ноосферную задачу мирового научного сообщества на ближайшее будущее необходимо определить научную и системную разработку синергетических сценариев развития биосферы на ближайшие 50–100 лет.

Примат материальных ценностей – тупиковый путь технической цивилизации. Идеалы ноосферы имеют в виду примат духовных ценностей над материальными, свободу личности, прежде всего, от экономического гнёта и несправедливого социального устройства.

Человек должен иметь, согласно В. И. Вернадскому, ограниченные материальные и безграничные духовные потребности. Очень актуальными сегодня являются мудрые мысли великого В. И. Вернадского:

«Нельзя отложить заботу о вечном и великом на то время, когда будет достигнута для всех возможность удовлетворения своих элементарных нужд. Иначе будет поздно. Мы дадим материальные блага в руки людей, идеалом которых будет – “хлеба и зрелищ”. Есть, пить, ничего не делать, наслаждаться любовью. Неужели учитель может удовлетвориться, когда он будет воспитывать Скалозубов, Молчановых, жадных до денег банкиров, развратных жуириков, обжор, эгоистов»¹⁹.

Термин *Homo noospheres*²⁰ введён коллективом авторов²¹. Академик А. А. Яшин замечает: «Современный русский учёный и философ-космист В. П. Казначеев, признанный продолжатель учения В. И. Вернадского о ноосфере, в своей работе [«Общая патология: Сознание и физика». – Авт.] ставит во главу угла вопрос о векторизации движения “суммарного интеллекта планеты Земля: интеллекта, воплощённого и реализующегося в культуре, духовных устремлениях, в научном и техническом прогрессе и т. д.”»²².

Следует проанализировать векторность движения суммарного разума человечества в момент перехода *Homo sapiens* к *Homo noospheres*. По нашему мнению, таким суммарным выражением, отражением этого коллективного разума является «виртуальная реальность», выраженная в литературе, СМИ, научных обобщениях, сети Интернет. Это отдельная большая тема. Очень важна именно эта составляющая, ибо будущее планетарного сообщества решающим образом будет зависеть от распространения и характера знаний, образованности, культуры и утвердившихся мировоззренческих универсалий, которые являются их следствием и которые Н. Н. Моисеев называет миропониманием. «Это та составляющая мировоззрения, на которую общество может оказывать целенаправленное влияние. И не столько от совершенства техники и технологий, сколько от того, как общество окажется способным познать и принять неизбежные табу и неукоснительно им следовать, зависит его будущее»²³.

Интересным на наш взгляд трудом является учебник С. Р. Аблеева «История мировой философии» (2002)²⁴. Автор преодолевает традиционный европоцентризм философской науки, всесторонне освещает восточную и российскую мысль,

культурно-исторический феномен эзотерической философии. В связи с этим важной считаем мысль Е. П. Блаватской, высказанную ею в её фундаментальном труде «Разоблачённая Изида» (1877):

«Каким ошибочным и необоснованным ни показалось бы многим это замечание, но нам кажется, что наука больше теряет, чем выигрывает от того, что она пренебрегает древней и даже средневековой эзотерической литературой или, вернее, тем, что от неё осталось. Тому, кто посвятит себя такому изучению, многие совпадения преобразуются в естественные результаты предшествующих, поддающихся демонстрации причин»²⁵.

Единственная форма собственности – Знание

По мнению академика Н. Н. Моисеева, наступает момент, когда единственной формой собственности будет общественная собственность, то есть собственность, принадлежащая **всем!** Примером её являются знания, идеи, а также культурные ценности. Здесь нет конкретного субъекта собственности, к примеру, знания принципиально принадлежат всем людям, и любой член общества потенциально способен их использовать. Такая собственность имеет одну удивительную особенность: чем полнее она используется людьми, тем больше пользы всему обществу, ибо размеры общей собственности (возьмём, например, объём тех же знаний) возрастают при их совместном использовании. Очень хорошо по этому поводу сказал Бернард Шоу: «Если я у тебя возьму яблоко, то у нас останется то же яблоко. Если же я возьму у тебя идею, то у нас уже будут две идеи».

Таким образом, неотвратимо происходит перестройка структуры собственности. И что ещё важнее – постепенно изменяется наше представление о том, что значит «собственность» и какова её роль в жизни общества. Увы, как это плохо понимают те, от кого порой зависит судьба собственности на землю, например, или на компьютерные программы!

Отражением такой формы собственности являются, на наш взгляд, электронные библиотеки в Интернет с открытым доступом и особенно, содержащие эволюционные идеи (книги, картины, фильмы и т. д.). Ведь это мировая тенденция (национальные галереи всего мира – бесплатные), теперь пришло время становления открытых библиотек и смежных проектов.

Общей тенденцией изучения и актуализации наследия семьи Рерихов, на наш взгляд, является создание, развитие и поддержание в работоспособном состоянии всех проектов, посвящённых воплощению в жизнь идей семьи Рерихов.

На наш взгляд именно на реализацию указанной цели и направлен проект библиотеки «Орифламма» по адресу <http://roerich.com/>, который имеет кредо: «Интернет как технический прообраз ноосферы». Там размещены материалы указанных выше конференций по наследию В. И. Вернадского, уникальные материалы совместного петербургско-донецкого сборника «Мудрость Дома Земля» (2003), в котором приняли участие не только учёные Украины, но и нобелевские номинанты с российской стороны. Сборник был посвящён Году России на Украине, Году В. И. Вернадского и 300-летию Санкт-Петербурга. В библиотеке «Орифламма» представлены ещё

более 1200 уникальных книг и журналов и более 20 международных проектов с полностью открытым доступом.

Этот проект – результат десятилетней работы энтузиастов разных стран и континентов. А началось всё с организации в Донецком национальном техническом университете (ДонНТУ) встреч с выдающимися учёными современности. Хочется сейчас вспомнить имя одного из зачинателей первых семинаров – Витольда Витольдовича Пака. Именно его выступления и натолкнули на мысль о создании проекта «ноосферных библиотек». В 2005 г. кафедра математики ДонНТУ, которая носит его светлое имя, провела конференцию к 70-летию со дня его рождения. Его работы также можно найти в указанной выше электронной библиотеке.

Интересен тот факт, что указанную выше библиотеку виртуально посещают порой более чем тысяча человек в день из разных стран мира (число которых перевалило уже за сто). Первые места занимают Россия, США и Украина. Проект уже получил ряд наград как украинских, так и международных. Среди них: первое место во всеукраинском конкурсе некоммерческих проектов 1999 г., проводимого киевским журналом «Интернет-маркетинг». Сайт <http://roerich.mom> выдвинут на российский конкурс «Золотой сайт» в номинации «Национальное достояние». Руководитель проекта С. Г. Джюра стал дипломантом Международной премии имени Н. К. Рериха 2008 г. в номинации «Сохранение рериховского наследия».

Существуют и другие эволюционные проекты. Ниже даны ссылки на некоторые, на наш взгляд, наиболее значимые из них.

<i>Международная неправительственная ассоциация «Этика и Наука Будущего»</i>	http://ethics.roerich.com/
<i>Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие»</i>	http://www.roerich-heritage.org/
<i>Исследовательский Фонд Рерихов, Санкт-Петербург</i>	http://www.cintes.ru/
<i>Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов</i>	http://www.roerich.spb.ru/
<i>Музей Николая Рериха в Нью-Йорке</i>	http://www.roerich.org/
<i>Общество Агни-Йоги, Нью-Йорк</i>	http://www.agniyoga.org/
<i>Журнал «Дельфис», Москва</i>	http://www.delphis.ru/
<i>Журнал «Человек в социальном мире», Тула</i>	http://journal.agni-age.net/
<i>Этико-философский журнал «Грани Эпохи»</i>	http://grani.agni-age.net/
<i>Анализ изданий Агни-Йоги</i>	http://ay-books.roerich.com/
<i>Симфония Агни-Йоги</i>	http://symphony.roerich.com/
<i>Bookhelp</i>	http://www.roerich.com/bookhelp/
<i>Рериховская энциклопедия</i>	http://www.roerich-encyclopedia.nm.ru/
<i>Каталог картин Н. К. и С. Н. Рерихов</i>	http://www.gallery.facets.ru/
<i>Независимый Интернет-проект «Грани Эпохи»</i>	http://grani.roerich.com/
<i>Рериховский век</i>	http://vek.roerich.info/
<i>Духовная литература на разных языках</i>	http://emrism.agni-age.net/

<i>Ассоциация исследователей психической энергии</i>	http://www.roerich.com/aipe/
<i>Сайт «Этика в жизни и во мне»</i>	http://etikavomne.agni-age.net/
<i>Союз Восточной и Европейской культуры «Фризия»</i>	http://frizia.agni-age.net/
<i>Творческое объединение «Радуга»</i>	http://izrazsov.roerich.com/
<i>Проект Агни.ру</i>	http://agni.roerich.com/
<i>Красота и Мудрость</i>	http://m-way.roerich.com/
<i>О Несказуемом в поэзии и живописи</i>	http://kluchnikov.roerich.com/

В связи с тем, что у каждого проекта разная подготовка и опыт работы, но единые общие цели, появляется прекрасная возможность интеграции проектов, как на техническом, так и на организационном уровне. То есть взаимопомощь во всех отношениях и, по сути, в идеале – создание виртуального общества нового типа, открытого для всех (общества, к которому мы постепенно стремимся). Главное на этом пути – не потерять эволюционный вектор направления и стремиться следовать высоким принципам «Этического кодекса Рериховского движения»²⁶.

Кроме этого, на сегодняшний день разработано более 10 наименований CD /DVD дисков, таких, как «Библиотека по синтезу науки, религии и философии», «Музыка, которую любила слушать семья Рерихов», «Диски со всеми номерами журнала “Дельфис”», «Человек в социальном мире: проблемы, исследования, перспективы», «Орифламма», «Диски со всеми выпусками междисциплинарных конференций “Этика и Наука Будущего”» и многих других²⁷.

Информационные технологии как античная агора

Такое сравнение прозвучало в работе Б. В. Маркова из Санкт-Петербурга в 2004 г.: «Масс-медиа должны стать местом встречи морали и бизнеса, познания и поэзии. Именно создание таких мест встречи разнородного служило стимулом развития в европейской культуре. Опасные и радужные перспективы масс-медиа не должны закрывать то прозаичное обстоятельство, что они являются пространством, на котором, как на античной агоре, люди обмениваются своими мнениями. Наша агора становится не вербальной, а визуальной»²⁸. В дальнейшем роль таких обсуждений будет только расти, но куда они будут вести – это ещё вопрос. Таким образом, нужно показать на деле – и это должно отражаться, по нашему мнению, в сети Интернет и в СМИ – ступени становления ноосферного человечества, неизбежность его, если человечество собирается жить не только в XXI в., но и далее. Такая действенная позиция является особенностью сети Интернет. В этой связи хотелось бы привести и слова Джон П. Барлоу из «Декларации независимости Киберпространства»: «Правительства индустриального мира, вы – утомлённые гиганты из плоти и стали; моя же Родина – Киберпространство, новый Дом Сознания. От имени будущего я прошу вас, у которых всё в прошлом, – оставьте нас в покое. Вы лишние среди нас. Вы не обладаете верховной властью там, где мы собрались... Вы не имеете ни морального права властвовать над нами, ни методов принуждения, которые действительно могли бы нас утратить... Наш мир одновременно везде и нигде, но не там, где живут наши тела... Мы создадим в Киберпространстве цивили-

лизацию Сознания. Пусть она будет более человеческой и честной, чем мир, который создали до того ваши правительства»²⁹.

Как мы теперь понимаем, человечеству для вступления в ноосферу ещё требуется её построить и, прежде всего, создать такую организацию общества, которая окажется способной реализовать идеи ноосферогенеза. И процесс её построения будет трудным и длительным. И даже, может быть, мучительным! Но если она состоится, это будет новая эпоха в истории человечества. Н. Н. Моисеев называет её эпохой ноосферы.

Эпоха ноосферы – это время, период в истории человечества, в течение которого Разум единого человечества будет способен определять условия, необходимые для обеспечения коэволюции природы и общества. В эту эпоху станет формироваться Коллективная Воля людей, необходимая для развития процесса ноосферогенеза, будет определён *экологический императив*³⁰. В завершение приведём мысль из Учения Живой Этики, данного миру через семью Рерихов в 1920-е – 1930-е гг.: «Равновесие и соответствие нарушены механическим миропониманием. Ещё полвека назад Мы заботились о преумножении физического знания. Действительно, в этом направлении достигнуто многое, в то же время духовное сознание отстало от физического. Этика утерялась среди нагромождений формул. Машины отвлекли человека от искусства мышления. Сейчас довольно роботов! Для равновесия Мира нужно сердце, в этом Указе находится спасение неотложное. Злая воля нагнетает земную ауру»³¹.

Выводы

1. Необходимо сократить отставание осмысления развития техносферы с существующих 15–20 лет практически до нуля, приняв на вооружение подход института аналитических исследований Японии, так называемого «Института счастья». Его целью является просчитать риски или полезность /неполезность того или иного открытия для Японии. Такой прогноз нужно делать не только (и не столько) для конкретной страны, сколько для всех стран вместе.

2. Опередить законодательно prerogative этического подхода и самоограничения человечества во всех вопросах как экологического императива.

3. Поддержать рождённый на ЭКСПО-2005 в Японии Меморандум о созыве Ноосферного Глобального Форума по вопросу принятия Ноосферной Конституции.

4. Всемерно поддерживать деятельность любых инициатив, направленных на развитие Культуры, Науки и Образования, а также расширить деятельность ассоциации «Этика и Наука Будущего». Осуществить поиски финансирования подобных инициатив. Это не может осуществляться исключительно на общественных началах: поскольку работа ведётся в интересах всех стран мира, должен быть организован соответствующий межгосударственный фонд.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: 1. Доклады региональной научной конференции «Творческое наследие В. И. Вернадского и современность»(6–7 апреля 1995 г.) / Под общ. ред. М. П. Зборщика. – Донецк: ДонГТУ, 1996. –

[<http://www.roerich.com/zip3/vern1995.djvu>]; 2. Материалы междисциплинарных конференций «Этика и Наука Будущего» (2001–2008). – М.: Дельфис, 2001–2008. –

[<http://www.roerich.com/delfis/confer.htm>]; 3. Творча спадщина В. І. Вернадського і сучасність («Вернадські читання»): Доповіді і повідомлення 3-ї Міжнародної наукової конференції 22–24 травня 2003 р. у м. Донецьку / Під редакцією Л. О. Алексеевої. – Донецьк: ДонНТУ, 2003. – [Творческое наследие В. И. Вернадского и современность // Материалы 3-й Международной научной конференции. – Донецк: ДонНТУ, 2003. – <http://www.roerich.com/zip3/vern2003.zip>];

4. Творча спадщина В. І. Вернадського і сучасність. («Вернадські читання»): Доповіді і повідомлення 4-ї Міжнародної наукової конференції 21–25 квітня 2005 р. у м. Донецьку / Під редакцією Л. О. Алексеевої. – Донецьк: ДонНТУ, 2005. – [Творческое наследие В. И. Вернадского и современность: Материалы 4-й Международной научной конференции. – Донецк: ДонНТУ, 2005. – <http://www.roerich.com/zip3/vern2005.zip>].

² *Талбот М.* Голографическая Вселенная. – М.: София, 2004. – [<http://www.roerich.com/zip3/talbot.zip>].

³ См.: 1. Доклады региональной научной конференции «Творческое наследие В. И. Вернадского и современность» (6–7 апреля 1995 г.) / Под общ. ред. М. П. Зборщика. – Донецк: ДонНТУ, 1996. – [<http://www.roerich.com/zip3/vern1995.djvu>]; 2. *Моисеев Н. Н.* Универсум. Информация. Общество. – М.: Устойчивый мир, 2001. – [<http://www.roerich.com/zip3/moiseev2.zip>]; 3. Мудрость Дома «Земля». О мировоззрении XXI века: Экогосософский альманах. – Вып. 4–5 / Под ред. В. А. Зубкова. – СПб.; Донецк, 2003. – [<http://www.roerich.com/zip2/almanah.zip>].

⁴ *Лем С.* Молох. – М.: АСТ: Транзит-книга, 2005.

⁵ *Ленк Х.* Размышления о современной технике. – М.: Аспект Пресс, 1996. – [<http://www.roerich.com/zip2/lenk.zip>].

⁶ *Моисеев Н. Н.* Указ. соч.

⁷ Там же.

⁸ *Сапунов В. Б.* Неизвестные страницы биографии В. И. Вернадского: Материалы конференции «Научные школы». – СПб.: Компания открытых систем, 2002. – [http://sir35.narod.ru/Sapunov/Vernadcki_03072.htm].

⁹ Цит. по: *Казначеев В. П.* Общая патология: Сознание и физика: Препринт. – Новосибирск: НИИ РАМН, 2000.

¹⁰ «Человек разумный» (лат.). – *Примеч. ред.*

¹¹ «Человек разумный производящий» (лат.). – *Примеч. ред.*

¹² *Гольцов В. А., Гольцова Л. Ф.* Водородная цивилизация будущего – новая концепция международной ассоциации водородной энергетики // Творча спадщина В. І. Вернадського і сучасність. («Вернадські читання»): Доповіді і повідомлення 4-ї Міжнародної наукової конференції 21–25 квітня 2005 р. у м. Донецьку / Під редакцією Л. О. Алексеевої. – Донецьк: ДонНТУ, 2005. – [Творческое наследие В. И. Вернадского и современность: Материалы 4-й Международной научной конференции. – Донецк: ДонНТУ, 2005. – <http://www.roerich.com/zip3/vern2005.zip>].

¹³ «Человек неразумный производящий» (лат.). – *Примеч. ред.*

¹⁴ *Гольцов В. А., Гольцова Л. Ф.* Указ. соч.

¹⁵ *Goltsov V. A., Veziroglu T. N.* From hydrogen economy to hydrogen civilization // International Journal of Hydrogen Energy. – 2001. – Vol. 26. – P. 909–915.

¹⁶ *Аблеев С. Р.* История мировой философии. – М.: АСТ, 2002.

¹⁷ Мудрость Дома «Земля». О мировоззрении XXI века: Экогосософский альманах. – Вып. 4–5 / Под ред. В. А. Зубкова. – СПб.; Донецк, 2003. – [<http://www.roerich.com/zip2/almanah.zip>].

¹⁸ *Гольцов В. А., Гольцова Л. Ф.* Указ. соч.

¹⁹ Антология гуманной педагогики. Вернадский. – М.: Издательский Дом Шалвы Амонашвили, 2001.

²⁰ «Человек ноосферный» (лат.). – *Примеч. ред.*

²¹ *Нефёдов Е. И., Протопопов А. А., Семенцов А. Н., Яшин А. А.* Взаимодействие физических полей с живым веществом / Под ред. А. А. Хадарцева. – Тула: Изд-во Тульского госуниверситета, 1995.

²² *Яшин А. А.* Информационная виртуальная реальность. – Тула: Тульский полиграфист, 2003.

²³ *Моисеев Н. Н.* Указ. соч.

²⁴ *Аблеев С. Р.* Указ. соч.

²⁵ *Блаватская Е. П.* Разоблачённая Изиды: В 2 т. – Т. I. Наука. – М.: ЭКСМО, 2003. – [<http://www.magister.msk.ru/library/blavatsk/izida/izida001.htm>].

²⁶ См.: http://www.roerich.com/codex_rd3.htm.

²⁷ Более подробную информацию можно получить по адресу: <http://roerich.com/banner.htm>.

²⁸ *Марков Б. В.* Человек в эпоху масс-медиа (символы эпохи Интернет) // Информационное общество. – М.: Издательство АСТ, 2004.

²⁹ *Барлоу П. Джон.* Декларация независимости киберпространства // Информационное общество. – М.: Издательство АСТ, 2004. – [<http://www.eff.org>].

³⁰ *Моисеев Н. Н.* Указ. соч.

³¹ *Учение Живой Этики (Агни-Йога).* Мир Огненный. – Ч. II. – 1934. – § 262. – [<http://www.roerich.com/zip/mo-two.zip>].

В. А. БОГДАНОВ

(Психологический факультет СПбГУ; Санкт-Петербург)

О КОСМОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ КРОСС-КУЛЬТУРАЛЬНЫХ ЧИСЛОВЫХ ИНВАРИАНТОВ

*Я – Матка созвучий, столетняя,
хвоя,
Яйцо моё – тайна с судьбиной
народною!*

Н. А. Ключев

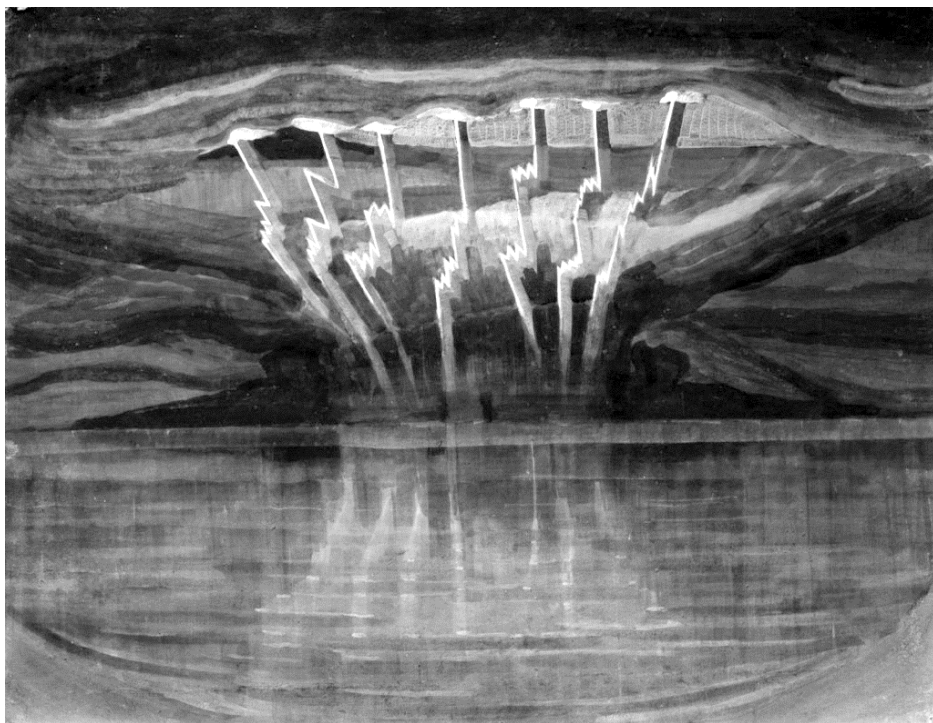
Нельзя переоценить усилия последователей учения Рерихов в стремлении сохранить для потомков всякий нюанс их мысли, каждую деталь их образа жизни. Но Живая Этика, как и любое учение, может жить только при условии развития. И, прежде всего, в развитии и разъяснении нуждается аспект учения, который позволил Авторам «Агни-Йоги» фиксировать именно то число космических законов (семь), которое они переняли из теософии и которое их критики относят к разряду вненаучных «числовых суеверий» либо признаков вредоносного оккультизма, покушающихся на Абсолют – на роль Троицы в «единственно правильной» мировой религии. Именно оперирование данной сакральной константой, интуитивно принятой ими, сблизает, на мой взгляд, творчество Рерихов и творчество М. К. Чюрлёниса. (Кстати, подчеркну, что озвучиваю этот текст седьмого числа на пике седьмого зодиакального месяца в день рождения Президента России, что само по себе символично, да к тому же ещё и в седьмом по плану секции выступлении!)

Легко оперируя числовыми константами сакральных текстов, редко кто из деятелей искусства задумывается, отчего именно такие комбинации диктует им бессознательное. Тем паче и масса ценителей их произведений не сможет ответить, отчего на многих изображениях вавилонской башни (у Питера Брейгеля, в частности) семь этажей (оборотов спирали), а у Чюрлёниса – лишь три с половиной оборота [см. ил. на с. 110, 111, 196]. Видимо, исходный образ связан с семью ступенями «лестницы Иакова» между небесами и землёй. Лестницей, ступенями которой между Богом и человеком выступают ангелы, как это изображено на фреске Свирского монастыря (одной из зон Свирьлага), где А. Ф. Лосев, постригшийся в монахи перед арестом, размышлял о Числе. Столько же фаз эзотерическая традиция выделяет в развитии человека, а современная психология (Э. Эриксон) усмотрела то же сакральное число возрастных кризисов личности. Но М. К. Чюрлёнис как бы вдвое сокращает путь к Богу и жизненный цикл (и ведь он прожил как раз вдвое меньше Н. К. Рериха – сакральные 38 лет!!). И видение литовского гения напоминает жезл Гермеса (уроборос), обвитый змеями, каждая из которых сделала вокруг него именно три с половиной симметричных витка. (Кстати, на второй этаж знаменитого храма «Айя-София» ведёт винтовая лестница именно в 3,5 витка – семь пролётов). Как понимать этот намёк? Негативно, сообразив связь «божественного жулика-целителя» с проектом достижения небес и его провалом? Или положительно – как знак того, что познание Высших сфер существенно облегчает герметическая философия?

Отчего на другом полотне Чюрлёниса изображено 7 молний [ил. 1], бьющих зигзагами из неба в землю? Можно ли их истолковать как процедуру наложения семи печатей, снятие которых в определённой цепи катастроф описывает Апокалипсис Иоанна? Или как их соотносить с тем же сакральным числом фигур, что нередко встречаем на полотнах Рериха: например, пастушок в окружении 6 медведей на полотне «Человечьи праотцы» (1911) [ил. 2]. Не напоминал ли Рерих зрителю о том, что славянские племена считались детьми созвездия Большой Медведицы (В. Н. Дёмин), которой задавали небесную октаву вращающуюся вокруг Полярной звезды (у славян – Прикол-звезда)? До сих пор медведи – символ России, а сам строй созвездия вызывает у людей потребительского психотипа (каста шудр) ассоциации «черпака с ручкой». У созерцателей звёзд (брахманов) оно обусловит, скорее, образ четырёх астрологических тригонов и трёх квадр.

xxx	xxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxx	xxx			

Елена Петровна Блаватская писала: пока не разгадаем смысл семёрки, не продвинемся в изучении отношений человека с Космосом. Откуда вообще это поразительное единство числовых констант, что позволяет их назвать инвариантами космологической и антропологической картин мира? Высокомерное отношение нынешних «чистых» математиков к воззрениям основателя их дисциплины Пифагора скрывает от них смысл не только его арифмологических идей, но и ограничений на признаваемые области математики. Отчего, скажем, существуют только *четыре* вида алгебраических систем, сохраняющих хотя бы одно из *трёх* свойств операций над числами – переместительность, ассоциативность и альтернативность?



Ил. 1. М. К. Чюрлёнис. Молнии. 1909. Картон, темпера. 59,8 × 76,6 © НХМЧ

Как заметил Октавио Пас, потеряв ключ к Книге Вселенной, мы должны заново найти код к этому миру. Символы, многократно повторяемые в мифах, стали практически непонятны к Новому времени. Но исследователи масштаба Исаака Ньютона, Готфрида-Вильгельма Лейбница и Иоганна Кеплера были убеждены, что фундаментальные принципы естественного мирового порядка несут в себе *послание* человечеству. Ведь изучать феномены естественного мира стали ради *диалога* с миром духовной ценности. Но позитивистская наука сочла мусором тот аспект человеческого опыта, что изначально определял научные традиции. Сегодня нас уже не вполне удовлетворяют в качестве картины мира ни Священное Писание в изложении Данте Алигьери, ни формулы Галилео Галилея. И то, и другое – это всего лишь версии изначального кода.

По мнению К. Г. Юнга, функция символов состоит в установлении связи нашей психики со сверхличностными силами. Именно в ней он видел неизменную структуру психического мира, высший уровень его порядка¹. Для его отображения Юнг и ввёл понятие архетипов. Тем самым анализ психики сближается с поиском универсального символического метаязыка культуры. Е. А. Трофимова напомнила мысль Учения Живой Этики: «Каждый символ содержит сложное описание свойств материи»², к которому следует относиться серьёзно³. Но основным хранилищем косми-



Ил. 2. Н. К. Рерих. Человечьи праотцы. 1911. Картон, темпера. 69,3 × 89,8
© Музея Ашмола (Ashmolean Museum of Art and Archaeology), Оксфорд, Великобритания

ческих пра-смыслов символики, во многом совпадающей у разных культур, выступает отнюдь не сознание, как неточно выразились философы М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорский, а родовое бессознательное и психика в целом.

Кстати, любопытно, что «печально известный» доклад А. А. Жданова упоминал учение астрофизика А. С. Эддингтона о физических константах мира как «буржуазное», прямо приводящее к *пифагорейской* мистике чисел⁴. Из математических формул автор выводил такую «существенную константу» как число Апокалипсиса 666. На мой взгляд, числовой инвариант, фиксируемый и наукой, и вненаучным методом познания (Откровением) должен побуждать к поискам порождающих его причин, а вовсе не к априорным утверждениям о «буржуазности», «сатанизме» либо ограниченности интеллекта использующих его авторов. Целесообразно проследить универсалии бытия, служившие опорой обоим путям мысли, в свете уже появившейся теории катастроф. Но идеологам, зашоренным марксизмом, такое в голову не приходило. Они обвиняли в пифагореизме и В. И. Вернадского. В чём же суть пифагорейских взглядов на структуру мира, так часто извращаемых примитивными толкованиями? Думаю, что их суть, прежде всего, в чётком *соотнесении* *числовой и геометрической символики*, позволяющем трактовать архетипы струк-

тур бессознательного как фигуры или числа и устанавливать их ранговый порядок, связанный с энергетикой психики.

Целесообразно формально различать *дискретный* (числовой) и *непрерывный* (фигуративный, геометрический) архетипы. Форма геометрических тел имеет некоторые свойства: симметрию, скажем, и рефлексивность. У форм поведения тоже есть подобные свойства. К примеру, *космополитизм* и *патриотизм* в мировоззрении должны регулировать жизнь личности столь же симметричным образом, как сочетание *левого* и *правого* полушарий мозга управляет высшей нервной деятельностью. Архетип как раз выражает эти свойства (операций различения), и мерой, и фигурой (числом осей симметрии в ней). Прежде всего, мы осознаём дуалы (или пары дополнительных отношений): рационализм и иррационализм, Космос и почва. Это и дуал натурфилософских стихий «земля и воздух», соответствующий как дуалу «практика – мышление», так и порядку Творения (Небо сотворено, как и земля, но вторым по счёту, а потому земля и Небо равнозначны первой двойце числового ряда). Третья и четвёртая стихии, сотворённые огонь и вода, по идее должны отвечать числам 3 и 4 натурального ряда либо хотя бы ряда рангов.

Архаические фигуры круга, треугольника и квадрата кумулируют тысячелетний опыт человечества, символизируя *высшие*, надчеловеческие силы не только и не столько своим внешним видом, сколько своим сочетанием. Фигуры, обладающие свойством транзитивности, порождают три вида отношений. Имеются две формы описания трёхэтажных систем психики: линейная и концентрическая иерархия. Различные мыслители символически моделировали систему «тело – душа – разум» как три круга или *три треугольника*, стоящие *вертикально* один над другим. Священная *троица* пифагорейцев обозначала акт соития мужчины и женщины⁵. Продолжая говорить, что Бог есть любовь, христиане однако акцентировали в Троице отношения Отца и Сына, или родительской любви и наставления.

Развитое в трудах теологов К. С. Ф. Тертулиана и Оригена понятие Троицы в Россию как символ веры принёс только св. Сергей Радонежский. Его ученики в трапезной Троице-Сергиева посада, вместо средневекового изображения триединного Бога с тремя головами⁶ изобразили древнейший символ Троицы – треугольник с равными сторонами, показывая равную мощь Отца, Сына и Святого Духа. Точка в его центре, где сходились векторы (лучи от вершин), отображает не только единство Бога в трёх ипостасях, но и мудрость интуиции (Софии), как эквивалент истины в логике трёх упомянутых выше свойств (рефлексивности, симметрии и транзитивности). *Бог любит «троицу»* трёх первоначальных исходных факторов бытия, *помогая им как четвёртый, центральный* – «точка сборки».

Круги вне и внутри треугольника (описанный и вписанный) служили символическим отображением *Бога* и человека, Богом пронизанного. У Николая Рериха Триединство трёх кругов в окружности составляет треугольную композицию, со смыслом, отличным от смыслов треугола и креста. Писатель Герман Гессе, известный пропагандист дзен-буддистских взглядов на мироздание, замечал, что видение Бога с помощью *трёх кругов* (так называемых «колёс») соответствует древнему обычаю человечества, восходящему к солнечным мандалам бронзового века.

Однако тем самым рериховский символ отходит от одного из главных важнейших символов, сформированных, по мнению Г. Г. Франкфурта, на базе архетипов в сновидении, и означающих пересечение взаимоотношений человека и Творца (горизонталы и вертикали).

По этому образу строили в плане христианские храмы (начиная с романской эпохи). Именно этот символ постепенно вытеснил и заместил изначальный символ христианства (параллельно встречные образы зодиакальных Рыб). Гностики именно в схеме *креста* усмотрели выражение изначального единства сознания человека с его бессознательным, а последнего со своим средоточием, которое в то же время является *центром* Вселенной⁷. Заметим, что линейность в символах вообще суть «мужское качество», а нелинейные образы, в том числе и замкнутая кривая круга, указывают на женский архетип мышления. Отсюда понятно, что христианский крест отобразил глубинную бессознательную базу одномерной мужской логики, а рериховский знак есть сочетание специфически женских символов, возможное в пространстве с большим числом координат и обусловленное этой многомерностью. Разумеется, нельзя считать такую нелинейность присущей исключительно женщинам как биологическому виду.

Три круга в круге рериховского Знамени Мира как бы указывают союз трёх религий, слияние трёх Вселенных в одном Боге, в отличие от трёх сторон (ипостасей или уровней) порождения благодати. Вместо перекрестья и конфронтации линий, вместо высших и низших страт имеется бесконечность кольца, в котором все мы являемся необходимыми звеньями, поскольку обеспечиваем его непрерывность. Или если угодно, «дыра», куда мы все «провалимся» и откуда «появятся» следующие. Такая символика очень важна для понимания того, чего ждали Рерихи от Новой веры, в отличие от того, что говорили о синтетической религии Б. Н. Чичерин, М. Хайдеггер, В. И. Вернадский или Н. Ф. Фёдоров. Но три кольца в одном имеют тот же числовой архетип квадраты **1 : 3**, что и библейский кватернион Ноя и его сыновей. Поэтому речь должна идти о синтезе трёх религий, именно представляющих Африку (хамитические), Азию (Памир), вкупе с ранней Европой – (яфетические), семитические (иудео-христианские ветви). Как три стороны света (Запад, Юг и Восток) тянутся к полюсу Севера (Гиперборее).

Геометрические архетипы – самые простые и древние. Они указывают столько уровней, сколько факторов воздействия на ситуацию ощущает её участник. Все воздействия, все наблюдаемые события наше подсознание как бы аппроксимирует, представляя начальный Хаос (скопление фактов) либо прямой, либо кривой линией, либо, выявив скрытый ритм, цепочкой из таких фрагментов. Но осознанная мысль как бы берёт производную по времени, и заключает, что зафиксированная линия есть следствие воздействия единственного фактора (или моно-субъекта). Это не обязательно Бог в монотеизме, хотя такой вывод напрашивается по типу: «всё решает воля Божья». Возможны и другие моно-схемы: всё от Рока, всё от социума, всё от наследственности. Когда мы замечаем, что наше положение в сети событий одним фактором не объяснить, то аппроксимируем своё понимание

причин нелинейной кривой, отвечающей двухфакторной схеме: социум и природа, социум и Рок, социум и Бог, природа и Бог.

Чаще всего те, кто способен замечать только одну причину, к ней сводят все выводы. Реже встречаются люди, одновременно ощущающие детерминацию тремя, а тем паче четырьмя факторами. Однако появились же древние схемы мироздания, рисующие *древо событий* на четырёх уровнях, включая высшую инстанцию – Бога, либо *концентрическую схему*, говорящую о том же. Вообще взаимоотношения трёх факторов можно описать по типу транзита (треугольник из однонаправленных векторов) или по типу цикла (когда смена ориентации одного из векторов «закольцовывает» их триаду). Такое кольцо в статичной логике рассматривается как её нарушение («порочный круг»), но в динамике событий представляет циклы. Круг, перенесённый в четвёртое измерение, становится спиралью. Первый знак нашего развития, поворот кругом (рекурс). Почему Юнг называет мышление пророков «кольцеобразным», указывая, что даже Апокалипсис состоит из спиральных образов?⁸ У психиатров имеется особый термин для описания такой психики – циклотимики.

Три фактора удобно представить и как три измерения или детерминанты объёмных фигур. К примеру, это и сфера вокруг него (среда или Космос). Из современных математиков осознал значение триады только Р. Г. Баранцев. Однако пифагорейцы главную роль отводили не триаде, но тетраде. Четвёрка – изначально, предшествующее всему число, корень («первейшая глубина») всех вещей, и наиболее совершенное из чисел («гармония»), связывающая собой все периодические циклы. Четвёрка как статическое целое проявляла идеально устойчивую структуру мироздания. С позиции автора творчество Рериха и Чюрлёниса особенно сближает использование в сюжетной композиции сакральных чисел. Эти инварианты порождены пифагорейской философией, рассматривающей тетраду (1234), триаду (123) и диаду (12) как источник так называемых «биочисел». Эти числа 137, 37, 7 и 3 выступают константами физического и органического мира ($1234 = 137 \times 3 \times 3 + 1$), многократно проявлены в строении Солнечной системы и истории и жизненных циклах творческих людей.

В то же время не следует путать число «четыре» и тетраду, составленную из первых четырёх членов натурального ряда, как постоянно происходит при поверхностном понимании древней философии. (Как и число «три» не следует путать с триадой). Мне удалось показать тесную связь биочисел (а отсюда и триады, и тетрады) с рядом Л. Фибоначчи и производными от него, с параметрами тригонометрии и теми периодами, которые упоминают священные писания. Интересны следующие числовые формулы. Число триады $123 = 37 \times 3 + 12$.

$$37 \times 12 = 444. 37 \times 3 \times 3 \times 2 = 666. 19 \times 9 = 171. 19 + 9 = 28 = 7 \times 2 \times 2.$$

$$123 \times 2 + 2 = 248. 37 \times 3 \times 3 + 3 \times 3 \times 3 = 360. 123 \times 3 - 4 = 365.$$

Те гигантские числа, что упоминаются в священных книгах Востока, не случайно называются «прежде небесными». Сегодня понятна их связь с циклами «великого парада планет», что отмечал в своей последней работе Е. А. Торчинов. Это они задают то «равновесие между гармонией и эволюцией», о котором сообщает Учение Живой Этики в «Надземном»⁹, ту музыку сфер, чьи ритмы и пространственные

токи проявляются в психической энергии целых народов. Древние предпочитали мышление «четверичное», «лунное или ночное», предполагая четыре низших тела человека, четыре жизненных периода. Согласно Юнгу, необходимость в четверице категорий возникает при моделировании уровней «алхимии», лежащих выше сознания, то есть духа (или ума вместе с душой), поскольку наш мир создан из четырёх стихий, проникающих из мира идей, скреплённого Благодатью – универсальной пси-энергией¹⁰. Круги небес есть своего рода модель психического развития. Манившая мыслителей задача «квадратуры круга» вовсе не ставила задачи вычисления площади окружности. Речь шла о процедуре согласования символов Луны и Солнца, тетрады и триады, Космоса и его Творца.

Не случайно и первая буква еврейского (и финикийского) алфавита «алеф» составлена из четырёх букв, входящих в имя Яхве. Праведник, согласно Талмуду, может заново создать мир и человека путём перестановки букв в имени Творца. Вот это Имя (а также его числовые коды) и есть творящее Слово, предшествовавшее миру. Отсюда и код имени Иисуса Христа ИНРИ¹¹ со своими значениями. Отсюда возникла и идея Клавдия Галена о четырёх темпераментах и четырёх соках человеческого тела. Здесь коренится и предложенная К. Хорни типология четырёх, а затем десяти «стратегий жизни». Напоминает такая тетрада и код наследственных свойств из четырёх оснований (нуклеотидов), попарно связанных в двойной спирали жизни, создающей все белки из аминокислот.

Две с половиной тысячи лет читатели Ветхого Завета тщетно ищут разгадку пророчества Даниила о 70 «седьминах» истории, что раскладываются на три составляющие: $62 + 7 + 1$. На мой взгляд, пророк намекал на наличие ритма «золотого сечения» в потоке исторического процесса. Сложение фрагментов рядов Фибоначчи (5-8-13-21) и Ф. Э. А. Люка (7-11-18-29) приводит нас именно к таким составляющим: $5 + 8 + 13 + 7 + 11 + 18 = 62$; $8 + 21 + 11 + 29 = 69$. Если же применить к ним ещё и операцию удвоения $62 \times 2 + 7 \times 2 = 138$, то получаем практически «золотую долю» от окружности, вновь связывая её с биочислами $138 + 37 \times 6 = 360$. Без удвоения мы имеем «золотую» пропорцию уже в полуцикле истории. Математики в современной науке игнорируют законы такой арифметики жизни, «аритмологии», как её называл профессор Н. В. Бугаев, отец поэта Андрея Белого. Художники-символисты, как и поэты, интуитивно ощущали их справедливость и стремились выразить их в своих образах.

Числовые и геометрические инварианты древних учений взаимно дополняли друг друга в картине мира, как сегодня цифровые и аналоговые методы моделирования сложных процессов. В их очевидной повторяемости, заведомо превосходящей любые попытки списать их на случай или суеверия неразвитого интеллекта, следует усматривать свидетельство их архетипической природы. Фигуры богов заместили эти архетипы значительно позднее, на следующем этапе формирования психической структуры бессознательного, впитав в себя аналогии с ролевыми отношениями в социуме. Изначальные же архетипы психики фиксировали число ощущаемых объектов (угрозы или приманки) и возможность их пересечения (совместного действия, взаимопрепятствования или независимого сосуществования).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Юнг К. Г. Алхимия снов. – СПб., 1997. – С. 46, 58, 81, 82, 88, 93, 162, 199, 173, 249.
- ² Учение Живой Этики (Агни-Йога). Община. – 1926. – § 224.
- ³ Трофимова Е. А. Дождь лучистых посланий: язык Учения Живой Этики // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. II. – СПб.; Вышний Волочёк, 2005. – С. 538–539.
- ⁴ Любищев А. А. Наука и религия. – СПб., 2000. – С. 158.
- ⁵ Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1990. – С. 237.
- ⁶ Раушенбах Б. В. Пристрастие. – М., 2001. – С. 75.
- ⁷ Юнг К. Г. Ответ Иову. – М., 1995. – С. 11–12, 68, 69, 343.
- ⁸ Юнг К. Г. Мистериум конъюнкциум. – М., 1997. – С. 251.
- ⁹ Учение Живой Этики (Агни-Йога). Надземное. – 1938. – Т. I. – § 97.
- ¹⁰ См.: Богданов В. А. Бог Агни и «прометеи» русской поэзии // Рериховское наследие: Труды конференции. – Т. III. – Ч. 1. – СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007. – С. 201.
- ¹¹ Латинский акроним INRI это *Iēsus Nazarēnus, Rēx Iūdaeorūm*, то есть «Иисус Назарянин, Царь Иудейский». Фраза восходит к Новому Завету (см. Мф. 27:37, Мк. 15:26, Лк. 23:38, и Ин. 19:19). – *Примеч. ред.*

Ю. И. ЕЛИХИНА, Т. И. ЮСУПОВА

(Санкт-Петербург)

КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЁННАЯ 80-ЛЕТИЮ МОНГОЛО-ТИБЕТСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ П. К. КОЗЛОВА 1923–1926 ГОДОВ

В 2005 г. исполнилось 80 лет последней экспедиции **Петра Кузьмича Козлова** (1863—1935), выдающегося исследователя Центральной Азии. Во время этой экспедиции были открыты знаменитые гуннские погребения, датируемые рубежом нашей эры. В отчётах, посвящённых результатам своей работы, П. К. Козлов писал: «В Северной Монголии, в Хэнтэйских горах, открыты и исследованы глубокие могилы двухтысячелетней давности, гуннские погребения. Их раскопки специалисты отнесли к наиболее ценным для археологии памятникам, ставшим известными в первой четверти XX века».

Могильники в горах Ноин-Ула расположены в трёх лесистых падах: Гуджиртэ, Цзурумтэ и Судзуктэ. Во всех могильниках Монголо-тибетской экспедицией было учтено 212 курганов.

Курганы раскапывались под наблюдением С. А. Кондратьева, за исключением кургана № 24, исследованного С. А. Теплоуховым. Восемь курганов считаются основными: № 1 (Мокрый), № 6, № 23, № 24 и № 25, а также Кондратьевский, Андреевский (в честь А. Д. Симукова), Баллодовский. Самым большим считался Баллодовский. Основная часть раскопанных курганов относилась к судзуктэйской группе: № 1, 6, 23, 24 и 25. Андреевский и Кондратьевский входили в дзурумтэйскую группу. В этой же группе находился курган Баллодовский, обследованный в 1912 г. Е. Баллодом.

Конструкция раскопанных курганов в общих чертах сходная. Они имели квадратную насыпь, ориентированную по сторонам света, и квадратную могильную яму глубиной от 6 до 13 м. На дне могильной ямы устился пол, на котором устанавливалась двойная камера с гробом во внутренней камере. Полы застилали коврами, стены драпировали тканями. В коридорах помещался погребальный инвентарь. Ноин-улинские курганы датируются по надписям на двух лаковых чашечках из кургана № 6, на которых указана одна и та же дата – 2 г. до н. э. Как было отмечено С. И. Руденко, все раскопанные курганы по конструкции и инвентарю очень близки между собой, и их можно датировать одним и тем же временем. В кургане № 6, по мнению А. Н. Бернштама, был похоронен Учжулю-жоди, умерший в 13 г. н. э. Поэтому обычно мы датируем Ноин-улинские памятники I в. н. э.

По истории и культуре гуннов написано большое количество трудов российскими, монгольскими и зарубежными учёными.

Первые сведения о гуннах содержатся в китайских сочинениях, начиная с последних столетий до н. э. На рубеже III–II вв. до н. э. гунны создали кочевую империю, во главе которой стоял шаньюй. Он являлся верховным правителем, главнокомандующим, судебной инстанцией и жрецом. У гуннов было сильное войско, и они постоянно совершали набеги на соседние территории и держали в страхе Китай. Этот период набегов и торговли длился с 200 по 133 г. до н. э.

Затем наступает время великого противостояния с 129 по 58 г. до н. э. В I в. до н. э. начался распад державы гуннов. В первую очередь это связано с внутренними междоусобицами и войнами. В 80 г. до н. э. на сторону Китая перешли усунь, в 72 г. до н. э. восстали динлины и ухуани, в 62 г. до н. э. гунны потерпели поражение от китайцев. В 59 г. до н. э. в державе гуннов с новой силой вспыхнула междоусобная война, окончательно подорвавшая государство.

Шаньюй Хуханье подчинился китайскому императору, и с 56 г. до н. э. по 9 г. н. э. гунны находились в вассальной зависимости от Китая.

В начале I в. н. э. гунны обрели былую мощь и независимость, с 9 по 48 г. набег возобновились, а Хань находилась в состоянии кризиса. В 48 г. гуннская держава распалась на две части: северную и южную. Последняя находилась в подданстве у Китая. Часть северных гуннов откочевала на запад. И в 93 г. государство гуннов перестало существовать.

Археологические материалы из Ноин-Улы дают представление о погребальном обряде и хозяйстве гуннов, о жилищах и домашней утвари, об одежде и украшениях, о технике обработки различных материалов, об оружии и военном деле, об изобразительном искусстве, верованиях и о международных отношениях гуннов.

Курганы Ноин-Улы все исследователи относят к категории «царских» и «княжеских». Пристрастие гуннской знати к роскоши, отмеченное китайскими историками, могло удовлетворяться не только сбором ясака с подвластных племён, но и брачными связями с более или менее удалёнными народами. Отсюда понятно исключительное разнообразие предметов искусства, сохранившихся в Ноин-улинских курганах. Кроме того, при ставках гуннских шаньюев могли быть мастера различных национальностей, которые в своих произведениях сочетали привычную

для них технику с мотивами гуннского искусства. Все курганы были разграблены ещё в древности. С. А. Теплоухов высказал предположение, что гуннские курганы были разграблены ухуанями между 74 и 77 гг.

Большая часть коллекции из Ноин-Улы хранится в Эрмитаже, незначительное число предметов было передано в монгольские музеи, некоторые памятники находятся в Иркутском и Кяхтинском краеведческих музеях.

В Монголии, в центре Селенгинского аймака, в городе Сухэ-Батор, с 15 по 17 мая 2005 г. проходила Международная конференция: «Гунны: история и культура». Эта конференция, посвящённая 80-летию экспедиции П. К. Козлова, была организована Институтом истории Академии наук Монголии и администрацией Селенгинского аймака.

В работе конференции приняли участие учёные из России, Монголии, Венгрии, Германии и США. В общей сложности было заслушано 20 докладов на самые разные темы.

После приветственных слов от принимающей стороны был сделан доклад **Т. Юсуповой** (Россия) «П. К. Козлов и история Ноин-улинской археологии», затем **У. Броссшедр** (Германия) рассказала о работе немецкой экспедиции в Монголии и провела параллель между монгольскими и бурятскими находками. **С. Данилов** (Россия) прочитал сообщение о городах у гуннов. После него **Д. Эрдэнэбаатар** (Монголия) рассказал, что в Центральной Монголии, в Архангайском районе найдено более 250 гуннских курганов. Его экспедиция раскапывает первый курган, работы ведутся на глубине 6–8 м, всё осложняется из-за песчаного грунта. Доклад **С. Миняева** (Россия) был посвящён анализу сплавов бронзовых изделий из Ноин-Улы. **Б. Дашибалов** (Россия) доказывал, что гунны были протомонгольским народом, на примере архаизмов в монгольском языке, и проводил аналогии с тюркскими соответствиями. **З. Батсайхан** (Монголия) говорил об инородном компоненте в этнической культуре гуннов. **И. Кульганек** (Россия), основываясь на архивных материалах, рассказала о С. А. Кондратьеве и его личном вкладе в работу экспедиции П. К. Козлова. **Д. Тумен** (Монголия) говорила об антропологических исследованиях гуннов. Она считает, что гунны по составу были гетерогенным народом, но, как антрополог, она видит прямую генетическую связь между гуннами и современными монголами. **М. Эрди** (США) провёл параллели между археологическими погребениями разных народов рубежа нашей эры, особо выделив гуннов. **А. Ковалёв** (Россия) рассказывал о различных предметах вооружения гуннов. **Б. Иедико** (Венгрия) рассказывала о символике круга у монголов и её влиянии на раннее христианство. **В. Обруцански** (Венгрия) также говорила о происхождении гуннов, анализируя лингвистический материал. **Г. Сахаровская** (Россия) сделала доклад о находках из Ноин-улинских курганов, хранящихся в Кяхтинском краеведческом музее. Кроме памятников, переданных Е. Баллодом, нефритовые и бронзовые вещи сдал в музей отец Амфивлохий в 1913 г. **Ж. Ганболд** (Монголия) говорил об этногенезе гуннов, обобщая материалы публикаций. Он считает, что необходимо проводить базовые археологические и антропологические исследования, обращая особое внимание на названия племён и фамилии входивших в конфедерацию гуннов. **Ю. Ели-**



Участники конференции в Ноин-Уле
Слева направо: Т. И. Юсупова, А. А. Ковалёв, Ю. И. Елихина, И. В. Кульганек

хина (Россия) дала характеристику Ноин-улинской коллекции Государственного Эрмитажа, где находится большая часть памятников, найденных Монголо-тибетской экспедицией П. К. Козлова. **Б. Батсурен** и **Ц. Турбат** (Монголия) сделали доклад о чужих племенах, вошедших в состав гуннской империи. В Наймаа Толгой в Архангайском аймаке были найдены черепа европеоидного типа, ещё несколько черепов были найдены в Бурхан Толгой и Эмээл Толгой. В состав империи входили различные европеоидные племена: усунь и цзе, китайские племена: хуньюй, цзюйше, динлин, гэгунь и др. **П. Дэлгэржаргал** (Монголия) говорил о том, что существует много свидетельств о том, что гунны были протомонгольским народом. Если представители российской науки склоняются к теории о тюркском происхождении гуннов, то монгольские и венгерские историки и археологи считают, что гунны были протомонгольским народом.

В итоге был сделан вывод о необходимости дальнейшего изучения гуннской хронологии и всевозможных китайских материалов.

На конференции обсуждался широкий круг проблем, связанных с историей и культурой гуннов, особенностями возникновения и развития государственности у древних народов. Многие исследователи затрагивали вопросы этногенеза и антропологии гуннов, так как до сих пор эта проблема вызывает больше всего споров. Проведение подобных конференций способствует ознакомлению учёных с различными исследованиями, посвящёнными истории, археологии и антропологии гуннов, обмену и обобщению информации. Планируется издание материалов конференции на трёх рабочих языках: английском, монгольском и русском.

Гости конференции имели уникальную возможность ознакомиться со знаменитыми курганами Ноин-Улы. Особенно запомнился курган № 1 (Мокрый), где сохранился сруб, который, несмотря на конец мая, оказался скованным глыбами льда. Наверное, имеет смысл выкопать этот сруб и реконструировать в одном из музеев Монголии, чтобы наглядно представить, как выглядела погребальная камера одного из представителей гуннской знати.

В завершение хотелось бы поблагодарить Музей-институт семьи Рерихов за оказание материальной поддержки, в результате которой двум специалистам из Санкт-Петербурга была дана возможность принять участие в работе конференции. Музей-институт был создан несколько лет назад, и уже провёл более пяти международных конференций и несколько экспедиций. Кроме того, при участии сотрудников музея-института удалось установить точное место рождения **Юрия Николаевича Рериха** (1902—1960) – выдающегося российского востоковеда и исследователя Центральной Азии. Музей-институт постоянно организывает выставки, посвящённые художественному, литературному и научному наследию семьи Рерихов.

С. А. СЕВАСТЬЯНОВА

(Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха; Санкт-Петербург)

ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ РЕРИХА НА РЕСТАВРАЦИОННОМ ОТДЕЛЕНИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ Н. К. РЕРИХА

Я рада предоставленной мне возможности выступить на конференции «Рериховское наследие». Наше заседание проходит в Смольном соборе, и мне также радостно осознавать тот факт, что Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха в настоящее время присутствует здесь как экспонент первой комплексной выставки «Рерихи: взгляд из Петербурга», представившей сотни предметов из фондов государственных и общественных организаций.

В последнее время силами Реставрационного отделения училища проведено несколько сложных и в то же время удачных реставраций предметов недавно созданного Музея-института семьи Рерихов. Некоторые из них также представлены здесь, поэтому я коснусь истории Реставрационного отделения, существующего в училище с 1966 г.

За годы своего существования оно зарекомендовало себя постоянством профессионального, грамотного и серьёзного отношения учащихся к памятникам искусства, работать над восстановлением которых им доверено в стенах училища и на реставрационных практиках. Руководит отделением лауреат Международной премии имени Н. К. Рериха Лариса Витольдовна Фижбин, преподаватель с большим опытом и стажем педагогической работы. Разработанная ею авторская программа «Реставрация и хранение произведений масляной живописи» утверждена Министерством культуры РФ и рекомендована для внедрения художественным учили-

щам России. При отделении работает Реставрационный совет, в который входят крупнейшие специалисты Государственного Русского Музея и Государственного Эрмитажа. Совет обсуждает реставрационные задания, принимает произведения по завершении работы. Председатель совета – профессор Санкт-Петербургского государственного академического Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств, реставратор высшей категории Юрий Григорьевич Бобров. Он же возглавляет Государственную аттестационную комиссию по специальности 072201 «Реставрация». Именно специалистов в этой области с квалификацией «художник-реставратор» ежегодно выпускает отделение.

Реставрационное отделение имеет постоянные связи с музеями Санкт-Петербурга, Ярославля, Архангельска, Рыбинска, Вельска, Тихвина, Калининграда, Каргополя, Великого Устюга, доверяющими хранящиеся в них произведения для технической и художественной реставрации учащимися Реставрационного отделения.

Каждый год проводятся выездные практики в провинциальных музеях: в Тихвине, Нарве, Ростове, Ярославле, Кенозере, Сольвычегодске. В последнем городе и сейчас силами учащихся ведётся реставрация уникального пятирусного иконостаса. Училище оказывает бесплатную квалифицированную помощь нуждающимся в ней музеям. Практика проводится летом и во время зимних каникул.

Оказывается помощь в реставрации произведений, находящихся в действующих церквях и монастырях: на подворье Ставропигиального мужского Валаамского монастыря, в храме Святого Николая Чудотворца Сортавалы, в женском Никольском монастыре Переславля-Залесского, в домовая церкви Преподобного Серафима Вырицкого в Санкт-Петербурге и других.

В процессе реставрации в обязательном порядке проводится фотофиксация произведений до, в процессе и после комплекса выполненных работ, а также ведётся документация, в которой фиксируется процесс реставрации памятника. Документация и фотодокументация обо всех проведённых работах хранится в архиве Реставрационного отделения, копии документации сопровождают произведения, возвращаемые музеям. Все памятники искусства принимаются в соответствии с законом по актам приёма и возврата, что также фиксируется в архиве Реставрационного отделения. При отделении имеются оборудованные специальной аппаратурой по наблюдению за температурно-влажностным режимом и сигнализацией хранилища для произведений темперной и масляной живописи, полихромной скульптуры и золочёной резьбы. За последние двадцать лет в программе обучения появились курсы «Реставрация золочёной резьбы» и «Реставрация произведений графики».

Постоянное развитие направлений подготовки и тщательное внимание к самым сложным нюансам реставрации и консервации культурного наследия было свойственно ещё Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств под руководством Н. К. Рериха. Реставрационные традиции современного училища и Рисовальной школы неразрывно связаны. Николай Константинович в конце XIX – начале XX в. сам был преподавателем реставрации в Петербургском Археологическом институте, входил в комиссии по реставрации храмов (собора

Василия Блаженного в Москве, Ферапонтова монастыря под Вологдой и др.), и участвовал в эрмитажных совещаниях по реставрации. Для него вопросы реставрации не были пустым звуком.

Его перу принадлежат десятки очерков и статей, посвящённых различным вопросам реставрации и консервации памятников архитектуры и изобразительного искусства. Например, он писал: «По отношению ко всякому значительному памятнику старины нельзя понятие реставрации разуместь иначе, как поддержание» («Записные листки Н. К. Рериха. XXIX», 1907). И в то же время в другой статье: «...Каждая реставрация есть своего рода художественное произведение. Каждая реставрация требует, кроме научной подготовки, чисто творческого подъёма и высокой художественной работы» («Восстановления», 1908). Николай Константинович резко возражал против «тихих погромов», как он называл непрофессиональную реставрацию икон и фресковых росписей, распространённую в провинции: «Чистка картин и икон эпидемии подобна. При таком массовом заболевании глаза слепнут, и забывается всё. Забывается, что картины писались на всевозможных лаковых составах, которые уходят вместе с лаком. Забывается, что иконы покрывались олифою и часто “доводились” уже сверх первого слоя олифы. Забывается, что иногда бывали очень талантливые “поновители”, и к таким, часто очень древним, заправкам надо относиться очень осторожно. Наконец, упускается из вида, что болезнь каждой картины индивидуальна, а потому и лечение должно быть избрано человеком талантливым, чутким и многоопытным. Непоправимо нарушать очарование мастера, печать века. Кощунственно – слабою рукою наносить черты чуждые. Преступно – допускать и потворствовать» («Записные листки Н. К. Рериха. Тихий погром», 1915).

Как завет всем настоящим и будущим реставраторам звучит: «То, что ещё сохранилось, требует самой бережной охраны, самых утончённых укреплений» («Поиски Древней Руси», 1911).

К вопросам реставрации Николай Константинович возвращался всю свою жизнь: и в Европе, и в США, где был учреждён первый в мире музей его имени, и в Азии, во время экспедиций. В Пекине он записал следующие слова: «Грубые пристройки, приделки, замазывания и квазиреставрация умерщвляют душу памятника. После руки изувера следует рука ханжи, спесивого и невежи, которые по-своему изменяют тончайшие творения. Обычно бессмысленно, бесчувственно совершаются такие, часто непоправимые, святотатства. Исчезнувшая красота навсегда застывает в гримасе искажения. Плачевный, отталкивающий вид вместо недавнего очарования» («Неповторимое», 1 января 1935). Зная, что «даже лучшая реставрация не передаёт красоту оригинала» («Печаль», 15 декабря 1944), он был убеждён, что в будущем наступит бурный рост этой отрасли художественной промышленности, ибо никакая страна не откажется от своей культуры. И ведущую роль в этой сфере он предрекал России: «Не бывало на Руси столько экспедиций, раскопок, реставраций, градостроительства, как теперь. Народное сокровище найдено и обережено. Народ возлюбил свою великую Родину. А там, где любовь, там открыты все пути. Народ сбережёт своё незаменимое сокровище» («Сокровище», 24 марта 1946).

А. Ф. УШАКОВ

(Фонд поддержки гражданских инициатив; Вологда)

НОВЫЙ МУЗЕЙНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР В ВОЛОГДЕ

Русский Север занимал особое место в творчестве Николая Константиновича Рериха. Глубокий интерес к природе, истории и культуре этого края он сохранил на всю жизнь.

Рерих неоднократно бывал на Севере. В 1899 г. он прошёл по северной части великого водного пути «из Варяг в Греки». В 1903–1904 гг. посетил древние русские города: Ярославль, Ростов Великий, Кострому, Суздаль, Псков, Тверь и другие, всего более пятидесяти исторических мест Древней Руси. В 1907 г. он совершил поездку по городам Финляндии, а в декабре 1916 г. поселился с семьёй в Сортавале, в Карелии, и провёл на Северном Приладожье более двух лет.

Ещё с юности, участвуя в археологических раскопках в Новгородской, Петербургской и Псковской губерниях, Рерих заинтересовался происхождением славян, скандинавов и финно-угров. Прекрасное знание исторического материала стало основой для многогранной творческой деятельности. Возникла серия картин «Начало Руси. Славяне». Обширны его работы в области монументального и театрально-декоративного искусства. По «Открытым листам» Императорской Археологической комиссии на протяжении 10 лет он вёл комплексные исследования, в том числе изучал древнерусские курганы, памятники Води и Ижоры, Новгородский Кремль, Рюриково Городище и другие объекты. Коллекция предметов древности, собранная Рерихом в России, насчитывала десятки тысяч экспонатов.

В 1914 г. Рерих пишет картины «*Прокопий Праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого*» и «*Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится*». В создании образа в обеих картинах огромную роль играет северный пейзаж. Сюжет этих картин основан на северных легендах о святом Прокопии Праведном, жившем в Великом Устюге, ныне административном центре Великоустюгского района Вологодской области. Это один из древнейших городов на Русском Севере, сохранивший богатое культурное наследие. Он располагается в красивейшем месте на левом берегу реки Сухоны против слияния её с рекой Юг, на судоходных линиях этих рек и Северной Двины.

В русской и зарубежной прессе в первой половине XX в. выходили статьи Рериха по самым разным вопросам науки и искусства, включая охрану и реставрацию северных памятников культуры. В 1908 г. он вошёл в Совет Общества архитекторов-художников, а в 1910 г. – в Совет Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. В апреле 1911 г. при его участии были созданы комиссии: «По реставрации памятников Петербургской губернии» и «По реставрации Ферапонтова монастыря». Николай Константинович был активным членом этих комиссий.

Ансамбль бывшего Ферапонтова монастыря – памятник истории и культуры XIV–XX вв. федерального значения на территории современного Кирилловского района Вологодской области. Особую значимость для русской и мировой культуры имеет собор Рождества Богородицы этого монастыря. Согласно тексту летописи на от-

косе северной двери храма, он расписан Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром с 6 августа по 8 сентября 1502 г. Это единственная сохранившаяся роспись выдающегося представителя московской иконописной школы, главного русского художника рубежа XV–XVI вв., учителя многих царских и монастырских художников. Велико влияние искусства Дионисия и на творчество мастеров Серебряного века русской культуры, включая Н. К. Рериха. Изучение Древней Руси и русской иконы, включая новгородскую, псковскую, ярославскую, московскую и строгановскую школы, знакомство с художественным наследием рода Строгановых, резиденцией которых был Сольвычегодск в современном Котласском районе Архангельской области, общение с В. В. Стасовым, участие в редакции издания «История русского искусства» и собственные творческие и научные искания – всё это направляло Николая Константиновича к мыслям о неразрывной связи русской и европейской культуры с древней культурой Востока, особенно – Индии. Как учёный и мыслитель Н. К. Рерих ставил перед собой грандиозные задачи: проследить путь кочевых племён на необъятных просторах Евразии и найти прародину человеческой культуры.



Заседание актива Фонда поддержки гражданских инициатив. Вологда. 2008

В продолжение рериховских исследований по сравнительному анализу мировых культур Рериховский центр Санкт-Петербургского государственного университета, Музей-институт семьи Рерихов, Русское Географическое общество, Культурный центр «Чайка», Международный фонд «Восточный союз», Фонд поддержки гражданских инициатив и некоторые другие научные, культурные и общественные организации Санкт-Петербурга и Вологды организовали совместные экспедиции в различные регионы России и мира. В течение 1996–2005 гг.

эти экспедиции посетили Индию, Китай (включая Тибет), Монголию, Непал, Мумбаи, Бутан, Бирму, Грецию, Италию, Армению, США и азиатские регионы России – Алтай, Прибайкалье, Новосибирскую и Читинскую области.

Собранные в экспедициях материалы используются в культурно-просветительской работе, включая лекторий культуры народов мира и уроки мировой художественной культуры в школах. Формируются музейные фонды, архивы, выставки. Возникла потребность в открытии на базе Культурного центра «Чайка» нового Музейно-образовательного центра, который уже занялся систематизацией собранных материалов. К этой работе привлечены местные вологодские учёные и активисты, разрабатывающие новые образовательные программы и курсы.

Базой всей этой работы является многообразное наследие семьи Рерихов, и особенно той его части, которая неразрывно связана с историей и культурой Русского Севера.

Л. Ю. КЕЛИМ, М. В. МАЛЫХИНА

(Институт востоковедения Российской Академии наук; Москва)

О ЛЕКТОРИИ «НОВАЯ МЫСЛЬ»

Идея создания общественного Лектория, знакомящего слушателей с широким спектром знаний в области культуры, истории религий, передовой науки, начала реализовываться ещё в начале 1990-х гг. Первое собрание Лектория состоялось в сентябре 1990 г. И с тех пор, без перерывов, вот уже много лет, продолжается его работа. Научным руководителем Лектория является доктор исторических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института востоковедения Российской Академии наук Ростислав Борисович Рыбаков. Учёным секретарём, вплоть до своего ухода из жизни в конце 2004 г., была кандидат физико-математических наук Нина Александровна Стадникова. С весны 2005 г. учёным секретарём стала кандидат философских наук Алла Михайловна Шустова.

За время работы Лектория было проведено множество интересных лекций по мировой философии, культуре и истории. Среди них лекции по истории мировых религий и основам христианства, буддизма, ислама, рассказы об учениях и жизненном пути великих Учителей Востока – Рамы, Кришны, Будды, Лао-Цзы, Конфуция, о духовных культурах Древнего мира и их значении в современную эпоху. Обсуждались темы, касающиеся философии Пифагора, Платона, Парацельса, проблемы этики и духовной психологии, вопросы, связанные с проблемами здорового образа жизни, и многие другие.

Деятельность Лектория всегда была нацелена на расширение сознания слушателей, приобщение их к сокровищнице духовной мысли. Значительную часть аудитории составляли педагоги и просто неравнодушные люди, интересующиеся вопросами образования. Поэтому на Лектории часто обсуждались вопросы гармоничного развития личности, воспитания у нового поколения высоких нравственных качеств и духовного устремления. Для слушателей Лектория каждый год его работы – это ступень Школы познания и освоения передовой мысли человечества.

Среди посетителей Лектория много тех, кто посещает его уже не один год, и даже есть такие, которые приходят на его лекции со дня его основания. Постепенно сложилась группа активистов – Совет Лектория. Расширились и формы его работы. Лекции стали записываться на видео- и аудионосители, формируется обширная библиотека. Теперь слушатели имеют возможность брать книги домой, чтобы углубить свои знания по интересующим их темам. Им также предлагается писать рефераты и проявлять инициативу в помощь Лектории.

В мае 2005 г. был проведён Круглый стол «Новое сознание в мире, в России, в человеке», на котором выступили многие участники Лектория с докладами по основным эволюционным вехам и достижениям XX в.

Весной 2005 г. Лекторий получил название «Новая Мысль». Пришли и новые технические возможности. Теперь каждая лекция сопровождается показом на большом экране иллюстраций, фотографий, видеоматериалов. Лекции стали ещё интересней и содержательней.

III. ПРИЛОЖЕНИЕ. К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ КОНЧИНЫ Е. И. РЕРИХ

Ю. Н. РЕРИХ, С. Н. РЕРИХ

[СЛОВО О ЕЛЕНЕ ИВАНОВНЕ РЕРИХ]*

Трудно в нескольких словах описать дорогой незабываемый облик. Описание жизни и творчества Елены Ивановны могло бы заполнить целые тома. Оставленное ею литературное наследие, её философские исследования, которые она вела на протяжении долгих лет, явятся лучшим памятником этой замечательной жизни, посвящённой исканию творчества Духа. Где и кто оставил такое богатство напряжённого труда? Нам, ближайшим и многолетним свидетелям её постоянной, углублённой работы, её чудесный облик светится особым горным светом. С самых ранних лет в ней жило осознание её призвания и внутреннего знания, утверждающего существование иного мира.

По мере того как развивалось её сознание, эта уверенность крепла и стала для неё непреложным знанием. Ещё в молодые годы в России она углублённо изучает философскую мысль Востока, особенно Индии, которая её привлекала грандиозностью и особой логичностью своего построения. К этому времени относится ряд замечательных переживаний и видений, о которых она иногда говорила и которые навсегда оставили глубокий, неизгладимый след в её душе. Её духовный мир и искания нашли глубокий отзвук в духовном облике Николая Константиновича и исключительно гармонично отвечали его личным прозрениям. Многие из её видений отец запечатлел в своих картинах. Этот постоянный духовно-умственный обмен взаимно питал и обогащал их внутренний многогранный мир. Многолетнее пребывание в Азии – путешествия по Средней Азии¹, Монголии, Тибету и Китаю, а затем долгие годы на Гималаях в Индии, общение с духовным миром этой чудесной страны, воплотились в её трудах. Елена Ивановна неповторяемо умела проникать в сущность философской мысли. Её жизнь на Гималаях была наполнена ежедневным усиленным творческим трудом. Все часы дня и даже многие часы ночи посвящались этому внутреннему деланию. Трудно себе представить то напряжение, которого требовала эта работа. Для нас и для всех, кто с ней близко соприкасались, это духовное общение было как бы живым утверждением великих истин предвечной правды. Её жизнь горела как живой светильник, утверждая своим примером существование иного, прекрасного мира, осознание которого поведёт человечество к новым достижениям, новым откровениям. Всю свою земную жизнь Елена Ивановна всегда устремлялась в будущее, искала новых путей, новых решений земной правды и всегда приветствовала искателей этой новой жизни на земле. Она посто-

* Публикация, подготовка текста и примечания Р. Намтарова и Г. Трепши. Впервые опубликовано в сетевом сборнике «Свет Огня» в 2005 г.: http://www.uguns.org/articles_html/023.html. © Музей Николая Рериха (Нью-Йорк), 2005–2013.

янно утверждала, что построение Нового Мира идёт и что Новый Град будет создан трудом человеческим. Елена Ивановна всегда особенно подчёркивала значение человеческого труда во всех его проявлениях. Она глубоко любила свою Родину, пламенно верила в её великое призвание и прекрасное будущее. И в самые страшные годы великого ратного напряжения непреклонно утверждала победный исход великой борьбы. Она твёрдо верила в братство народов, в возможность мирного сотрудничества и созидания, которое придёт через осознание культурных ценностей человечества. Вместе с Николаем Константиновичем она подняла Знамя Мира и активно участвовала в создании Пакта Защиты Культурных Ценностей. Их голос в предвоенные годы явился как бы предостережением идущих разрушений и утраты бесценных сокровищ. Изучение оставленного ею наследия займёт долгие годы. Вся её жизнь, весь её духовный подвиг явился утверждением той горней Страны, о которой так прекрасно сказал великий поэт Литвы Балтрушайтис:

Есть среди грёз одиноких одна,
Больше всех на земле одинокая...
Есть среди стран недоступных страна,
Больше всех для стремленья далекая...
В радостный час неземной высоты
Эта грёза зарницею светится, –
Счастлив, кто в недрах немой темноты
С этой искрой таинственной встретится.
В тёмном пути по откосам земным
Всё изгладится в сердце, забудется, –
Только она с постоянством живым,
Будто сон упоительный, чудится.
Только она нас незримо ведёт
Каменистой тропой бесконечности,
Тихо, как мать над малюткой, поёт
О ликующих празднествах
Вечности...²

Юрий Рерих

Святослав Рерих

Гималаи, Индия. 1956

Автограф, машинопись. Архив Музея Николая Рериха, Нью-Йорк.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь – в смысле Центральной Азии.

² Одно из любимых стихотворений Н. К. Рериха и Е. И. Рерих, из авторского сборника «Земные ступени» (1911). **Юргис Казимирович Балтрушайтис** (1873—1944) писал о творчестве Н. К. Рериха, они неоднократно встречались между 1915 и 1917 гг. См. о нём статью Ю. Ю. Будниковой в настоящем издании.



Е. И. Рерих. Около 1910. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк



Е. И. Рерих. Около 1910. © Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов



Елена Ивановна Рерих. Наггар, Индия. 1930-е. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк



Е. И. Рерих в окружении родных и близких. Калимпонг, Индия. 1951
На верхней фотографии за Е. И. Рерих – её сын Святослав,
справа от неё – К. Кэмпбелл и Г. И. Фричи, слева – неизвестная
На нижнем снимке – слева от Е. И. Рерих та же неизвестная,
справа – С. Н. Рерих. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк



Елена Ивановна Рерих. Индия. 1940-е – 1955. © Музей Николая Рериха, Нью-Йорк



Ю. Н. Рерих у ступы на месте самадхи Е. И. Рерих, построенной по проекту С. Н. Рериха Калимпонг, Индия. 1957. © Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

- А. В. Гребенщиков.** Приветственная речь. *Санкт-Петербург, Россия* **8**
Джордана Диенгдох Павел. Приветственная речь. *Россия – Индия* **10**
Тодор Яламов, Симеон Нейчев. Приветствие. *София, Болгария* **28**
Ростислав Рыбаков, Вилли Августат, Гунди Лир. Приветствие. *Россия, Германия, Австрия* **29**
А. Ф. Ушаков. Приветствие. *Вологда, Россия* **29**

Организационный комитет конференции **30**

Программный комитет конференции **31**

И. Н. К. РЕРИХ И М. К. ЧЮРЛЁНИС

- Б. С. Соколов.** Н. К. Рерих и М. К. Чюрлёнис: вечное в духовной жизни **33**
К. С. Пигров. Рерих и Чюрлёнис в контексте эпохи модерна **36**
Т. А. Бунина. Н. К. Рерих и стиль модерн **46**
Е. А. Трофимова. Серебряный век в поисках религиозно-космических синтезов и музыки вселенского чувства **53**
В. А. Жилкин. Концепция «Единого музыкального напора» в творчестве Николая Рериха, Микалоюса Чюрлёниса и Александра Блока **65**
Е. К. Краснухина. Рождение живописи из духа музыки **82**
Е. В. Ключникова. Музыкальный мистицизм А. Н. Скрябина и Серебряный век **84**
Ю. Л. Шенявский. Рерих. Литва. Чюрлёнис **93**
Ю. Ю. Будникова. Ю. К. Балтрушайтис и его путь к «Чаше Грааля» **95**
Раса Андриюшите-Жукене. М. К. Чюрлёнис и художественный мир России **100**
Ю. Л. Шенявский. Проникновение идей творчества М. К. Чюрлёниса в русское искусство XX века **107**
В. Л. Мельников. Воспоминания И. Н. Гурвича о Н. К. Рерихе и М. К. Чюрлёнисе **112**
Т. Б. Любимова. Творчество-искусство: здоровье и болезнь **118**
Антанас Андрияускас. Воздействие восточного искусства на живопись Чюрлёниса **126**
В. А. Бачинин. Пейзажный жанр в контексте парадигмы философско-художественного космизма **148**
И. В. Горина. Рерих и Чюрлёнис: поиск метафоры **155**
Л. А. Коневских. Ассоциативность и культурный синкретизм как художественный метод творчества Н. К. Рериха и М. К. Чюрлёниса **160**
М. С. Ольшевский. Рерих и Чюрлёнис: случайное пересечение двух дорог или силовое поле, созданное двумя полюсами **167**
Г. А. Варакина. Русская художественная культура на рубеже XIX и XX веков: между Дионисом и Аполлоном **171**
Г. Л. Тульчинский. Две стратегии мифотворчества **180**
О. Д. Козлова. М. К. Чюрлёнис: искушение воображением **186**
Charles Ridoux. Tolkien et Ćiurlionis: les illustrateurs de Tolkien et le monde visionnaire de Ćiurlionis **190**
Антанас Андрияускас. Чюрлёнис, «Мир искусства» и модернистская живопись **198**

II. НАСЛЕДИЕ СЕМЬИ РЕРИХОВ: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ

А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников. О музейной идеологии Н. К. Рериха в свете проблем актуализации рериховского наследия и разработки концепции Музея-института семьи Рерихов **231**

Ю. А. Ендольцев. О рериховском наследии в современном Санкт-Петербургском государственном университете **239**

А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников. Петербургское наследие семьи Рерихов в Музейном фонде Российской Федерации **245**

Т. Н. Бойкова. Вклад региональных рериховских организаций в сохранение и актуализацию рериховского наследия **256**

В. А. Жилкин. Взаимодействие Музея и Храма в культуре Серебряного века и современных условиях **258**

А. Е. Егоров. Поэтичность рериховского слова как проект эстетизации морального **268**

Т. И. Маркова. Отражение эстетических установок Серебряного века в культуре повседневности **270**

В. Л. Мельников. Н. К. Рерих и В. И. Зарубин (к постановке темы) **279**

О. Ф. Петрова. Современные художники-космисты в традиции Рерихов **294**

А. Б. Селищев. Психическая энергия в искусстве **301**

Alicia Rodríguez. La Nueva Cultura de Paz el Florecer de la Bandera de la Paz y el Pacto Roerich en México **303**

М. Ш. Доминов, С. Н. Окунев, Ю. С. Ушкова. Особенности формирования фондовых материалов для резекпозиции выставки «Чтобы помнили...» в Исаакиевском соборе **315**

А. А. Герасимов. Культурные ценности России: правовой аспект **319**

Д. А. Миронов-Тверской. Сохранение культурных ценностей на опыте Удомельского района Тверской области **320**

А. Б. Гроза. Формирование нравственно-экологической позиции школьников в сельском учреждении дополнительного образования **325**

Н. В. Башкова. Космический орган – сердце **330**

А. Я. Аноприенко, С. Г. Джюра, А. А. Яхно. От ноосферы к этикосфере **335**

В. А. Богданов. О космологической природе кросс-культуральных числовых инвариантов **344**

Ю. И. Елихина, Т. И. Юсупова. Конференция, посвящённая 80-летию Монголо-тибетской экспедиции П. К. Козлова 1923–1926 годов **352**

С. А. Севастьянова. Традиции «Школы Рериха» на Реставрационном отделении Санкт-Петербургского художественного училища имени Н. К. Рериха **356**

А. Ф. Ушаков. Новый Музейно-образовательный центр в Вологде **359**

Л. Ю. Келим, М. В. Малыгина. О работе Лектория «Новая мысль» в Москве **361**

III. ПРИЛОЖЕНИЕ. К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ КОНЧИНЫ Е. И. РЕРИХ

Ю. Н. Рерих, С. Н. Рерих. [Слово о Елене Ивановне Рерих]
Публикация Р. Намтарова и Г. Трепши **362**

Иллюстрированное научно-художественное издание
«Рериховское наследие»
Труды конференции
Том V

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 25.02.2013 г. Формат 70 × 100^{1/16}

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 74. Тираж 500 экз. Заказ .

Отпечатано в типографии
«К-8», Санкт-Петербург