

Е.П. МАТОЧКИН

## Н. К. РЕРИХ. “СОКРОВИЩЕ АНГЕЛОВ”

“Сокровище ангелов” (холст, масло, темпера, 315×366) — самое большое и самое загадочное полотно раннего Рериха. Странное дело: написанное в 1905 г. (по сведениям С.К. Маковского — в 1904-м<sup>1</sup>), оно несколько лет не выставлялось. Непонятно, почему это значительное создание Рериха обходили молчанием. И только в последнее время о нём начинают появляться исследования<sup>2</sup>.

Сведения о “Сокровище ангелов” незначительны. С.К. Маковский, видевший полотно в мастерской художника, писал в 1907 г. в журнале “Золотое руно”, что эскиз церковной фрески “Сокровище ангелов” изображает «громадный камень, чёрно-синий с изумрудно-сапфирными блестками; одна грань смутно светится изображением распятия. Около, на страже, — ангел с опущенными, тёмными крыльями. Правой рукой он держит копьё, левой — длинный щит. Рядом — дерево с узорными ветвями, и на них вещи сирины. Сзади, всё выше и выше, в облаках, у зубчатых стен райского кремля, стоят другие ангелы, целые полки небесных сил. Недвижные, молчаливые, безликие, с копьями и длинными щитами в руках, они стоят и стерегут сокровище. От их взора, от общего тона картины, выдержанной в сумрачных гармониях, делается страшно и замирают молитвы.

Ангелы, вкусившие от древа познания, ангелы змеиной мудрости, ангелы-воины, грозные ангелы искушений, ангелы-демоны»<sup>3</sup>.

Сам Рерих после выставки полотна в петербургском “Салоне” в 1909 г. дал в журнале “Огонёк” пояснительный автограф: «Общее содержание моего эскиза для стенописи усыпальницы “Сокровище ангелов”: ангелы стерегут драгоценный краеугольный камень мироздания, в котором заключено и добро и зло, — символы чего начертаны на камне»<sup>4</sup>.

Через два года, в 1911 г., Рерих показал своё произведение на московской выставке общества “Мир искусства”. В каталоге название “Сокровище ангелов” сопровождалось следующими авторскими словами: «За пределами Бытия лежит Камень, в нём добро и зло, вся земная твердь на Камень опирается»<sup>5</sup>.

В 1918 г. в Петрограде вышла монография А.А. Ростиславова о творчестве Н.К. Рериха. В ней несколько строк посвящено и анализируемой работе. «Большая картина “Сокровище Ангелов”, очень красивая по мистическому замыслу и несколько врубелевским краскам, была, пожалуй, прототипом целого ряда картин апокалипсического характера. Далекое, в горних селениях, с райскими птицами,

деревьями и городами сонмы ангелов в белых одеждах с лазоревыми крыльями сторожат таинственное сокровище — камень, с которым загадочно связаны судьбы мира»<sup>6</sup>.

Ещё раз С.К. Маковский вспомнит о “Сокровище ангелов”, произведшем на него большое впечатление, уже после Октябрьской революции. Он почему-то сочтёт, что художник уничтожил эту картину, и с сожалением напишет: «Эти “Ангелы” Рериха тревожили меня не меньше врубелевских “Демонов”. Тайными путями соединились для меня зловещие их державы...»<sup>7</sup>.



Н.К. Рерих. Сокровище ангелов. 1904-1905. Репродукция из монографии “РЕРИХ” (1916). Первоначально в собрании Е.И. Рерих. Ныне в собрании М.Л. Растроповича и Г.П. Вишневской

Однако полотно всё же сохранилось. Много лет спустя оно становится украшением Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. С 1935 г. “Сокровище ангелов” надолго исчезает и опять считается чуть ли не пропавшим. Наконец, в 1997 г. его обнаруживают в одном из американских университетов в очень плохом состоянии. После реставрации в 1998 г. в Нью-Йорке оно появляется в качестве лота на аукционе Сотби. К радости отечественных любителей живописи картина не уплывает неизвестно куда, а приобретает М.Л. Растроповичем и Г.П. Вишневской<sup>8</sup>.

Попытаемся разгадать скрытый смысл произведения по основным вехам, указанным автором. Одна из них — это тайна загадочного камня. Для её раскрытия необходимо учесть особенности художественного мышления Рериха. Будучи увлечённым учёным-археологом, он во многих своих произведениях опирается на достоверный исторический материал, предварительно тщательно изучив стилистику древних памятников и их семантику. Точные археологические привязки можно обнаружить и в дипломном *“Гонце”* (1897), и в *“Идолах”* (1901—1910), и в работах о каменном веке, и там, где он



Н.К. Рерих. Сокровище ангелов. 1904-1905. Первоначально в собрании Е.И. Рерих. Ныне в собрании М.Л. Растроповича и Г.П. Вишневской. Снимок 1997 г. (до реставрации) из архива МОО ЦДК

использует образцы пермского звериного стиля.

Надо полагать, что и здесь Рерих не сочиняет своего Камня с символами добра и зла, а обращается к известному историческому памятнику. Действительно, в качестве прототипа краеугольного камня мироздания Рерих взял уникальный шедевр искусства викингов — Йеллингский камень. Эта массивная глыба около 2,5 метров высотой была воздвигнута примерно в 986 г. могущественным датским королём Харальдом Синезубым.

Кусок гранита с красными прожилками из Йеллинга представляет собой трёхгранную пирамиду. На её центральной плоскости изображено Распятие, на правой боковой грани выбита руническая надпись, а левую боковую грань украшает великолепная резьба — стилизованный лев, стоящий на трёх лапах, и охватившая его тело кольцами змея.

Лев с могучими когтистыми лапами ассоциировался у викингов с Харальдом Синезубым. Зверь исполнен в стиле маммен, по имени местности в Ютландии. Для этого териоморфного стиля характерны извивающиеся растительные и животные формы, приобретающие под руками мастеров почти орнаментальную узорность. Напряжённое переплетение ленточных полос, скрученных в спираль листьев, почти фантастических по облику зверей — всё это смелое и дерзкое нагромождение свидетельствует о внутренней духовной силе скандинавских викингов. Такая же мощь ощущается в фигуре йеллингского льва, несмотря на его узкую и длинную шею и маленькую орнитоморфную голову с торчащими ушами наподобие хохолка птицы. Хвост, согласно канонам стиля маммен, чрезвычайно удлинён и оканчивается большим листом аканта.

Лев — одно из любимых животных в христианской символике. Уже на раннехристианских саркофагах его изображение воплощает идею грядущего Воскресения. Образ льва, распространённый в пластике романских церквей, олицетворял собой бдительного стража святыни. В то же время лев нередко воплощал идею зла и смерти. Вплоть до XVII в. распространены также изображения льва в качестве атрибута холерического темперамента — гордыни и гнева, одного из семи смертных грехов<sup>9</sup>.

Змея обвивает туловище, шею и хвост льва в виде ленты с продольной полосой и своими линиями вторит декоративным очертаниям льва. Если лев оконтурен светло-жёлтым цветом, то змея — красно-коричневым. Змея — представленный почти во всех мифологиях символ, связываемый с плодородием, землёй, женской производительной силой, водой, дождём, с одной стороны, и домашним очагом, огнём (особенно небесным), а также мужским оплодотворяющим началом — с другой. В архаических космогонических мифах Евразии и Америки змея осуществляет разъединение и соединение неба и земли. В развитых же мифологических системах змея часто имеет черты дракона и нередко является воплощением нижнего потустороннего мира. В германской мифологии змея — главное воплощение космического зла в предстоящей гибели мира. Змея или змий — библейский синоним Сатаны. В то же время змея — известный символ мудрости<sup>10</sup>.

Распятие на центральной плоскости камня выбито также среди переплетения линий и тяготеет в своей условной изобразительности к общей орнаментальной трактовке памятника. Фигура Христа составлена из кругов, овалов и треугольников. Одет он в странную одежду, напоминающую внизу мужскую шотландскую юбочку. Помимо раскинутых рук, обвитых двойными ленточными полосами, ниже, на уровне пояса, где выбиты концентрические окружности, идёт как бы ещё одна поперечина, продетая через одежду и оканчивающаяся на концах растительными узорами. По обеим сторонам головы и ног видны пронизывающие друг друга горизонтальные и вертикальные кольца. Сама грань обрамлена рамкой, имитирующей плетёные жгуты с узлами в углах. В целом композиция Распятия оказывается вовлечённой в живую языческую фантазмагорию.

Все эти извивающиеся ленты, закрученные и переплетающиеся линии, вероятно, были когда-то стилизованными изображениями ядовитых змей, хищных чудовищ или заколдованных цветов. Утратив реальные черты, они превратились в усложнённый ленточный орнамент, однако его напряжённая динамика всё ещё несёт в себе ощущение великих противоборствующих начал мира. На их фоне фигура Христа, расположенная в центре камня, смотрится как некая уравнивающая ось, призванная внести гармонию и порядок в волнующийся в неразрешимых противоречиях хаос мира. Согласно ранней христианской традиции Христос изображён с открытыми глазами — торжествующий живой Спаситель, увенчанный царской короной, имеющий в то же время облик несколько наивного и добродушного человека.

Рерих в своей картине хотя и воспроизводит Йеллингский камень с документальной точностью, однако не увлекается детализированием. У него выбитые на гранях композиции даны как бы намёком и должны угадываться зрителем. Более того, боковая грань дана в проекции и ото льва видны только острая голова и лапы. Змея же практически не просматривается. Тем не менее вселенский смысл изображений проявляется благодаря цветовой характеристике. Художник совсем отошёл от реальной текстуры камня и нанесённой в своё время тонировки и окрасил его палитрой космического пространства — иссиня-чёрной с изумрудно-сапфирными блёстками. Это как будто осколок далёкого звёздного неба или сгущённая на много порядков межгалактическая материя.

Что же здесь выступает в роли символов добра и зла? Передняя грань с Распятием — это, несомненно, символ любви и добра, победивших всё зло мира, искупление греха человеческого. Образы льва и змеи на боковой грани амбивалентны. Они каждый в отдельности

могут рассматриваться в разных ипостасях, а тем более в своём переплетении приобретают сложный космогонический смысл. В целом на камне выбиты многозначные символы, олицетворяющие в себе небесное и земное, божественное и сатанинское, воскресение и смерть, мужское и женское начала, мудрость и греховные пороки, подвиг жертвенности и гордыню — многое из того, на чём держится мир. Однако в произведении Рериха эти символы добра и зла на камне не акцентируются, они раскрываются через его образность.

На полотне в несколько кадрированной манере предстаёт сцена, как бы выхваченная из контекста росписи. На переднем плане среди деревьев изображены два ангела с оружием, застывшие в иератических позах. За ними, среди райских кущ, четыре трубящих ангела руководят небесными дружинами. Одна из них в отдалении стоит на дозоре, другая — справа покидает дежурство. Третья — слева выходит ей на смену, четвёртая вдали ещё только собирается у ворот. Замыкает пространство извивающаяся стена кремля, упирающегося своими башнями в золотисто-облачное небо.

Суровый воинский дух произведения, увлекавший Рериха мир варягов, средневековая архитектура райского града — всё говорит о том, что замысел картины мог быть основан на ранних историко-мифологических истоках. Сам Рерих писал, что легенды о чудесном камне распространены «от Тихого океана до средневековых мейстерзингеров»<sup>11</sup>. На основе таких сказаний в конце XII – начале XIII в. Вольфрам фон Эшенбах написал роман в стихах “Парсифаль”. У поэта этот камень называется Грааль. Его, обладающего чудесной силой, принесли на землю ангелы. Хранится он за стенами святого замка Мунсальвеша.

*Сей камень ангелы сберегли  
Для лучших, избранных чад земли<sup>12</sup>.*

Грааль — это совершенно особый камень, он излучает волшебный свет и огонь. В романе этому излучению даётся разъяснение:

*Пламя, в котором, раскинув крыла,  
Птица Феникс сгорает дотла,  
Чтобы из пепла воспрянуть снова,  
Ущерба не претерпев никакого,  
А только прекраснее становясь...  
Вот она — взаимосвязь  
Меж умиранием и обновленьем<sup>13</sup>.*

Пожалуй, та же идея реализуется и в картине Рериха. Узкая полоска тёмной земли на переднем плане кончается, и далее осенённый

волшебным светом Грааля начинается прекрасный мир. Свет, излучаемый камнем, огненно преображает распятого Христа в Христа воскресшего. В том, что камень теперь — это Христос, убеждают и слова святого Петра из его Первого послания. Там приводится близкий образ собравшихся ангелов вокруг Христа, «камня живого, человеками отражённого, но Богом избранного». В этом предстоянии неподвижные и застывшие ангелы как бы сами превращаются в «камни живые, устрояющие из себя дом духовный» (I Петра, 2: 4-5). В самом деле, ангелы с тёмными крыльями, словно выложенными мозаичной кладкой, удивительно гармонируют с белыми стенами и тёмными башнями кремля. Черода вертикальных строений вторит вертикальным ритмам ангельских фигур. Подчёркивая изобразительные аналогии, художник тем самым воплощает собором ангелов «дом духовный». Об этом же говорится и у Вольфрама фон Эшенбаха:

*Грааль был воплощением совершенства  
И преизбытком земного блаженства,  
И был основой основ  
Ему пресветлый рай Христов<sup>14</sup>.*

Автор романа о Парсифале не даёт указаний на конкретное местоположение царства Грааля. Оно нигде и везде. У него как будто бы есть зримые рубежи в виде бескрайних лесных дебрей. Однако эти границы и этот лес — не более чем метафора или символ духовных испытаний. Их не пройти без огненного сердца, а оно немислимо без чести и справедливости, без нравственной красоты и рыцарского самопожертвования. Братство Грааля открыто для многих ищущих, независимо от их национальности и вероисповедания — не только для ставшего праведным христианином и познавшего Бога Парсифаля, но и для язычников. Членов этого священного братства можно встретить в самый неожиданный момент в самом непредвиденном месте. Кажется, они могут присутствовать всюду, как рериховские ангелы, словно бы наполнившие своим присутствием весь мир. Для них охранять чудесный камень — это значит охранять истину.

Таинственностью окутан в средневековом романе мир Грааля. Его двойственный смысл исследователи поэзии Эшенбаха раскрывают следующим образом: это и волшебный камень, и высокая моральная идея<sup>15</sup>. По-видимому, столь же многозначно следует понимать и символы добра на «сокровище ангелов» — как нравственный идеал, истину и как воплощённого Христа, не случайно об этом го-



Николай Кузанский (Nicolaus von Cues)

ворит и изображение льва на боковой грани — символа Воскресения.

Человек с горящим сердцем, взывающий Бога, увидит в волшебном пламени камня не распятие, а торжествующего Христа, каким изваяли его древние скандинавские мастера. Увидит ангела, охраняющего вход в райский кремль. Камень здесь как врата с символами добра и зла.

Такое “прочтение” полотна приведёт нас ещё к одному средневековому источнику, к которому наверняка обращался и Рерих. Это философский трактат *Николая Кузанского* (1401—1464) “О видении Бога”, напи-

санный с удивительным эмоциональным подъёмом. Читая Кузанского, начинаешь ощущать, что он видел нечто подобное тому, что изобразил на своём полотне Рерих. Сам Рерих тоже как будто визуализирует видение, которое прозревает Кузанский. Вероятно, оба они постигали своим внутренним взором одну и ту же картину. И не важно, что между ними дистанция в несколько столетий. Наверное, видение Божества — это уникальное событие, явление огненного мира, где представления о пространстве и времени не вписываются в земные рамки. Человеку же современной культуры, приобщившемуся к духовному опыту предшественников, несомненно, уже будет проще в своём искреннем молитвенном порыве приблизиться к границе небесного рая.

И всё же, почему ни в сочинении философа, ни на полотне художника нет собственно лика Христа? Казалось бы, можно было постараться передать его Образ. Надо полагать, они хотели выразить в первую очередь то, что предваряет экстаз созерцания Бога — внутренние борения, томления духа. Созерцать же можно в меру своих качеств. Ведь не случайно у каждого художника свой Христос, своё свидетельство. У Рериха лик Бога — это неизреченное переживание:

*Всепроникающий лик,  
глубже чувств и ума.  
Неощутимый, неслышимый,*



*незримый*<sup>16</sup>.

Бог — это не только его изображение на картине или иконе. Бог — это Беспредельность. Об этом пишет и Кузанский: «Как бесконечный ты, господи, безначален и беспределен; ты начало без начала и конец без конца, ты начало без конца и конец без начала; ты начало так, что и предел, и предел так, что и начало, и ты ни начало, ни предел, а высишься над началом и пределом своей абсолютной, вечно благословенной бесконечностью»<sup>17</sup>.

В 1918 г. Рерих напишет стихотворение “Свет”, в котором по-своему, но в чём-то похоже выразит внутреннее лицезрение Бога:

*Кто узнал то, что не знает  
ни формы, ни звука, ни вкуса,  
не имеет конца и начала?*<sup>18</sup>

С чего же начинается видение Бога у Кузанского? С преодоления препятствий. Не нужно думать, что эти препятствия воздвигнуты кем-то свыше, это те несовершенства, которыми обременена душа. Бога «можно увидеть только там, где на пути встаёт преградой невозможность. И ты, господи, питание зрелых, дал мне мужество усилием преодолеть самого себя, поскольку невозможность совпадает в тебе с необходимостью. Так я увидел, что место, где ты обретаешься без покровов, опоясано совпадением противоположностей. Это стена рая, в котором ты обитаешь; дверь туда стережёт высокий дух разума, который не даст войти, пока не одолеешь его. Тебя можно видеть только по ту сторону совпадения противоположностей, ни в каком случае не здесь»<sup>19</sup>.

«У дверей совпадения противоположностей, которые стережёт ангел, встав у входа в твой рай, я начинаю теперь видеть тебя, Бога моего: ты там, где говорить, слышать, вкушать, осязать, рассуждать, знать и понимать — одно и то же, где совпадает видеть и быть видимым, слышать и быть услышанным, вкушать и быть вкушаемым, осязать и быть осязаемым, говорить и слышать, творить и говорить»<sup>20</sup>.

В картине у Рериха на переднем плане — тёмная полоска земли с камнем, а за ним начинается рай. Земля перед ним в холмах, которые своими очертаниями вторят “сокровищу ангелов”. Видимо, по его образу и подобию строится наша планета. На эту мысль наталкивают и рассуждения Кузанского, когда он пишет, что «в недрах земли есть некая минеральная сила, которую можно назвать духом. Этот дух пребывает в возможности стать минералом-камнем»<sup>21</sup>. Не случайно и у Рериха вся земля словно живая и наполнена упругой силой и мо-

гучим духом. В то же время камень можно понимать и как дверь в рай.

И здесь, как пишет Кузанский, находятся символы добра и зла и совпадают возможности видеть и быть видимым. Это сложное дуалистическое состояние прекрасно отобразил в картине Рерих. О том, как здесь решена проблема видения и провидения, выше уже говорилось. Но как быть видимым? Для этого художник тоже нашёл свой способ. На переднем плане в самом центре Рерих поместил фигуру стерегущего ангела. Он стоит так близко к раме, его одежда на фоне иссиня-чёрных крыльев и ближней плоскости написана таким белым свечением, что кажется, будто он и не в картине вовсе, а где-то между ней и зрителем. Более того, его огромные глазницы, заполненные тем же белым излучением с маленькими точечками зрачков, буквально приковывают к себе внимание. Этим немигающим взглядом ангел словно просвечивает насквозь каждого проходящего. Не случайно Маковский писал, что от ангельского взора ему становилось страшно.

В райском саду растут деревья. Они окружают камень и уходят вдаль. И по тому, как написаны деревья художником, как он их располагает, можно говорить о том, что в надземном мире свойства пространства иные. Чем дальше от центра, тем деревья больше, чем они ближе к камню, тем становятся меньше. Пространство в камне как бы поглощается в точку. В сравнении с уменьшающимися деревьями ангел предстаёт необычайно огромным. На ветвях деревьев сидят райские птицы сирины. Птица — это и символ человеческой души, и передатчица откровения, отождествляемая с высшей мудростью<sup>22</sup>.

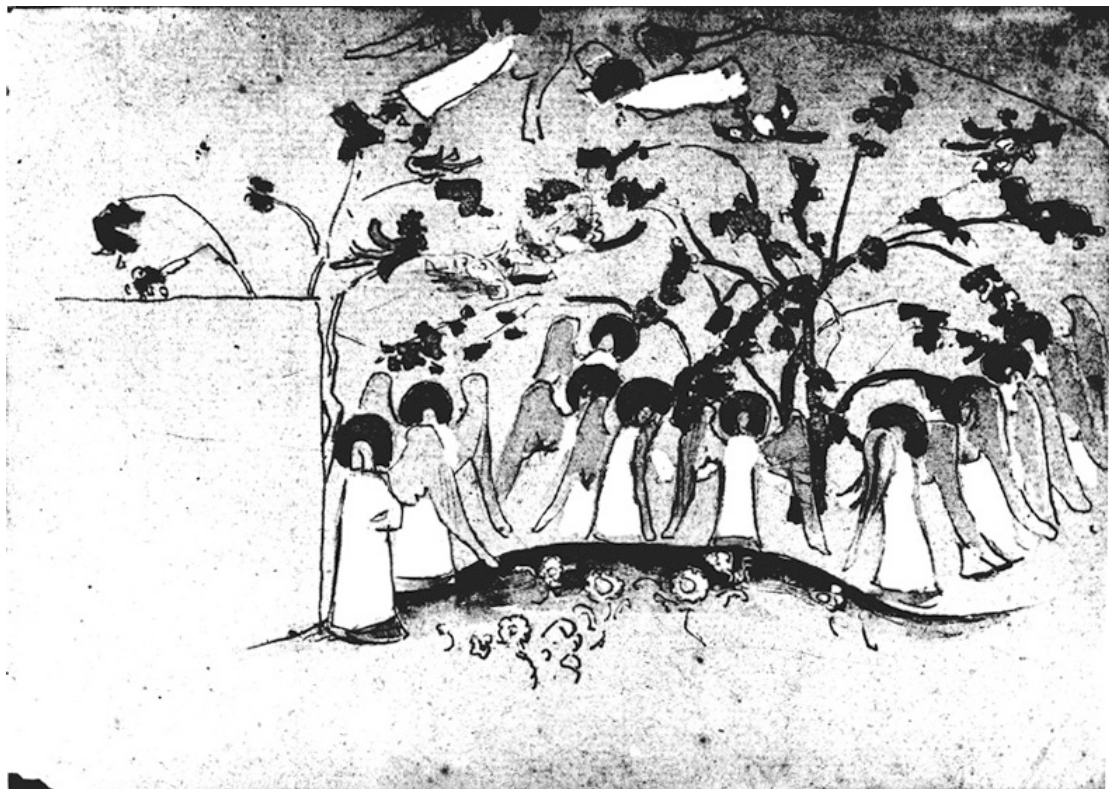
Николай Кузанский тоже видит деревья: «Я гляжу на стоящее передо мной большое и высокое ореховое дерево и пытаюсь увидеть его начало. Я вижу телесными очами, какое оно огромное, раскидистое, зелёное, отягощённое листвой и орехами... Потом я начинаю рассматривать семенную силу всех деревьев различных видов, не ограничиваясь никаким отдельным видом, и в этих семенах тоже вижу виртуальное присутствие всех мыслимых деревьев... Дерево, вижу я, есть некое развёртывание семенной силы, а семя — некое развёртывание той всемогущей силы... Стало быть, дерево в тебе, Боге моём, есть сам ты, Бог мой, и в тебе истина и прообраз его бытия»<sup>23</sup>.

Бога Кузанский видит во всём. Рериховские птицы на ветвях, в его понимании, — плод, рождённый деревом. Это дух доброго человека. «Как солнечная сила, нисходящая в растительный дух, движет его к совершенной зрелости и через посредство доброго дерева, со-

зревая с природной лёгкостью, от небесного тепла возникает добрый плод, так твой Дух, Боже, входит в разумный дух доброго человека и теплом божественной любви даёт созреть его добродетельной силе, делая его совершенным и угодным тебе плодом»<sup>24</sup>.

Пройдя деревья и стерегущего ангела, преодолев все препятствия, проникнувшись жертвенностью Бога-Сына, душа приближается к стене рая. Философ свидетельствует, что человек не может понять Бога-Отца иначе как только через Сына, «умопостигаемого Бога и посредника»<sup>25</sup>. «Видеть Бога-Отца и тебя, Иисуса, его Сына, значит быть в раю и в вечной славе. Стоящий вне рая не может иметь этого видения, потому что ни Бога-Отца, ни тебя вне стен рая не найти»<sup>26</sup>.

Испытав озарение, Николай Кузанский свидетельствует, что Иисус всем «учитель и свет». Он «и совершенство, и полнота всего», и через него «как посредника всё восходит к абсолютной истине»; он — «путь к истине и вместе сама истина»<sup>27</sup>. Заканчивая своё сочинение, Кузанский пишет, как в новом свете предстаёт для него жизнь, какие возможности обрела от встречи с учителем его душа. «Ты открываешь мне ключ, из которого льётся всё желанное и в природе, и в искусстве; ты ничего не держишь от меня в тайне. Ты не прячешь от меня ни источник любви, ни источник мира, ни источник по-

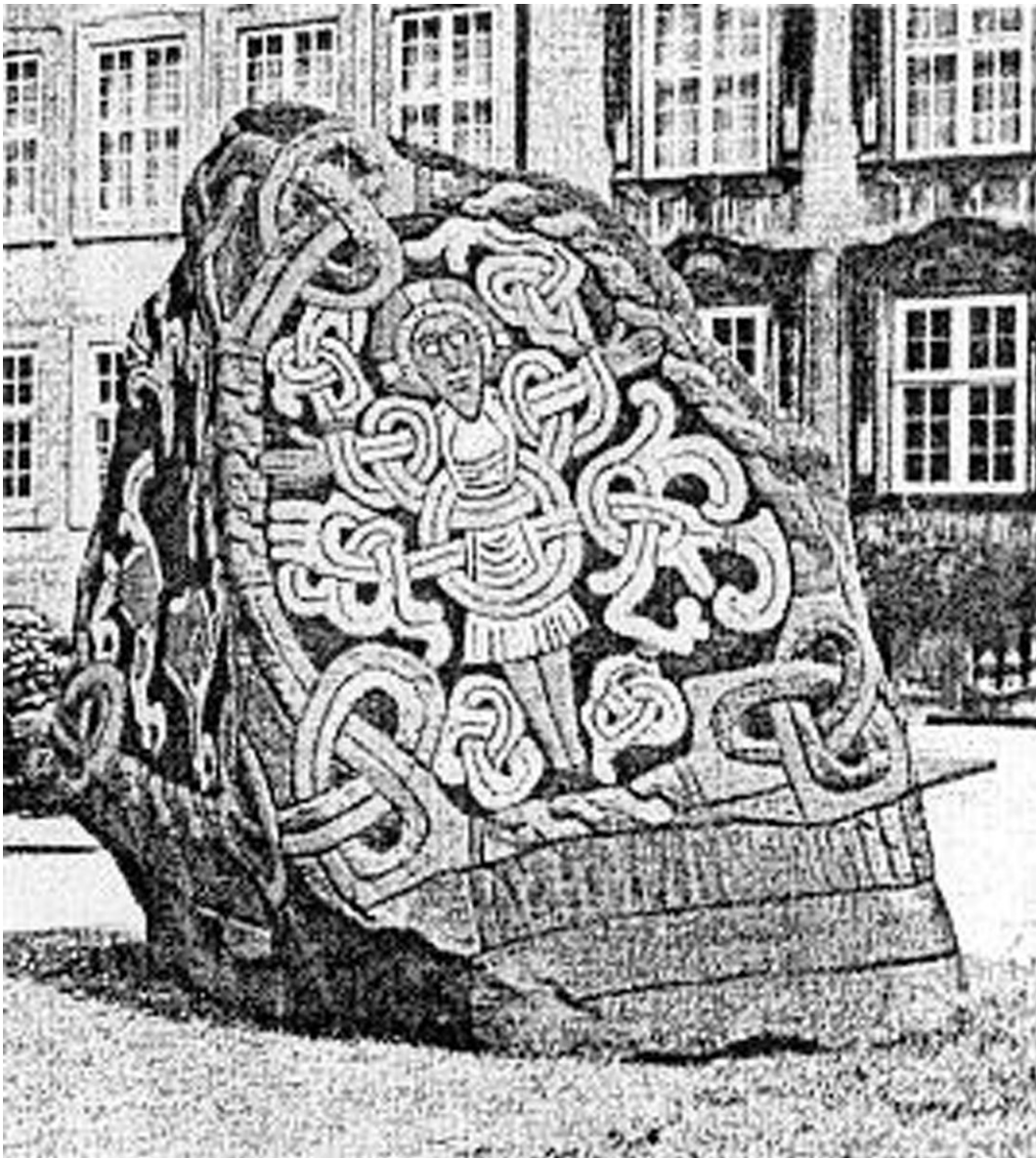


Н.К. Рерих. Ангелы у райского дерева. Акварель. 1900-е. По атрибуции авторов “Сборника новых поступлений в Отдел рукописей РНБ за 1952—1966 гг.” является эскизом росписи церкви в Талашкине. Оригинал в ОР РНБ

коя»<sup>28</sup>.

По-видимому, после внутреннего созерцания Бога открылся ключ благодати и для Рериха. Наверное, только в такие минуты может родиться подобное стихотворение:

*Твоя благодать наполняет  
руки мои. В избытке льётся  
она сквозь мои пальцы. Не удержатъ  
мне всего. Не успеваю различать  
сияющие струи богатства. Твоя  
благая волна через руки льётся  
на землю. Не вижу, кто подберёт  
драгоценную влагу? Мелкие брызги  
на кого упадут? Домой не успею*



Йеллингский камень. Дания. Установлен около 986 г.



То же. Воспроизводится по изд.: *Vikingetidens kunst*. Ole klindt — Jensen, David M. Wilson. Nationalmuseet. Kovenhavn, 1965. Pl. XLVIII

*дойти. Изо всей благодати в руках  
крепко сжатых я донесу только  
капли<sup>29</sup>.*

*“Капли”, 1920*

Несомненно, и “Видение Бога” Кузанского, и “Сокровище ангелов” Рериха созданы под воздействием большого религиозного переживания, когда происходит приобщение к сокровенному знанию и открывается подлинный смысл земного существования. «И я начинаю видеть, как смертная человеческая природа оделась в тебе бес-

смертием, так что все принадлежащие к единой человеческой природе люди могут достичь через тебя воскресения и войти в божественную жизнь»<sup>30</sup>.

Надо полагать, что и Рерих в “Сокровище ангелов” выразил своё понимание пути к Богочеловечеству. Этот вопрос был в центре внимания русской религиозной философии на рубеже веков. Философы Всеединства считали, что всё человечество должно духовно объединиться на основе идеи храмовой соборности. Храм при этом понимался как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама Вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти ангелы и всё человечество. Так мыслил князь Евгений Трубецкой<sup>31</sup>, и, наверное, так представлялся всемирно-отзывчивой русской душе идеал будущего вопреки всем посулам наступающей машинной цивилизации. Возможно, что замысел рериховского полотна настоян на тех же идеях.

В 1904 г., увидя ещё не завершённую талашкинскую церковь, Рерих пожелал украсить её росписями и выполнил эскиз “Архангел”, который затем находился в собрании княгини М.К. Тенишевой. На эскизе 1904 г. был изображён ангел у дерева с вещими птицами — всё, как на огромном полотне 1905 г., только в более сумрачной цветовой гамме. Возможно, что и всё полотно “Сокровище ангелов” поначалу мыслилось как эскиз для стенописи храма-усыпальницы в Талашкине. Лето 1912 г. Рерих работает над росписью. «Но именно в храме прозвучала первая весть о войне. И дальнейшие планы замерли, чтобы уже не довершиться. Но если значительная часть стен храма осталась белая, то всё же основная мысль этого устремления успела выразиться». «Остальное, — как писал Рерих, — осталось в пространстве»<sup>32</sup>. Видимо, эскиз не успел воплотиться в храме и затем экспонировался как монументальное станковое произведение<sup>33</sup>. Однако задуманная в росписи художественная идея — дать синтез «всех иконографических представлений»<sup>34</sup>, которая так ярко осуществилась в росписи “Царицы Небесной над рекой жизни”, вызрела уже в этом первоначальном варианте.

Идее мирообъемлющего храма как нельзя более соответствовало рериховское желание претворить в современном искусстве художественные достижения человечества со времён палеолита. Эти мечтания молодого художника не были беспочвенными. К тому времени Рерихом уже была создана целая серия картин о язычестве и истории древних славян. Он уже совершил паломничество по святым местам Руси и осознал художественную высоту древнерусской иконописи. Он уже проникся красотой многих археологических находок и написал ряд произведений о каменном веке. Он уже работал над иллю-

страциями к сочинениям М. Метерлинка, где с большим художественным тактом воплотил своё понимание средневековья и раннего Возрождения.

Действительно, в *“Сокровище ангелов”* много и от наследия Древней Руси, и от Византии, и от Проторенессанса, и от эпохи викингов, и от язычества древних славян. Конечно, прежде всего нельзя не ощутить в рериховском полотне иконописного начала. Оно проявляется и в стилистических особенностях, и в возвышенной и несколько суровой манере изложения, соответствуя общему настрою псковских памятников или таких известных московских икон, как *“Церковь воинствующая”* XVI в. (ГТГ) или как храмовый образ конца XIV в. *“Архангел Михаил, с деяниями”* из Архангельского собора московского Кремля.

Однако нельзя не отметить, что Рерих не только ориентируется на высокие классические образцы расцвета древнерусской иконописи, но и углубляется в её византийские истоки — известные мозаичные шедевры, о чём красноречиво говорит фигура ангела на переднем плане картины. Кроме того, он продолжает линию развития более позднего иконописания конца XVII — начала XVIII в. с его интересом к историзму, многоголосию, узорочью и пейзажному обрамлению. К тому же Рериха привлекала большая иконографическая свобода русских мастеров, сказавшаяся в том числе и в усвоении уроков западноевропейского искусства.

В его творчество тоже была привнесена «драгоценная струя Возрождения»<sup>35</sup>. От Проторенессанса у Рериха хороводы ангелов, написанных в самых разных ракурсах: в фас, в профиль и даже со спины, что было недопустимо в древнерусском иконописании. От картины кватроченто у него выделенный экран сценической коробки — передний план с главными героями, за которыми выстраиваются перспективные построения с точкой схода. Как и в ренессансном искусстве, здесь даёт знать о себе язычество — в полнокровном чувствовании земли, в любовании её красками, в упоении ароматным цветением.

Особый колорит полотну придаёт увлечение художника эпохой викингов, или варягов, и всей германо-скандинавской мифологией. «Несомненно, радость Киевского искусства создавалась при счастливом соседстве скандинавской культуры», — считал Рерих. «Крепость скандинавской культуры»<sup>36</sup> чувствуется здесь во многих слагаемых. О том свидетельствует не только Йеллингский камень со змеёй, вызывающей в памяти образ змея Мингарда из эддических мифов. Дерево, изображённое на передней кромке земли и раскинувшее ветви в пространстве рая, тоже, видимо, пришло из сканди-

навской мифологии. Там известно мировое древо (ясень Иггдрасиль), связывающее землю, где живут люди, с небом, где находятся боги и где помещается своеобразный “рай” для павших воинов<sup>37</sup>. Рисуя птиц, сидящих на дереве, Рерих в качестве прототипа использует их изображения с памятных камней VIII в. с острова Готланд в Скандинавии.

Произведение Рериха всё построено на контрастах. Мягкие и плавные линии холмов противопоставлены строгому и даже жёсткому рисунку деревьев, ангелов и райской стены. Продуваемые холодными северными ветрами деревья с их корявыми ветвями и скудной листвой превратились в каменную заградительную сеть. Светоносные краски полотна оттенены густыми, почти ночными холодными тонами. Тут всё словно полярный день и полярная ночь гипербореев. Рай же более всего символизирует золотой цвет. Он особенно звучен на щитах и нимбах ангелов. В цвете райской земли он несколько ослабляется, как бы вместив в себя ещё и белизну их одежд. Получилось что-то янтарно-медовое. Сама мозаичная кладка мазков напоминает о гранях солнечного камня и о сотовых ячейках. Ассоциация с пчелиным нектаром тут тоже неслучайна: вспомним о священном мёде скандинавских мифов, который циркулирует в природе и является источником жизненного обновления и магических сил<sup>38</sup>. Магической силой, действительно, веет от всего полотна. Кажется, что здесь не бесплотные ангелы, а мужественная рать самого Одина — варяжского бога неба и хозяина воинского рая<sup>39</sup>.

Руническая надпись на Йеллингском камне (на полотне Рериха она чуть-чуть просматривается) прославляет скандинавского правителя: «Харальд конунг приказал поставить этот камень в честь Горма, своего отца, и Тиры, своей матери. Тот Харальд, который овладел всей Данией и Норвегией и крестил датчан»<sup>40</sup>. Воинское посвящение камня находит своё отражение в самом духе полотна, но важно и другое — упоминание о крещении. Йеллингский камень был воздвигнут около 986 г. Эта дата поразительно близка к годам начала крещения Руси князем Владимиром Святославичем. С этого времени и викинги и русичи вошли в мировое христианское сообщество.

О том знаменательном событии на Руси напоминает в полотне Рериха райский град, слегка похожий на множество соборов на высоком берегу Днепра. Однако архитектура изображённых зданий, скорее, отнесёт нас к концу XIV – началу XV в. — ко времени Сергия Радонежского и большого храмостроительства после Куликовской битвы. Действительно, светлое ангельское воинство на картине, то уходящее, то приходящее на боевое дежурство возле таких близ-



ких русской душе строений, довольно ясно воскрешает то героическое время. Русское национальное средневековье, идеалы духовного единения, принесённые в мир Сергием Радонежским, вдохновляли русских религиозных философов и весь русский культурный ренессанс начала XX века. Рериховское “Сокровище ангелов”, быть может, его ярчайшее художественное проявление, пронизанное духовной крепостью и подвигом самопожертвования. Об этих христианских идеалах в картине напоминают распятия на камне и на щите ангела. Перед полотном Рериха, пронизанным суровым воинским духом, невольно приходят на ум известные слова Христа: «Не думайте, что Я пришёл принести мир на землю; не мир пришёл Я принести, но меч...» (Матф., 10: 35).

Однако в чём же видится каждому из упоминаемых авторов высший смысл борьбы? Вольфрам фон Эшенбах в заключение своего романа “Парсифаль” пишет:

*Но высшая из всех побед —  
Проживши жизнь, увидеть свет,  
Не призрачный, а настоящий,  
От чистой Правды исходящий,  
Не просто по миру брести,  
А истину вдруг обрести...<sup>41</sup>*

Наполнившись светом, истину обретает и Николай Кузанский в своём видении Бога: «Благодарю тебя, Иисус, что я пришёл к этому твоему свету: в свете твоём свет моей жизни...»<sup>42</sup>.

Рерих завершает цитируемое ранее стихотворение “Свет” следующими словами:

*И в моих закрытых глазах  
брезжит чудесный твой  
свет<sup>43</sup>.*

Кульминация рериховского полотна тоже в торжественно-воинственном звучании света. Это и ангельское золото — в нём, как свидетельствует Кузанский, «всего больше сияет небесный нетленный свет»<sup>44</sup>. Это и тёплое янтарно-медовое свечение, идущее от райских взгорий. Их макушки очерчены художником чёткими линиями, а склоны сияют мозаикой светонесных тонов. Под их живительным теплом вершины холмов процвели чашечками диковинных растений. Свет расходится, словно волнами, и заполняет собой всё пространство рая. Ещё более мощный и сильный свет, уходящий в ультрафиолет, исходит от камня-сокровища. Синие, похожие на звёздные в космической бездне лучи исходят из этого мистического объ-

екта. Он сам, будто межгалактический “черный карлик”, сосредоточивший в себе невообразимо плотную и раскалённую материю, искривляющую ход гравитации, руководит художественным полем притяжения. Всё стягивается к нему. Всё излучается из него.

Рерих своеобразно расшифровывал слово “культура”, основываясь на корнях “культ” — почитание и “ур” — свет, причём свет он часто писал с большой буквы, вкладывая в него глубокий и высокий смысл. «Культура есть почитание Света. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и Красоты. Культура есть синтез возвышенных и утончённых достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Культура есть сердце. <...> Камни великих цивилизаций укрепляют твердыню Культуры. Но на башне Культуры сияет алмаз-адамант любящего, познающего бесстрашного Сердца»<sup>45</sup>.

Продолжая Рериха, можно сказать, что краеугольный камень мироздания — это, вероятно, и есть твердыня Культуры. Пожалуй, такое более широкое понимание изображённого камня — в форме



Картина “Сокровище ангелов” в экспозиции Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Фото середины 1920-х гг. из АрхПФБ

сердца как символа культуры — ближе нашему времени. Не случайно в картине слились достижения многих культур, не случайно так сияет светом это сокровище. И как ангелы грозно охраняют его, так и человечество, по мысли Рериха, должно охранять сокровища культуры «в наши дни, в дни смертельной борьбы между механической цивилизацией и грядущей культурой духа»<sup>46</sup>. Более того, время экзаменует человечество, проверяя его отношение к культуре. «Всему миру приходит трудное испытание. После средневековых испытаний огнём, водой и железом предстоит испытание восприятием культуры», — писал Рерих вскоре после Октябрьской революции<sup>47</sup>. Теперь можно понять, почему А.М. Горький назвал его «величайшим интуитивистом современности». Рерих провидчески заострил вопрос о грядущем пути, перед которым в начале нашего века оказалась Россия. Будет ли жить Сокровище духа, устоит ли Святая Русь во всех её будущих испытаниях? И действительно, как это верно и как это важно по отношению к России всего XX века! Вот уж сколько десятилетий мы держим этот экзамен перед историей и неизменно проваливаем его. Стоя перед этой картиной, мы словно стоим перед судом времени, стоим как перед последними вратами. Будет ли исход?

Ещё в конце XIX века В.С. Соловьёв ясно и отчётливо сформулировал, чем же будет определяться исторический путь нашей страны: «...судьба России зависит не от Царьграда и чего-нибудь подобного, а от исхода внутренней нравственной борьбы светлого и тёмного начала в ней самой»<sup>48</sup>. И что же?

Сегодня, провожая уходящий жестокий век, мы, быть может, ещё больше, чем люди, век начинавшие, приковали себя к тёмному преддверию картины и не можем сделать решительного шага вперёд. Сейчас, после обретения этого полотна, мы, пожалуй, ещё острее ощущаем его напряжённую цветовую гамму, его суровую «предкуликовскую» атмосферу. В нервнопротянутых ветвях деревьев, в беспокойной, врубелевской мозаике мазков, в группе удаляющихся ангелов и, кажется, в совсем отдалившемся от нас кремле праведных — райском граде — нам слышатся отнюдь не призывные гласы ангелов, а, скорее, приближающиеся звуки скорбного реквиема.

И всё же дух Рериха взывает: «...неужели люди будут ниже камней? Будут в состоянии лишь ссориться и противоречиво болтать ненужные вещи? Соединяет людские сердца прекрасная симфония. <...> Пошлю вам, друзья мои, мысли о подвиге <...>. Под лучшие звуки в песне, и в труде, и в радости, спешите к суждённому Свету!»<sup>49</sup> — Спешите! Но успеем ли? Устоим ли на краеугольном камне Культуры или падём, как поверженный врубелевский демон?

Помогите нам, ангелы Божии!

Помоги нам, вся Светлая рать!

- 
- <sup>1</sup> *Маковский С.* [Поэзия ранних замыслов]. 1907. // *ДР*, 1994. С. 42.
- <sup>2</sup> *Короткина Л.В.*, 1998б.
- <sup>3</sup> *Маковский С.* Н.К. Рерих. // *ЗР*. 1907. № 4. С. 5.
- <sup>4</sup> *Рерих Н.К.* Пояснительный автограф. // *Огонёк*. 1909. № 13. С. 18.
- <sup>5</sup> *Каталог выставки “Мира искусства”*. М., 1911. С. 17.
- <sup>6</sup> *Ростиславов А.А.*, 1918. С. 47-48.
- <sup>7</sup> *Маковский С.* Рерих и Врубель. [1922]. // *ДР*, 1994. С. 92.
- <sup>8</sup> См. об этом сообщения в прессе: Голоса на 17 октября [1998]. “Эхо Москвы”. // *Санкт-Петербургские Ведомости*. 17 октября 1998. № 193 (1866); *Камм Е., Филатова И.* Чем нам запомнится 1998-й? Покупка года. // *Аргументы и факты*. 23 декабря 1998. № 52; *Леонидов В.* Русское искусство, обретающееся за границей. О новом номере журнала “Пинакотека”. // *Архив кулисы* (Приложение к “Независимой газете”). № 20 (42). Сетевая версия 11 декабря 1999 (Примеч. составителя).
- <sup>9</sup> *Соколов М.Н.* Лев. // *МНМ*, 1980-82. Т. 2. С. 42-43.
- <sup>10</sup> *Иванов В.В.* Змей. // *МНМ*, 1980-82. Т. 1. С. 468—471.
- <sup>11</sup> Камень. Тимур Хада, 6 апреля 1935. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 610.
- <sup>12</sup> *Вольфрам фон Эшенбах*, 1974. С. 472.
- <sup>13</sup> *Там же*. С. 470.
- <sup>14</sup> *Там же*. С. 376.
- <sup>15</sup> *Михайлов А.Д.* Роман и повесть Высокого Средневековья. // *Вольфрам фон Эшенбах*, 1974. С. 23.
- <sup>16</sup> Свет. 1918. // *Рерих Н.К.*, 1977. С. 99.
- <sup>17</sup> *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 63-64.
- <sup>18</sup> Свет. 1918. // *Рерих Н.К.*, 1977. С. 99.
- <sup>19</sup> *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 53.
- <sup>20</sup> *Там же*. С. 54.
- <sup>21</sup> *Там же*. С. 90.
- <sup>22</sup> *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Птицы. // *МНМ*, 1980-82. Т. 2. С. 348.
- <sup>23</sup> *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 46-47.
- <sup>24</sup> *Там же*. С. 92.
- <sup>25</sup> *Там же*. С. 77.
- <sup>26</sup> *Там же*. С. 82.
- <sup>27</sup> *Там же*. С. 81.
- <sup>28</sup> *Там же*. С. 94.
- <sup>29</sup> *Рерих Н.К.*, 1977. С. 85.
- <sup>30</sup> *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 88.
- <sup>31</sup> *Трубецкой Е.Н.*, кн. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 10.
- <sup>32</sup> Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой. Гималаи, 1929—1931. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 347.
- <sup>33</sup> М.Г. Неклюдова в своей монографии “Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века” (М., 1991) ошибочно считает “Сокровище ангелов” мозаикой Шлиссельбургской церкви (с. 292). Насколько известно, среди эскизов для мозаик церкви “на Пороховых заводах” в Шлиссельбурге, выполненных Рерихом в 1907 г., такого сюжета не значится. К сожалению, сами

---

мозаики погибли во время Великой Отечественной войны. Тем не менее сам автор, выставляя “Сокровище ангелов” в 1909 г., называл его эскизом для стенописи, а не эскизом для мозаики.

<sup>34</sup> Рерих Н.К., 1974. С. 347.

<sup>35</sup> Обеднели мы. 1905. // Рерих Н.К., 1991в. С. 81.

<sup>36</sup> Радость искусству. 1908. // Рерих Н.К., 1991в. С. 98.

<sup>37</sup> Мелетинский Е.М., Гуревич А.Я. Германо-скандинавская мифология. // МНМ, 1980-82. Т. 1. С. 288.

<sup>38</sup> Там же. С. 288.

<sup>39</sup> Там же. С. 290.

<sup>40</sup> Хроника человечества. М., 1996. С. 278.

<sup>41</sup> Вольфрам фон Эшенбах, 1974. С. 578.

<sup>42</sup> Николай Кузанский, 1980. Т. 2. С. 91.

<sup>43</sup> Рерих Н.К., 1977. С. 99.

<sup>44</sup> Николай Кузанский, 1980. Т. 2. С. 90.

<sup>45</sup> Культура — почитание Света. 1931—1933. // Рерих Н.К., 1994в. С. 41.

<sup>46</sup> Пути Благословения. 1921. // Рерих Н.К., 1924. С. 8.

<sup>47</sup> Адамант. Лондон, 1920. // Рерих Н.К., 1924. С. 61.

<sup>48</sup> Соловьёв В.С. Собрание сочинений. В 10 т. СПб., 1911—1914. Т. VI. С. 479.

<sup>49</sup> Рерих Н.К., 1991а. С. 70.