

## Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

# Итальянская живопись 'до Рафаэля' в творчестве Николая Рериха

Valentina Voytekunas

State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

**Abstract** At the turn of the 20th century, interest in Italy and the artistic heritage of the Old Italian Masters, especially the Proto-Renaissance and Early Renaissance was a noticeable phenomenon in Russian culture. Painting 'before Raphael' became one of the most important sources that influenced the style and imagery of many Russian artists, including Nicholas Roerich. This article examines the factors that determined Roerich's interest in early Italian art and analyzes the direct experience of the artist studying ancient painting in Italy, which was reflected in his artistic practice of the 1900s-1910s.

**Keywords** Nicholas Roerich. Italian painting. Perception. Reception. Interpretation. Influence. Art 'before Raphael'. Proto-Renaissance. Quattrocento.

**Содержание** 1 Введение. – 2 Италия и ранняя итальянская живопись в русской культуре конца XIX– начала XX века. – 3 Итальянская живопись 'до Рафаэля' среди других художественных отражений в творчестве Рериха. – 4 Опосредованные влияния. – 5 Первая поездка за границу (1900-1901) и путешествия по России (1903-1904). – 6 Путешествие в Италию 1906 года и его роль в творческой эволюции Рериха. – 7 Выводы.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

#### Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/008

163

## 1 Введение

Николай Константинович Рерих (1874, С.-Петербург-1947, Наггар, долина Кулу, Индия) широко известен в России и за ее пределами – не только как художник, но и как ученый-археолог, писатель, публицист, путешественник, философ. Существует необычайное количество ему посвященных текстов, прижизненных и вышедших позднее. Однако событийная насыщенность биографии, разнообразие<sup>1</sup> и обширность наследия,<sup>2</sup> обилие интересов Рериха, его многочисленные контакты с выдающимися людьми образуют столь богатое информационное поле, что несмотря на внушительную историографию, можно с уверенностью утверждать, что научный потенциал круга проблем и сюжетов, связанных с Рерихом, еще долго не будет исчерпан.

Характеризовать многогранного и творчески плодovitого Рериха очень непросто. На этом пути исследователь постоянно рискует или впасть в панегирик, превращая, как заметил один из современников художника, «живого, твердого, дельного Рериха» в «некое чудовище гениальной самобытности» (Левинсон, цит. по Рерих 2008, 668-669), или наоборот, в стремлении развенчать 'миф Рериха', доверившись обманчивой доступности языка и образов его работ, соскользнуть к слишком одномерной и поверхностной интерпретации, соотнося его искусство, например, с китчем (Шеткина-Роше 2011). Во избежание подобных крайностей представляется необходимым выбор верного ракурса, который бы позволил выработать новые подходы к творчеству художника и создать условия для более взвешенного и точного анализа изобразительной и смысловой образности его произведений. Перспективным в этом направлении может стать рассмотрение поисков Рериха не в изолированной самодостаточности, а через призму общих для эпохи стилевых и идейных тенденций, его дружеских и профессиональных связей.

До сих пор в трудах, посвященных Рериху, роль отдельных культурных влияний и воздействие на него общего историче-

---

Иллюстрации воспроизведены по изданиям: Рерих / Текст Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова, С. П. Яремича; худ. ред. В. Н. Левитского. Десять сказок и притч Н. К. Рериха. Пг.: Свободное искусство, 1916; Ростиславов А. А. Н. К. Рерих. Пг.: Издание Н. И. Бутковской, 1918; Эрнст С. Р. Н. К. Рерих. Пг.: Община св. Евгении, 1918; Аполлон, 1910, no. 4.

**1** Рерих проявил себя не только в станковых работах, но также в монументальной живописи, сценографии, книжной графике, декоративно-прикладном искусстве.

**2** Художником были созданы несколько тысяч произведений живописи и графики (приводимые в разных публикациях сведения о количестве варьируются от 4,5 до 7 тысяч), многочисленные литературные работы (статьи, очерки, притчи, мемуары и т.д.).

ского контекста часто бывают недооценены. Между тем, терпеливое распутывание 'нитей', которые оказались сплетены вместе в многослойной ткани жизни и творчества художника, их внимательное изучение, могут помочь увидеть то, что не было замечено ранее или углубить представление об известном. К несомненно важному, но пока всесторонне не изученным проблемам относится отражение в искусстве Рериха тем и образности итальянской живописи Проторенессанса и Раннего Возрождения. Работы, в которых этому вопросу уделялось внимание, в сравнении с изучением других культурных отражений в его творчестве (увлечения археологией, искусством Византии и Древней Руси, стран Востока и Северной Европы) пока немногочисленны.<sup>3</sup> В них оказались только намечены некоторые линии в проблематике и лишь в отношении единичных произведений художника были достоверно установлены иконографические заимствования из итальянских источников.<sup>4</sup> При этом след итальянского искусства в творчестве Рериха был значительным и требует серьезного специального изучения: особенно ярко он проявился в произведениях, созданных в последнее десятилетие доэмигрантского периода.<sup>5</sup> Рамки статьи не позволяют всесторонне и исчерпывающе осветить этот материал: в ней даются общие контуры истории восприятия и освоения Рерихом раннего итальянского искусства и в большей мере обозначаются направления для дальнейшего углубления в тему, нежели предлагаются окончательные выводы.

При подступах к исследованию рецепции и интерпретации ранней итальянской живописи в творчестве Рериха<sup>6</sup> становит-

**3** Среди публикаций, в которых были рассмотрены некоторые аспекты интересующей меня проблематики отметим работы Е.П. Маточкина (Маточкин Е.П. 2002; 2003; 2005 и др.) и Ю.Ю. Будниковой (Будникова 2009).

**4** Маточкиным были выявлены несомненные цитаты Симоне Мартини и Джентиле да Фабриано в *Пермском иконостасе* (1907) (Маточкин 2003, 85), Андреа дель Кастаньо в картине *Победа* (1942) (Маточкин 2002, 13). Многие другие сопоставления работ Рериха с произведениями итальянских мастеров, сделанные исследователем, могут быть уточнены или дополнены. К примеру, среди возможных источников образа Царицы Небесной в росписи храма Святого Духа в Талашкине Маточкин называл *Мадонну во славе* флорентийского Мастера из Марради (рубеж XV-XVI вв., Государственный Эрмитаж, С.-Петербург), а также мозаики базилик Санта Мария Ассунта в Торчелло и Сан Миниато аль Монте во Флоренции (Маточкин 2005), но не приводил никакой дополнительной информации, подтверждающей вероятность обращения Рериха именно к этим памятникам. В данном случае можно высказать предположение о том, что образцами для композиции Рериха могли также стать станковые и монументальные произведения сиенской школы на сюжет *Вознесение Марии*, примеры которых художник с большой вероятностью видел во время своей итальянской поездки 1906 года.

**5** Семья Рерихов покинула Россию в середине мая 1917 года.

**6** К Рериху персонально, а также в числе других представителей русского искусства конца XIX - начала XX веков, в творчестве которых отразилось воздействие живописи 'до Рафаэля', я обращалась в докладах *Техника старой итальянской*

ся очевидна многоаспектность проблематики, так как интерес художника к живописи периода 'до Рафаэля' не только отражал особенности его творческой индивидуальности и личного вкуса, но также зависел от общего хода развития русской культуры. Это заставляет искать определенный способ раскрытия материала, позволяющий выявить его разные смысловые уровни. Наиболее подходящим в данном случае видится представление во взаимных отражениях двух планов: общего, характеризующего присутствие итальянской темы в сложном контексте русской культуры рубежа XIX–XX веков, и частного, разбирающего детали индивидуального опыта узнавания и творческого освоения Рерихом искусства Треченто и Кватроченто.

## 2 Италия и ранняя итальянская живопись в русской культуре конца XIX– начала XX века

В круг интересов Рериха итальянская тема входит естественным образом, включенная в духовные и интеллектуальные настроения времени. Формирование и развитие художника произошло в период, прошедший под знаком увлеченности Италией – к началу XX века все слои русской интеллигенции, говоря словами Б.К. Зайцева, охватила «болезнь, называемая любовью к Италии» (Гениева 2009, 164), и неудивительно, что молодой художник оказался также ею затронут. Италомания объединяла людей разного психологического склада, занимавшихся разными родами деятельности: общий опыт итальянских путешествий, которые в это время стали более частыми,<sup>7</sup> впечатления, вынесенные из этих поездок, становились своеобразным пропуском в духовное братство. Так Италия сблизила Рериха и А.А. Блока: «На этой почве старинных фресок и великолепных сооружений начались наши внутренние беседы» (Рерих 1974,

---

*живописи и русской иконописи в творческой практике художников Серебряного века* (Международная научная конференция *Связь времен: история искусств в контексте символизма*. РАХ, Москва, 2017); *Боттичелли и русское искусство начала XX в.* (Форум молодых исследователей искусства *Научная весна – 2019*, ГИИ, Москва); *"Restless Soul": Botticelli in art criticism and the works of Russian artists in the early 20th century (Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age*. International Conference of PhD Students, Ca' Foscari University of Venice, 2019); *Итальянская живопись 'до Рафаэля' в творчестве Н. К. Рериха* (*Научная весна – 2020*, ГИИ, Москва); *"Fresco Clarity Revived the Colors": Painting of the Early Italian Renaissance in the Works of Nikolay Roerich (1906-1910s)* (Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy. II International Conference of PhD Students, Ca' Foscari University of Venice, 2020).

<sup>7</sup> В.В. Вейдле в воспоминаниях писал, что «в дореволюционные, довоенные и идиллические годы путешествие в Италию стало обязанностью всякого уважающего себя и хоть отчасти грамотного человека» (Вейдле 1952, 36).

105), – вспоминал в поздние годы художник. Поэт высоко ценил подаренный ему Рерихом рисунок *Италия*,<sup>8</sup> который был опубликован в 1910 году в журнале *Аполлон* вместе с блоковскими *Итальянскими стихами*.<sup>9</sup>

В начале XX века продолжают сохранять свою актуальность все основные категории, характеризующие 'итальянский текст' в русской культуре.<sup>10</sup> Для русских Италия – по-прежнему 'родина души' (Н. В. Гоголь), царство свободы, прекрасной природы, величайшего искусства, искренних чувств. При этом насыщение контекста русской культуры современными идеями и проблемами, формирование под влиянием символизма нового сознания, сосредоточенного на субъективных переживаниях и одновременно ищущего выхода за пределы этой субъективности в надличных духовных сферах, существенно меняли регистры восприятия и обуславливали смысловые сдвиги внутри этих категорий. На рубеже XIX–XX веков в сознании русского интеллигента стереотипный образ Италии как 'земного рая', содержательно углубляется – как географическое и символическое пространство она становится частью 'мифа истока':<sup>11</sup> это одновременно реальное заповедное место, куда в полной мере не добрались расчетливая буржуазная цивилизация и сокрушающий вековые устои технический прогресс,<sup>12</sup> легендарная колыбель европейской культуры<sup>13</sup> и утопическое пространство мечты и гармонии. В качестве такой обетованной земли Италия не только живет в чувствах и эмоциях людей конца XIX – начала XX

**8** Рерих Н.К. *Италия*. 1907. Б. на карт., тушь, перо, черная акв. 17,2×17,5. Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН, С.-Петербург.

**9** *Итальянские стихи* Блока были опубликованы в *Аполлоне* (1910, январь) в сопровождении рисунка Рериха (на фронтиспise) и тремя рисунками Г.К. Лукомского – *Купола (Венеция)*; *Сиена*; *Равенна*.

**10** О базовых категориях исторической рецепции Италии в России: Deotto 1998.

**11** О комплексе смыслов и сюжетов, связанных с концептом 'миф истока' в русской культуре начала XX века: Бобринская 2003, 24–43.

**12** Тем острее творческими личностями переживались внедрения современной цивилизации в жизненный уклад старинных городов Италии. Раздражение этим вмешательством прозы жизни в поэтический мир старой Италии нашло отражение, например, в стихах Блока (*Умри, Флоренция, Иуда...*, из цикла *Итальянские стихи*, 1909), письмах В.А. Серова, критиковавшего современные римские постройки в 'отельном стиле' и досадовавшего на 'треклятый трамвай', мешавший ему в Риме и Флоренции: «Нет больше тишины ни глазу, ни уху», – жаловался он в 1911 году в письме из Рима (Серов 1971а, 220).

**13** Для Рериха, которого завораживали 'тайны первоначалья', Италия была одним из одновременно реальных и символических локусов, к которым тянулись нити национальной истории и культуры: «Бесконечно изумляешься благородству искусства и быта Новгорода и Пскова, выросших на 'великом пути', напитавшихся лучшими соками ганзейской культуры. Голова льва на монетах Новгорода, так схожая с львом Св. Марка, не была ли мечтой о царице морей – Венеции?» – строил догадки художник в одной из своих статей (Мантель 1912, 22).

века, отражена в письмах и мемуарах, но также часто появляется в пространстве художественном – в произведениях литературы<sup>14</sup> и изобразительного искусства. В числе последних можно указать на фантастические пейзажи К.Ф. Богаевского (*Воспоминание о Мантенье*, 1910; *Итальянский пейзаж*, 1911<sup>15</sup> и др.), безмятежно-сказочные сцены Д.С. Стеллецкого (*Летние праздники*<sup>16</sup> и др.), П.С. Наумова (*Фантазия на мифологическую тему*, 1906; *Встреча*, 1913<sup>17</sup> и др.), в которых тема идеальной земли и мира гармонии воплощена через образные мотивы и стилистику, отсылающие к произведениям итальянского Кватроченто.

На стыке столетий Италия продолжает восприниматься главной мировой сокровищницей старого искусства, но становится источником новых эстетических переживаний. В это время приезжавшие сюда русские стремятся отдалиться от хрестоматийных представлений о стране, стараются увидеть ее без подсказки авторитетов, открыть свою собственную Италию.<sup>18</sup> Они постигают ее в личном опыте, изъездив вдоль и поперек, а то и исходяв пешком.<sup>19</sup> Если в XIX веке в русском сознании главным центром искусства был Рим, а в качестве художественного идеала рас-

**14** Здесь можно вспомнить многие стихи на итальянскую тему В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А.А. Ахматовой и других поэтов этого времени. В качестве наглядной иллюстрации, в которой образ Италии, выходя за границы реальности, становится утопическим символом – придуманным пространством, дающим забвение, излечивающим душу от горестей и страстей, – укажем на фрагмент из повести Брюсова *Последние страницы из дневника женщины* (1910), в котором один из героев мечтал спастись от неудач жизни, уехав в Италию на маленький остров Устику, на котором он никогда не был, но представлял его «символической страной красоты и счастья, какими-то Гесперидами садами» (Брюсов 1989, 129).

**15** Богаевский К.Ф. *Воспоминание о Мантенье* (первое авторское название – *Подражание Мантенье*). 1910. Х., м. 109×171. Государственная Третьяковская галерея, Москва (далее – ГТГ). Под этим названием художником было создано несколько произведений в разных техниках; *Итальянский пейзаж*. 1911. Карт., акв., паст. 69,7×83,5. Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского. Под этим названием также было создано несколько произведений.

**16** Стеллецкий Д.С. *Летний праздник*. Б., кар., акв., гуашь, 49×102,5; *Летний праздник*. Б., кар., акв., гуашь. 51×101,5. Продавались на аукционе Sotheby's (24 ноября 2014). В 1920-е годы эти произведения были подарены графине А.И. Шуваловой. В каталоге аукциона работы не датированы, но тематика и стилистика позволяют предположить, что они могли появиться после итальянского путешествия Стеллецкого 1907 года – в конце 1900-х – 1910-е годы.

**17** Наумов П. С. *Фантазия на мифологическую тему*. 1906. Б., темп. 23×45,7. Собрание Р. Бабичева; *Встреча*. 1913. Карт., м., графит. кар. 82×97. Государственный Русский музей С.-Петербург (далее – ГРМ).

**18** В этом отношении особенно показательно название книги А.А. Трубникова, подчеркивавшее личный характер описанных впечатлений – *Моя Италия: Наброски переживаний* (Трубников 1908).

**19** Пешие путешествия не были в это время редкостью. Например, таким образом исследовали Италию М.А. Волошин, К.С. Петров-Водкин, Р.Р. Фальк, И.Э. Грабарь, П.Н. Филонов.

смащивались Рафаэль и мастера XVI-XVII столетий, то к началу XX века восприятие Италии и ее художественного наследия, усложняясь, серьезно меняется и вектор интереса направляется «от 'центров' в 'глубину' Италии, от прославленных музеев – к потаенным уголкам» (Лавров 2007, 337), от искусства Высокого Возрождения к искусству Кватроченто и более ранних эпох. Однако стоит подчеркнуть, что при смещении эстетических предпочтений в сторону художественных явлений более отдаленного времени,<sup>20</sup> выраженном желании открыть еще неизвестное, художники 'золотого века' Возрождения не были совершенно забыты,<sup>21</sup> и Рим, хотя и оказался в начале XX века несколько в тени Венеции, Флоренции и других древних итальянских городов, не перестал играть в русском сознании важной роли.<sup>22</sup> Особое синтезирующее качество культуры этой поры, позволяло примирить противоположности, связать 'начала' и 'концы', увидеть в каждом явлении самостоятельное значение.<sup>23</sup>

И все же, при сохранении внимания к Леонардо и Микеланджело, главными 'любимчиками'<sup>24</sup> эпохи становятся ранние мастера.

**20** О возрастании интереса к ранним периодам в истории итальянского искусства и творчеству отдельных представителей Треченто и Кватроченто в России этого времени, свидетельствует увеличение количества публикаций по данной тематике: начиная с 1880-х годов в русской печати выходят многочисленные статьи, брошюры, книги русских авторов и переводные издания, как специального, более углубленного характера, так и общего, обзорного плана. Это работы А.В. Вышеславцева, М.П. Соловьева, В.В. Чуйко, З.А. Венгеровой, Г.Б. Биннза, Э. Жебара, П.П. Муратова, Н.М. Горбова, Н. Николаевой, Г.К. Соломина, Э. Хусида, А.А. Дахновича и других авторов. В литературе, посвященной раннему итальянскому искусству, которая вышла в России в конце XIX – начале XX века, позволяет сориентироваться указатель Н. Лаврского (Лаврский 1919, 24-30).

**21** Искусство Высокого Возрождения на рубеже XIX – XX веков продолжает пользоваться вниманием: в это время выходят основательные работы А.В. Вышеславцева о Рафаэле, А.Л. Волынского и Н.Ф. Сумцова, посвященные Леонардо да Винчи, многочисленная популярная литература. Подробнее: Лаврский 1919, 24-30.

**22** В частности, в начале XX века выходит книга Б.А. Грифцова, которая представляет собой путеводитель по римским достопримечательностям (Грифцов 1914).

**23** Эта примиряющая позиция была прекрасно сформулирована П.П. Муратовым в *Образах Италии*. Характеризуя Джотто как совершенного, выдающегося мастера («изучение фресок Джотто неизбежно приводит к признанию в его искусстве множества черт, которые мы объединяем понятием классического»), Муратов при этом замечал: «Целый ряд насильственных выводов устраняется, когда мы начинаем признавать самостоятельное значение трех великих эпох итальянского Возрождения, – треченто, кватроченто и чинквеченто, соответствующих приблизительно XIV, XV и XVI столетиям. Тогда становится понятно, что живопись Джотто, представляющая высшее художественное выражение треченто, не является ни детским лепетом, ни неумелым опытом. Но тогда в свою очередь напрасными покажутся всякие упреки в манерности, обращенные к такому сложному мастеру чинквеченто, как Корреджо например, со стороны поклонников ранних пре-рафаэлитов» (Муратов 1911, 94-5).

**24** 'Любимчиками' называл итальянских художников Петров-Водкин (Петров-Водкин 1991, 329).

Путевые дневники, письма, критические тексты пестрят именами Чимабуэ, Дуччо, Джотто, братьев Лоренцетти, Симоне Мартини, Мазаччо, Фра Беато Анджелико, Филиппо и Филиппино Липпи, Беноццо Гоццоли, Джованни Беллини, Чима да Конельяно, Витторе Карпаччо, Андреа Верроккьо, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Луки Синьорелли, Пьетро Перуджино, Пинтуриккио. В срезе изобразительного искусства притяжение к 'праерафаэлистам'<sup>25</sup> в конце XIX - начале XX века испытали многие известные художники - от представителей 'протосимволизма'<sup>26</sup> до авангарда. Следы этого интереса обнаруживаются в эпистолярном и художественном наследии В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, В.И. Денисова, А.Н. Бенуа, А.П. Остроумовой-Лебедевой, К.А. Сомова, В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова, К.Ф. Богаевского, К.П. Петрова-Водкина, З.Е. Серебряковой, В.И. Шухаева, А.Е. Яковлева, Р.Р. Фалька, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Г.Б. Якулова, К.С. Малевича и многих других.<sup>27</sup>

Укажем из многих причин, которые содействовали столь широкому увлечению ранними мастерами, две главнейшие. Обе они соотносятся с пластическими поисками, активизировавшимися в процессе обновления и перестановки художественных сил, одна - влияние современного европейского искусства, его разных течений и направлений от импрессионизма до футуризма - преобразовала русскую культуру, действуя извне, другая - случившаяся в этот период переоценка собственного национального наследия - изменяла ее изнутри.

Процесс перестройки русского искусства запускается в 1880-е годы, когда обозначается конфликт поколений, обусловленный постепенным отходом молодых художников от передвижнической нарративной модели искусства, смещению их интереса от 'картин с содержанием' (В.В. Стасов), повествующих о 'правде жизни', к эмоциональной и пластической выразительности, по-

<sup>25</sup> В русских текстах этого времени старых итальянских мастеров, творивших 'до Рафаэля', часто называли также, как современных английских представителей известного направления - 'праерафаэлиты', 'праерафаэлисты' (кто в конкретном случае имелся в виду - обычно прояснял контекст).

<sup>26</sup> Это понятие использовала А.А. Русакова для характеристики творчества художников, связанных с Абрамцевским (Мамонтовским) кружком (Русакова 2003, 22-61).

<sup>27</sup> Итальянскими мастерами Средних веков и Кватроченто также оказались увлечены многие писатели и поэты этого времени. Литературные произведения, в которых обнаруживаются тематические и образные связи с ранней итальянской живописью бесчисленны. Для наглядности приведем названия некоторых стихотворений, в которых звучат имена итальянских мастеров или упомянуты итальянские примитивы. Это *'Magnificat'*, *Боттичелли* (1899) В.И. Иванова, *Перед итальянскими примитивами* (1900) и *Фра Анджелико* (1900) К.Д. Бальмонта, *Перед мадонной Чимабуэ* (1911) Эллиса (Л.Л. Кобылинского), *Фра Беато Анджелико* (1912) Н.С. Гумилева, *Эпитафия Фра Филиппо Липпи* (1914) А.А. Блока и другие.



искан 'истины в красоте' (М. А. Врубель). В спорах, возникших вокруг приобретения П.М. Третьяковым произведений В.А. Серова и М.В. Нестерова,<sup>28</sup> в неприятии старшими передвижниками импрессионистических поисков первого и уклонений второго в сторону символизма явственно прозвучала проблематика нового художественного языка. Она еще более заострилась к концу столетия, с выходом на сцену объединения «Мир искусства», выступавшего одновременно против салонного академизма и устаревшего реализма передвижников, и выдвинулась на первый план в начале XX века, с актуализацией модернистских художественных течений и практик, началом авангарда. На фоне развертывания истории признания за языковыми средствами собственной ценности, раннее итальянское искусство часто попадало в контекст размышлений о сущности и задачах современного искусства. Дорафаэлевская живопись, отмеченная чертами становления, озаренная светом открытий, уже раздвинувшая рамки канона и еще не скованная условностями академических правил, в этот период становится олицетворением свободного творчества, выражающего чувства и смыслы через образность самого художественного языка.<sup>29</sup> Стилиевые черты старинной живописи, сила ее эмоционального воздействия, вызывавшие ассоциации с пластическими поисками современных художников-новаторов, помогли увидеть истоки новейших формальных открытий, понять их закономерный, не случайный характер.<sup>30</sup>

**28** Основатель национальной галереи живописи П.М. Третьяков, бывший долгие годы надежным покровителем художников, входивших в Товарищество передвижников, руководствуясь в своей собирательской деятельности широкими задачами представления истории русского искусства в его полноте, в 1880-е годы начинает покупать произведения молодых художников, отступавших от передвижнических идеалов и тематики. Старшие передвижники критиковали Третьякова за его увлечение сказочно-былинной живописью В.М. Васнецова и особенно остро восприняли покупку Третьяковым работы В.А. Серова *Девушка, освещенная солнцем* (1888. Х., м. 89,5×71. ГТГ). По поводу этой картины на очередном обеде передвижников в 1889 году художник В.Е. Маковский вызываясь съязвил, намекая на импрессионистическую манеру письма и то, что эта работа была приобретена с подачи И.С. Остроухова: «Кто это стал прививать к галерее Павла Михайловича сифилис?» (Серов 1971b, 29). Негативно было воспринято и приобретение Третьяковым в 1890 году произведения М.В. Нестерова *Видение отроку Варфоломею* (1889-1890. Х., м. 160×211. ГТГ), в которой старшие передвижники увидели «вредный мистицизм, отсутствие реального» (Нестеров 1985, 127): депутация во главе со В.В. Стасовым даже пыталась уговорить Третьякова отказаться от картины.

**29** «Как поражают в старых художниках глубина, непосредственность и искренность изображений их, как они полно и небоязливо решают свои задачи. Откуда у них эта полнота, искренность и смелость? Не все же они гении? Какие-нибудь Орканья, Беато Анжелико и многие другие – далеко не гении, а между тем смогли и осмелились быть самими собой», – восхищался силой и естественностью дорафаэлевских мастеров в письме к Е.Г. Мамонтовой В.М. Васнецов (1889) (Васнецов 1987, 82).

**30** Нестеров в письме из Флоренции (1889), открывая для себя эту связь старого и нового искусства, делился с родными: «Алессандро Боттичелли, фра Беато Ан-

Вхождению в конце XIX – начале XX века дорафаэлевской живописи в число важных для русского искусства художественных явлений способствовал и другой фактор – на этот период пришелся новый этап осмысления национального наследия, который существенным образом отличался от предшествовавших ему обращений к национальной теме в эпоху романтизма и историзма, нашедших свое выражение в так называемых русско-византийском и русском стилях. Новую ступень в истории восприятия и интерпретации собственного художественного наследия в 1880-е годы открывают национально-романтические поиски Абрамцевского кружка, заложившие основу неорусского стиля, в котором ранее всего проявились черты модерна. В начале XX века в это русло вливаются эксперименты мастерских Талашкина, далее эта линия получает развитие в творчестве художников неопримитивизма и авангарда.

Новизна этой фазы в истории освоения национальной традиции проявилась во многих отношениях. Если во второй и третьей четверти XIX века национальная тема получает развитие в первую очередь в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, в том числе в костюме,<sup>31</sup> то на рубеже столетий «использование национальной традиции в русском искусстве впервые приобретает широкий, поистине всеобъемлющий характер» (Киричен-

---

джелико, Филиппо Липпи и другие полны высокой поэзии. Вот откуда берут свое начало Пювис де Шаванны и Васнецовы» (Нестеров 1988, 45). Эта современность языка раннего итальянского искусства продолжала восхищать новые поколения русских художников в начале XX века. Представители раннего авангарда смотрели на живопись 'до Рафаэля' уже через призму постимпрессионизма. В 1908 году Кончаловский из Франции писал своему другу Машкову, который в это время путешествовал по Италии: «Вот о чем я невольно подумал, когда читал Ваши восторги перед фрескистами: хорошо, что Вы видели до них Ван Гога, Сезанна и других освободителей нашего времени. Если бы Вы видели фрески эти раньше, мне кажется, Вы совершенно бы иначе их восприняли. А именно, Вы бы восхищались ими как вещами историческими больше, чем как произведениями великого искусства. [...] После же наших последних художников можно просто учиться на прерафаэлитях. Действительно, если Сезанн и Ван Гог показали, что самое ценное в искусстве – сохранение ребяческого чувства, не забитого условностями, созданными долгими веками, если они показали, что освобождение от всех этих традиций есть истинный смысл настоящего искусства, этим одним они открыли для нас целый мир образов в тех самых фресках, которые теперь перед Вами» (Кончаловский 1979, 194).

**31** В середине XIX века предпринимались попытки освоения византийского и древнерусского наследия в современной живописи, но они, во-первых, не выходили за пределы религиозного искусства, а во-вторых, были по своей сути очень компромиссны, имея в своей основе идею 'усовершенствования' древних образцов на основе принципов академизма (Кириченко 1997, 140-1). Такой подход вытекал из особенностей эстетических вкусов и представлений, доминировавших в это время: «Стремление приверженцев византийского стиля облечь произведения в классически правильную форму (лишь слегка ее деформируя или придавая типам святых 'византийскую' внешность), объясняется тем, что древние иконы еще не были оценены и 'реабилитированы' с эстетической точки зрения» (Гудыменко 2016, 192).

ко 1997, 221), охватывая архитектуру, декоративно-прикладное искусство, все виды изобразительного искусства, сценографию, книжную графику и т. д. В этот период также необыкновенно расширяется репертуар интерпретируемых источников – сюда попадают разные формы народного творчества, старинного религиозного и светского искусства, к началу нового столетия все более усиливается интерес к 'низким' жанрам (лубку, городской вывеске), а также наиболее архаичным пластам русской культуры, ее праславянским корням. Но главные изменения лежали не в области наращивания новой информации и расширения сфер художественного творчества, затронутых увлечением стариной, а в плоскости нового понимания художественного языка древнего искусства. Именно это позволило 'переоткрыть' в начале XX века древнерусскую икону, увидеть в ней не только объект благочестия, памятник истории, но и выдающиеся художественное явление национального и мирового масштаба.

В интерпретации наследия прошлого главные перемены также лежали в области формообразования. Если творческая практика XIX века, опираясь на данные истории и археологии, строилась на точном цитировании, эклектичном, часто механическом применении и сочетании источников, то в основе подхода конца XIX – начала XX века было более свободное обращение с художественным материалом ушедших эпох на основе синтеза и стилизации, позволявшее добиться большей условности и образной универсальности. Стремление достичь органичности при соединении разных источников, обостряло внимание к явлениям, обнаруживающим как историческую, так и стилистическую близость. Общие для древнерусской и ранней итальянской живописи ясность композиции, открытая сила цвета, выразительность ритма линейного рисунка напоминали о давних родственных связях двух национальных школ – о родительском византийском искусстве и через него причастности их обеих к Античности.<sup>32</sup> Формальное сходство дорафаэлевской итальянской и древнерусской живописи, общие исторические корни способствовали их частому сравнению,<sup>33</sup> в творчестве многих русских художников, в чис-

**32** К размышлениям о месте древнерусского искусства в общемировой истории искусства неоднократно возвращался П.П. Муратов (Муратов 2005, 37, 59).

**33** В начале XX века к сравнению древнерусской и ранней итальянской живописи прибегали нередко. Эта параллель отчетливо предстает в книге А. В. Грищенко *Русская икона как искусство живописи* (Грищенко 1917), многих текстах Муратова. Для последнего раннее итальянское искусство и исследовательские подходы, выработанные в его отношении европейской наукой, стали опорой в выстраивании принципов анализа древнерусского искусства (Тарасов 2016).

ле которых был и Рерих,<sup>34</sup> эти два источника оказались воедино сплавлены.

Искусство Рериха, безусловно, откликалось на все главные культурные тенденции своего времени. Одновременно в его обращении к старой живописи Италии большую роль играли личные вкусы, его изначальное тяготение к древним художественным формам (к искусству первобытного мира, языческой и христианской Древней Руси), раннее увлечение археологией, воспитавшее научный подход к памятникам старины, и многое другое.

### 3 Итальянская живопись 'до Рафаэля' среди других художественных отражений в творчестве Рериха

Итальянский элемент в творчестве Рериха оказался соединен с другими культурными воздействиями и несколько заслонен главнейшими из них. Уже в начале XX века оформилась личная легенда Рериха - 'северянина-скандинава', наследника легендарного Рюрика,<sup>35</sup> - и сложились определенные каноны восприятия его произведений. Так, в глазах широкой публики Рерих был, прежде всего, 'художником-археологом',<sup>36</sup> воскрешающим «скрытое и погребенное веками» (Рерих 2005, 163), 'поэтом древнерусской старины',<sup>37</sup> певцом севера<sup>38</sup> и доисторического мира.<sup>39</sup> Со второй половины 1900-х годов Рерих также утверждается как знаток

**34** Здесь можно указать на К.С. Петрова-Водкина, Д.С. Стеллецкого, П.В. Кузнецова и многих других мастеров начала XX века.

**35** О 'скандинавском' происхождении Рериха считали необходимым сказать многие авторы, писавшие о нем в XX веке. Упоминания об этом можно встретить даже в современных текстах, хотя за последнее время появилось несколько работ, убедительно доказывающих мифотворческие истоки этой родословной. Библиография по этому вопросу приведена в публикации: Нилюгов; Богданова 2015.

**36** Рерих начал заниматься археологическими раскопками еще во время учебы в гимназии и не оставлял занятий археологией в начале XX века. Поэтому характеристика Рериха - 'художник-археолог', с вариациями 'живописец-археолог', 'поэт-археолог', - встречается в периодической печати этого времени постоянно.

**37** О Рерихе, как интерпретаторе истории и искусства Древней Руси, в начале XX века также писали очень часто. Для современных исследователей эта тема продолжает сохранять актуальность. Например, Сергеева 2003; 2005 и др.

**38** «Рерих - единственный поэт севера, единственный певец и толкователь его мистически-гайственной души, глубокой и мудрой, как его черные скалы, созерцательной и нежной, как бледная зелень северной весны, бессонной и светлой, как его белые и мерцающие ночи», - писал Л. Н. Андреев в 1919 году (Попов 1994, 98). О северной теме в творчестве Рериха: Сойни 1987 и др.

**39** О мотивах и образах первобытной культуры в творчестве Рериха: Маточкин 1985 и др.

Востока.<sup>40</sup> Главные направления, на которые опиралось одновременно национальное и космополитичное искусство художника, были сведены вместе в характеристике стиля Рериха, данной в статье 1908 года М.В. Фармаковским:

Это русский стиль, родной нам до последней мелочи, а между тем, из одних вещей глядит на нас седая Скандинавия и задумчиво-унылая Финляндия, из других – сказочно-прихотливая Персия и религиозно-монументальная Византия. (Рерих 2006, 254)

Ставший привычным для современников определенный набор культурных явлений, с которыми обычно связывалась (и через них объяснялась) творческая индивидуальность Рериха, не всегда позволял разглядеть итальянскую составляющую его искусства. Так, любивший и хорошо знавший ранний Ренессанс, М.А. Кузмин в очерке 1923 года, посвященном Рериху, настаивал на преимущественной ориентации художника на древнерусское искусство, которое имело с итальянским общие эллинистические и византийские корни. Он писал:

Говорили о влиянии ранних итальянцев, в частности Беноццо Гоццоли, на определенный период творчества Рериха. Мне кажется это недоразумением. [...] тут опять вступает русская иконопись и стенопись, которая через голову непосредственной своей учительницы Византии по-своему преломила эллинистический идеал, близкий раннему итальянскому Возрождению. Беноццо Гоццоли через иконы московского письма... (Кузмин 1923, 182)

Помимо древнерусского отражения в творчестве Рериха, Кузмину существенным виделось воздействие, оказанное на художника современным искусством. Его стиль напоминал писателю скульптуры С.Т. Коненкова и Э. Барлаха, также Кузмин указывал на очевидное влияние «Галлена и финских примитивистов», объясняя это «скандинавским происхождением» Рериха и его «варяжской точкой зрения на древнюю русскую культуру» (Кузмин 1923, 183).

---

**40** Художника, как и многих деятелей культуры этой поры, влекли разные ипостаси Востока – буддийского, исламского, христианского, конфуцианско-даосского. О репутации Рериха как знатока Востока, в частности, свидетельствует приглашение его в состав востоковедов, консультировавших в 1909-15 годах строительство Санкт-Петербургского буддийского храма (Дачан Гунзэчойнэй). Тема Востока представлена в творчестве Рериха разнопланово, этой проблематике посвящены многочисленные исследовательские работы.

Взгляд Кузмина очень любопытен: в нем стереотипные представления о художнике соседствуют с очень тонкими наблюдениями. Встраивая Рериха в координаты искусства современного и прошлого, в ряд художественных явлений, в стилевом отношении типологически близких, Кузмин очень точно находит место Рериха среди видных мастеров отечественного и европейского искусства конца XIX - начала XX века, причем не только живописцев, но и скульпторов. Пластическое чувство Рериха, действительно роднит его с перечисленными мастерами, особенно с А. Галлен-Каллелла:<sup>41</sup> с финским художником Рерих был лично знаком, хорошо знал его творчество и, без сомнения, испытал влияние своего старшего коллеги.<sup>42</sup> Также нельзя не согласиться с замечанием Кузмина о том, что чувство формы Рериха, безусловно, ближе к серьезной сосредоточенности древнерусской живописи, нежели 'балетной' грации Беноццо Гоццолли. Тем не менее искусство Раннего Ренессанса, кажущееся на первый взгляд эмоционально и пластически далеким от мира Рериха, все же нашло место в его творчестве, о чем неоднократно писали, начиная со второй половины 1900-х годов, другие авторы, хорошо знавшие Рериха, имевшие с ним дружеские и профессиональные связи, такие как С.К. Маковский, А.А. Ростиславов, С.Р. Эрнст. Отрицание же Кузминым этого воздействия, высвечивает один очень важный момент: оно показывает, что переработка Рерихом наследия ранних итальянских мастеров не имела подражательного характера, была глубже поверхностного стилизаторского приема. 'Итальянизмы' в творчестве Рериха сложно узнавались, так как появлялись в произведениях художника не в беспримесном виде, а в 'связке' с другими художественными увлечениями, в их сложных взаимных отражениях и оригинальном синтезе.

---

**41** О сходстве живописи молодого Рериха и Галлен-Каллеллы писали многие критики начала XX века. Об этом: Сойни 1987, 14-5.

**42** Главный представитель национально-романтического направления стиля модерн в Финляндии, художник шведского происхождения Аксель Вальдемар Галлен (1865-1931), который с 1890-х годов выступал под псевдонимом Аксели Галлен-Каллела (с 1907 года - официальное имя), был подданным Российской империи, в состав которой входило Великое княжество Финляндское (1809-1917). В русской художественной среде Галлен-Каллела, прославившийся произведениями на сюжеты Калевалы, был хорошо известен. Его работы демонстрировались на Всероссийской культурно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (1896), выставке русских и финляндских художников, организованной С.П. Дягилевым и показанной в музее Художественного училища Штиглица (1898), первой выставке *Мира искусства* (1899). В 1900 году в отдельном национальном павильоне в составе русского отдела произведения финского художника были показаны на Всемирной выставке в Париже. Здесь Галлен-Каллела, как родоначальник национально-романтического направления в Финляндии, предстал многопланово - как живописец, график, дизайнер мебели и текстиля, художник-монументалист (им была выполнена роспись финского павильона). Нет сомнений в том, что Рерих был знаком с творчеством Галлен-Каллела еще по выставкам в России и не прошел мимо финляндской экспозиции в Париже, так как также был участником Всемирной выставки.

#### 4 Опосредованные влияния

Любопытно, что перечисленные Кузминым художники, с которыми он сравнивал Рериха – Галлен-Каллела, Барлах, Коненков, – так же, как Рерих, прошли через основательное изучение итальянского искусства.<sup>43</sup> Обнаружение этой неочевидной внутренней связи, объединяющей творчество отечественных и зарубежных мастеров, обладавших ярко выраженной индивидуальностью, помогает увидеть общность художественных поисков отечественного и зарубежного искусства в конце XIX – начале XX веков и обозначает проблему посреднических влияний. Наиболее интенсивно ранняя итальянская живопись переосмыслиется Рерихом в работах, появившихся после его итальянского путешествия 1906 года. Однако, задолго до этого он уже был знаком с творчеством как русских, так и иностранных художников, увлеченных дорафаэлевской живописью.

Помимо отмеченного выше интереса Рериха к Галлен-Каллела, стоит также указать на серьезное влияние еще одного зарубежного мастера, индивидуальный стиль которого тоже отразил изучение фресковой живописи Треченто и Кватроченто – Пюви де Шаванна. Этот французский живописец был известен и популярен в России,<sup>44</sup> его произведения, а также их воспроизведения, Рерих, конечно, знал еще в конце 1890-х годов,<sup>45</sup> но основательно познакомился с его творчеством во время своего продолжительного пребывания во Франции (1900-01), когда смог непосредственно увидеть стилизованные под фреску монументальные картины Пюви де Шаванна, украшавшие общественные здания Парижа – стены парижского Пантеона, городской ратуши, амфитеатра Сорбонны. Встреча с монументальным искусством французского мастера убедила Рериха в верности собственных, до этого момента больше интуитивных, стремлений к лаконизму живописного языка и одновременно содержательной емкости формы. В письме из Парижа (1900) своей невесте Е.И. Шапошниковой он писал о французском мастере:

---

**43** С. Т. Коненков впервые был в Италии в 1897 году во время своего первого заграничного путешествия, жил и работал здесь около года; Галлен-Каллела в 1898 году приезжал сюда для знакомства с фресковой живописью; Э. Барлах провел десять месяцев во Флоренции в 1909 году.

**44** Произведения Пюви де Шаванна (Pierre Cecile Puvis de Chavannes, 1824-98), французского художника, представителя символизма, входили в собрания Д.П. Боткина, С.И. Щукина, И.С. Остроухова, его творчеством восхищались М.В. Нестеров, В.Э. Борисов-Мусатов, С.П. Дягилев и многие другие деятели искусства и культуры этой поры.

**45** В 1899 году произведения Пюви де Шаванна воспроизводились в нескольких номерах журнала *Мир искусства* (но. 3-4; 6) и представлялись на организованной мирискусниками первой Международной художественной выставке.

Чем более я всматриваюсь в его работы, чем больше слышу о его рабочих приемах, его жизни, привычках, тем больше я изумляюсь большому сходству многого, что есть у меня. Только бы работать без усталости, а толк рано или поздно получится. (Рерих 2011, 123)

Любопытно, что спустя некоторое время Рерих в русской прессе устаивает сравнения со знаменитым живописцем: без сомнения, ему было лестно услышать в свой адрес характеристику «русский Пюви де Шаванн» (Рерих 2005, 164).

Среди интересовавших Рериха художников-современников, которые глубоко восприняли раннюю итальянскую живопись были и соотечественники. Еще в студенческие годы он обращает внимание на искусство М.В. Нестерова, который был поклонником Раннего Возрождения.<sup>46</sup> Рериха привлекала выразительность пластики, лирическая утонченность нестеровского 'опоэтизированного реализма',<sup>47</sup> изысканная декоративность колорита. В письме 1895 года к своему другу художнику Л.М. Антокольскому, племяннику известного скульптора, Рерих восторженно делился впечатлением от нестеровских работ для храма Воскресения в Петербурге: «В Академии видел образа работы Нестерова. Прелесть, хорошо! Стилист какой!» (Рерих 1993b, 18).<sup>48</sup>

В художественной критике начала XX века имена живописцев нередко появлялись рядом: Нестерова и Рериха то сближали, рассматривая как последователей Васнецова,<sup>49</sup> то, наоборот, разводили далее друг от друга, акцентируя внимание на различ-

<sup>46</sup> Нестеров впервые был в Италии в мае-июне 1889 года, во время своего первого заграничного путешествия и после этой поездки возвращался сюда не раз. Уже в это первое посещение Италии художника очаровала поэтичность и духовная возвышенность художников Кватроченто. Тогда Нестеров писал из Италии родным: «Галереи Питти и Уффици Полны необыкновенных художественных богатств. Пре-рафаэлисты тут лучшие в мире. Алессандро Боттичелли, фра Беато Анжелико, Филиппо Липпи и другие полны высокой поэзии. Вот откуда берут свое начало Пювис де Шаванн и Васнецовы. Но понимание этого мира требует известной подготовки, и сила их - есть сила внутренняя... Внешний же вид настолько первобытен и прост, что разве и поражает чем - это необыкновенной наивностью» (Нестеров 1988, 45).

<sup>47</sup> Таким образом в 1901 году в письме другу А.А. Турыгину Нестеров охарактеризовал свой изобразительный язык (Нестеров 1988, 192).

<sup>48</sup> Об интересе к творчеству Нестерова свидетельствует и хранящаяся в Музее Рерихов в Москве (филиал Государственного Музея Востока) фотография, воспроизводящая самую известную нестеровскую работу: М.В. Нестеров. *Видение отроку Варфоломею*, фотография (на картоне). 22×18. Архив Рерихов. Фотографии памятных вещей и семейных реликвий. 1086. URL: <http://roerichsmuseum.ru/index.php/museum/arkhiv/263-photo#n12> (2020.10.15).

<sup>49</sup> Например, Бенуа в одной из своих публикаций (1906) назвал Нестерова и Рериха «основными подражателями» Васнецова, с чем принципиально был не согласен Маковский (Маковский 1907, 6).



ной духовной природе нестеровского и рериховского образного мира (Рерих 2006, 250-6). До начала 1910-х годов Рерих и Нестеров общались в ходе выставочной и общественной деятельности, общей работы (Бузина 2014, 64-89). Но затем их пути расходятся. Несмотря на это, восхищение Рериха Нестеровым-художником оставалось неизменным. Корреспондент театрального журнала *Маски*, бравший в 1912 году у Рериха интервью в его доме,<sup>50</sup> заметил, что стены рабочего кабинета украшали три, по-видимому особо ценимые хозяином произведения: графический портрет жены, выполненный Серовым, «офорт Галена» и «мягкая, полная нежной грусти элегия Нестерова *Два лада*» (Рерих 1912, 41). Переключки с темами и образами Нестерова сохранялись в творчестве Рериха на протяжении многих лет (Сергеева 2000).

Первоначально художественные поиски Пюви де Шаванна и Нестерова, по всей видимости, привлекали внимание Рериха как таковые, без соотнесения их с ранним итальянским искусством. Но размышления Рериха о притягивавших его живописных качествах произведений современников, которые ощущались им как созвучные собственным поискам, заранее, исподволь формировали тот угол зрения, под которым дорафаэлевская живопись была им воспринята уже непосредственно в Италии. И именно перед итальянскими фресками в сознании Рериха, как и у многих других русских художников, 'пазлы' современного искусства и искусства прошлого собираются в общую картину. В 1906 году, после осмотра монументальной живописи Пизы, Рерих в письме делился с женой: «Теперь ни Пювис,<sup>51</sup> ни Денис<sup>52</sup> не удивят. Известно, откуда они взяли» (Рерих, 2011, 166).

## 5 Первая поездка за границу (1900-01) и путешествия по России (1903-04)

Среди различных художественных впечатлений, контактов и обстоятельств, которые, накапливаясь, формировали багаж знаний и эстетического опыта, благодаря которому Рерих глубоко воспринял итальянское дорафаэлевское искусство во время поездки 1906 года, важное место занимали ранние путешествия за границу и внутри России. В сентябре 1900 Рерих первый раз выезжает

---

<sup>50</sup> В 1906 году, после получения Рерихом должности директора школы Императорского Общества поощрения художеств (далее - ИОПХ), он с семьей поселился в директорской квартире принадлежащего Обществу дома (С.-Петербург, Большая Морская ул., 38/ наб. реки Мойки, 83).

<sup>51</sup> Пюви де Шаванн.

<sup>52</sup> Имеется в виду французский художник-символист Морис Дени (Maurice Denis; 1870-1943).

за пределы родины и проводит за рубежом почти год - в Петербург он возвращается в середине мая 1901 года.<sup>53</sup> Основной целью этой поездки была Франция, и у художника была не одна причина ее посетить. Рерих стремился успеть увидеть в Париже Всемирную выставку:<sup>54</sup> в русском художественном отделе, среди работ известных мастеров - В. М. Васнецова, И. Е. Репина, В. А. Серова, М. В. Нестерова, К. А. Коровина, П. Трубецкого - экспонировалась и его картина *Славянские старшины (Сходятся старцы)* (1898). Помимо понятного желания молодого художника увидеть свою работу среди произведений именитых соотечественников на столь значимой экспозиции, Рерих отправляется в Париж с поставленной перед собой задачей знакомства с современным искусством Франции и совершенствования своей техники.

Ранние работы Рериха, выполненные в Академии художеств и в первые годы после выпуска из нее - такие как *Утро богатырства Киевского*<sup>55</sup> и *Вечер богатырства Киевского* (обе 1896),<sup>56</sup> *Гонец*, *Восстал род на род* (1897)<sup>57</sup> и другие, - были очень литературными и в стилистическом отношении несамостоятельными. В них было ощутимо воздействие творчества крупных русских художников, широко известных в 1890-е годы - Васнецова, Нестерова и, конечно, учителя Рериха А.И. Куинджи. Эти произведения, благодаря увлекательным сюжетам, уже пользовались благосклонностью публики, но Рериху часто указывалось на темноту колорита и слабость рисунка. Эта критика, а также иные жизненные обстоятельства<sup>58</sup> дали импульс отправиться за границу. В Париже художник поступает в студию известного педагога, историче-

**53** В дальнейшем, в 1900-е - 1910-е годы Рерих выезжал в Европу многократно по профессиональным делам и для лечения.

**54** Всемирная выставка 1900 (фр. Exposition Universelle) проходила в Париже с 15 апреля по 12 ноября.

**55** Н.К. Рерих, *Утро Богатырства Киевского* (эскиз фрески). 1896. Х., м. Местонахождение неизвестно. Была воспроизведена в журнале *Всемирная иллюстрация* (1897, т. 58, по. 23).

**56** Н.К. Рерих, *Вечер Богатырства Киевского* (эскиз фрески на тему былины). 1896. Х., м. 78×138. Музей-усадьба Н. К. Рериха, Извара, Волосовский район, Ленинградская область.

**57** Н.К. Рерих, *Гонец (Восстал род на род)*. 1897. Х., м. 124,7×184,3. ГТГ.

**58** Поездке за границу предшествовал сложный период в жизни Рериха. Знакомство с Е.И. Шапошниковой летом 1899 года и планы женитьбы, заботы по поиску места службы, которое могло бы обеспечить прочное положение в обществе и доходы для будущей семьи, болезнь и смерть отца, стремление сохранить нейтралитет в развернувшейся борьбе между передвижниками и мирискусниками и звучащая в адрес Рериха с обеих сторон по этому поводу критика - напластованные разных событий, клубок трудноразрешимых проблем приводили его к мысли взять паузу, уехав на какое-то время за границу, «затвориться куда-нибудь подальше и зарыться в работу» (Рерих 1993а, 20).

ского живописца и монументалиста Ф. Кормона.<sup>59</sup> Прилежная и сосредоточенная учеба, наблюдение за текущей художественной жизнью и изучение богатых коллекций известных музеев – Лувра, Клюни, Люксембургского музея и других, – принесли свои результаты. То новое в отношении профессионального мастерства, что Рерих приобрел во Франции, проявилось в этюдах и картинах, многие из которых были задуманы еще в Петербурге, но написаны или начаты в Париже. Это *Заморские гости* (1901),<sup>60</sup> *Княжся охота. Утро и Княжся охота. Вечер* (обе – 1901),<sup>61</sup> несколько вариантов композиции *Идолы* (1901-02).<sup>62</sup> Эти произведения продемонстрировали новое декоративное чувство цвета и формы, раскрепощение творческих сил художника. Ретроспективно оценивая значение первой заграничной поездки, Маковский в 1907 году писал, что благодаря ей происходит «окончательная победа нового над старым» и характерное для раннего Рериха увлечение сюжетностью вытесняется живописными задачами:

Появляются многочисленные этюды с натуры. Краски становятся прозрачнее и глубже. Рисунок утрачивает последнюю обычность 'неоакадемических' приемов. Радуют первые опыты пастели. (Маковский 1907, 6-7)

Через несколько лет искусствовед и художественный критик А. И. Гидони, оценивая работы, в которых «определилось вполне влияние занятий в Париже», замечал:

'Заморские гости' представляют несомненный шаг вперед сравнительно с прошлым периодом по яркости красок, а 'Идолы' – по наметившемуся в них стремлению к примитивизму выражения. (Гидони 1915, 6)

Хотя первое путешествие Рериха за границу прошло под знаком его приобщения к последним достижениям современного

---

**59** Творческая и преподавательская деятельность художника-монументалиста Фернана Кормона (Fernand Cormon, 1845-1924), учителя Тулуз-Лотрека и В. Ван Гога, в русской художественной среде была известна. Его картины воспроизводились в журналах (*Искусство и художественная промышленность*, 1899), учениками Кормона из России, помимо Рериха, были Э.О. Визель, И.И. Ендогуров, В.Э. Борисов-Мусатов, К.П. Кузнецов, А.К. Шервашидзе (Усова 2019).

**60** На этот сюжет Рерих создает несколько работ. Самый известный вариант хранится в ГТГ: Н.К. Рерих, *Заморские гости*. 1901. Х., м. 85×112,5.

**61** Н.К. Рерих, *Княжся охота. Утро (Утро княжсей охоты)*. 1901. Х., м. 121×350; Рерих Н. К. *Княжся охота. Вечер (Возвращение с охоты)*. 1901. Х., м. 121×350. Обе хранятся в Воронежском областном художественном музее им. И.Н. Крамского.

**62** *Идолы*. 1901. Карт., гуашь. 49×58; *Идолы*. 1902. Карт., цв. кар., акв. 30,8×26,6. Обе – ГРМ; и др.

французского искусства, нельзя не указать на то, что в эту поездку художник посетил не только Францию, но и другие европейские страны, в том числе Италию, где был весной 1901 года, перед возвращением в Россию.<sup>63</sup> Об этом пребывании в Италии<sup>64</sup> известно немного, его детали еще предстоит выяснить.<sup>65</sup> Непонятно, планировал ли художник посетить ее изначально, когда только собирался в свое первое заграничное путешествие, или же решение отправиться туда возникло спонтанно, после того, как в Италию уехали его невеста с матерью<sup>66</sup> и Рерих, обеспокоенный планами родни Шапошниковой расстроить предстоящую свадьбу,<sup>67</sup> отправляется за ними следом. Романтические переживания, скорее всего, не позволили в этот раз в полной мере сосредоточиться на изучении легендарных памятников. Тем не менее общее представление о стране художник, конечно, составил, и, возможно, уже тогда у него появились планы сюда вернуться, чтобы более глубоко погрузиться в мир старого итальянского искусства.

Особенный ракурс, под которым ранняя живопись Италии была увидена Рерихом во время его итальянского путешествия 1906 года, формировался не только под влиянием поисков современного искусства. Другой призмой, через которую Рерихом была воспринята итальянская живопись Средних веков и Кватроченто, была отечественная художественная традиция. Начиная со студенческих лет, художник увлеченно изучает историю и искусство Древней Руси, совершает множество поездок по России,

**63** Эти нефранцузские впечатления оказались настолько затенены парижским опытом, что в некоторых публикациях можно встретить утверждение, что Рерих впервые попал в Италию только в 1906 году. Например: (Будникова 2009, 202).

**64** Письмо Стасову, в котором Рерих сообщает о будущей поездке в Италию, датировано 30 апреля, а в середине мая Рерих уже вернулся на родину (Рерих 2011, 331). Таким образом, поездка длилась менее двух недель.

**65** Рерих сообщал Стасову в письме из Швейцарии 30 апреля 1901 года: «Теперь пробираюсь на Милан, Рим, Неаполь, Венецию, Сиенну. Не знаю, какие именно пункты захвачу» (Рерих 1993а, 23). В каком объеме реализовались эти планы, пока точно неизвестно. В разных источниках об этом посещении Италии приводится информация самого общего характера: Маковский сообщал, что первая заграничная поездка Рериха была в «Париж и Венецию» (Маковский 1907, 6); Мантиль в предисловии, предворявшем сборник статей Рериха, писал, не конкретизируя, что после Парижа художник «едет в Голландию, Италию, где с восторгом изучает старых мастеров» (Мантиль 1912, 4); Ростиславов в монографии о Рерихе сообщал, что художник посетил «Париж, Голландию и Венецию» (Ростиславов 1918, 19); П.Ф. Беликов и В.П. Князева упоминали, что «Рерих, кроме Франции, посетил также Голландию и Северную Италию» (Беликов; Князева 1973, 56).

**66** Шапошникова с матерью приехали за границу ранней весной 1901 года. Они посетили Францию, а затем отправились в Италию.

**67** Женитьбе Рериха на своей избраннице противились не только родственники невесты, но и родные художника. К осени разногласия были улажены и 28 октября 1901 года в церкви при Академии художеств состоялось венчание.

посещая древние центры национальной культуры. Наиболее насыщенные стали поездки 1903-04 годов, когда Рерих вместе с женой посетили более 40 городов Российской империи, известных своими памятниками старины – среди них были Ярославль, Кострома, Казань, Нижний Новгород, Владимир, Суздаль, Юрьев-Польский, Ростов Великий, Москва, Смоленск и другие. Целью этих поездок было изучение основ, корней русской культуры – знакомство со старинной архитектурой, иконами, фресками, памятниками декоративно-прикладного искусства. Во время этих путешествий и по их следам появились большая архитектурная серия этюдов, обширная коллекция фотографий и статьи, в которых Рерих пропагандировал художественные ценности своей страны и ставил вопрос о сохранении национального культурного наследия.<sup>68</sup>

В этих публикациях Рерих, одним из первых, отмечал не только историческую, но и эстетическую ценность древнерусской живописи, призывая смотреть на нее «не скучным взором археолога, а теплым взглядом любви и восторга» (Рерих 2005, 219), ценить «прелесть старой иконы» и «красоту общего вида стенописи» «не потому, что она древняя, а потому, что в ней много истинного художества, много в ней истинных путей» (Рерих 2005, 338). В статье *Старина* (1903) он писал о живописных достоинствах старинных фресок:

Вспомним нашу старую (нереставрированную) церковную роспись. Мы подробно исследовали ее композицию, ее малейшие черточки и детали, и как еще мало мы чувствуем общую красоту ее, т.е. самое главное. Как скудно мы сознаем, что перед нами не странная работа грубых богомазов, а превосходнейшая стенопись. Осмотритесь в храмах ростовских и ярославских, особенно у Ивана Предтечи в Толчкове. Какие чудеснейшие сочетания вас окружают. Как смело сочетались лазоревые воздушнейшие тона с красивейшею охрою. Как легка изумрудно-серая зелень и как у места на ней красноватые и коричневые одежды. По тепловатому светлому тону летят грозные архангелы с густыми желтыми сияньями, и их белые хитоны чуть холоднее фонов. Нигде не беспокоит глаз золото, венчики светятся одной охрою. Стены – это тончайший бархат, достойный одевать дом Божий. (Рерих 2005, 218)

---

**68** Подробнее о маршрутах поездок 1903-04 годов и их результатах: Бондаренко 2019.

## 6 Путешествие в Италию 1906 года и его роль в творческой эволюции Рериха

‘Гранд тур’ по России 1903-04 годов по масштабу географического охвата оказался своеобразно срифмован с поездкой Рериха в Швейцарию и Италию летом 1906 года.<sup>69</sup> Тогда художник, только что назначенный на пост директора рисовальной школы при ИОПХ, посетил множество старинных итальянских городов. Критик и искусствовед С.Р. Эрнст, обратив внимание на это совпадение, в монографии о Рерихе писал:

Как в 1903 г. ему открылась нетленная красота родной древности, так в 1906 г. ему предстала вся слава чужой земли, земли-царицы мира. (Эрнст 1918, 71)

Со слов Эрнста, Рерих посетил Милан, Геную, Павию, Пизу, Сан-Джеминиано, Сиену, Рим, Ассизи, Перуджию, Флоренцию, Болонью, Равенну, Верону, Венецию и Падую.<sup>70</sup> Рассказывая о маршруте и впечатлениях Рериха, полученных в этой поездке, искусствовед писал:

Примечателен тот выбор, те пристрастия, что вынес Рерих из путешествия. Его пленила историческая, нетронутая прелесть архитектурных ансамблей и звучащей среди них жизни Сан-Джеминиано и Сиены, печальный покой Пизы, где весенние зеленые травы тонкой сеткой покрывают старые мраморы, широкие горизонты Перуджии (как широки северные воздушные долины!) и странное ‘спутанное’ впечатление принес Рим - не верило и не трепетало сердце среди марева его видений. Из чисто-живописных богатств художнику ‘полюбились’ умиленные и утонченные мечтания сиенских живописцев, цветистый праздник фресок Беноццо-Гоццолли и прошли мимо, не задев, мастера Золотого Века и искусстники из Болоньи. (Там же, 72)

<sup>69</sup> По Италии Рерих путешествовал один, его семья в это время оставалась в Швейцарии. В монографии, посвященной Рериху, С.Р. Эрнст писал: «Весною 1906 г. художник отправляется в путешествие по Италии - с апреля по сентябрь прошел он великий итальянский путь» (Эрнст 1918, 71). Однако переписка Рериха с женой показывает, что пребывание художника собственно в Италии не было столь долговременным и заняло вторую половину июня. После Италии Рерих несколько недель провел в Швейцарии.

<sup>70</sup> Опираясь на опубликованные письма Рериха жене, с уверенностью можно сказать, что художник посетил Милан, Геную, Пизу, Сан-Джиминьяно, Сиену, Орвието, Рим, Перуджию, Флоренцию, Болонью, Равенну. Относительно его пребывания в других пунктах требуется дополнительное изучение источников.

Можно предположить, что, говоря о предпочтениях Рериха, Эрнст опирался на услышанное им от самого художника – на это указывает акцентирование отдельных слов, очевидно, передающее интонацию собеседника.<sup>71</sup>

Во время путешествия Рерих, хотя и делает некоторые зарисовки и этюды исторических архитектурных ансамблей,<sup>72</sup> произведений монументальной живописи,<sup>73</sup> но в основном просто осматривает многочисленные памятники, пропитываясь духом старого итальянского искусства,<sup>74</sup> покупая на память фотографии.<sup>75</sup> Старинные итальянские фрески Средних веков и Кватроченто привлекают его особенно. «Приехал в Пизу. Фрески чудные! Gozzoli,<sup>76</sup> М...,<sup>77</sup> Orcagna»,<sup>78</sup> – восторженно делился он впечатлениями в письмах к жене и, огорчаясь, что она не сопровождает его в поездке,<sup>79</sup> сетовал: «Неужели ты не увидишь примитивов на месте – как это красиво» (Рерих 2011, 165, 166). Старинная живопись Пизы, Сан-Джиминьяно, Сиены и других легендарных городов Италии помогла художнику особым образом настроить оптику, стала своеобразным универсальным камертоном к другим художественным явлениям прошлого и настоящего. «Какой это ключ ко многому» (Рерих 2011, 166) – пишет он из Пизы и вновь возвращается к этой мысли в письме из

**71** Подтверждают это предположение письма художника, отправленные из Италии жене: в них он восхищенно отзывался о Пизе, Сан-Джиминьяно, Сиене, Флоренции, а по поводу Рима писал: «Рим, по правде, разочаровывает меня»; «Сколько в Риме старых мозаик! Но жаль, что все обрывки, а кругом – позднейшее»; «Рим в общем не понравился. Все покойники, мертвое, обломки – и ничего из них не сложишь, а восхищаться тому, что на месте улицы был форум Веспасиана, трудно, ибо трамвай проходит» (Рерих 2011, 171, 173, 174).

**72** Н.К. Рерих, *Сан-Джиминьяно*. 1906. Карт., паст. 47,3×47,3. ГТГ; *Сан-Джиминьяно*. 1906. Б., паст., 46,5×46,3. Национальный музей Чеченской Республики, г. Грозный; *Италия. Этюд*. 1906. Местонахождение требует установления, работа известна по воспроизведению в *L'Art et les Artistes* (1908, т. 6, no. 4, 481).

**73** Н.К. Рерих, *Копия-этюд фрески Беноццо Гоццоли*. 1906. Б., гуашь. ГТГ.

**74** Большого количества этюдов Рерих не писал в том числе из-за нехватки времени: во многих местах он не мог задержаться более одного-двух дней. В одном из писем жене художник замечал: «Как-то странно, приезжая на день, писать 1 этюд в городе, где так много интересного» (Рерих 2011, 169).

**75** О покупке фотографий он упоминает в нескольких письмах (Рерих 2011, 167, 170, 174).

**76** Беноццо Гоццоли (итал. Benozzo Gozzoli, 1420-97) – автор многочисленных циклов фресок, представитель флорентийской школы живописи.

**77** Фамилия неразборчива.

**78** Андреа Орканья (итал. Andrea Orcagna, 1308-до 1368) – живописец и скульптор, представитель флорентийской школы.

**79** В письмах из Италии Рерих настойчиво зовет жену присоединиться к нему, приехав из Швейцарии, где она находилась с матерью и детьми. Но заботы о детях и ограниченность в деньгах не позволили ей это сделать.

Сиены: «Тут ключ и Ростову,<sup>80</sup> и Шаванну, и Денису, и Маресу»<sup>81</sup> (Рерих 2011, 171).

Итальянская поездка 1906 года становится важной вехой в творческой биографии художника и ее значение осознавалось современниками. Маковский, указывая на тенденцию более тонкого понимания цвета, обнаружившуюся в последних произведениях Рериха, в 1907 году писал:

Наступает опять пора исканий: новой красочной гаммы, новых декоративных гармоний. В этих исканиях, может быть, – все будущее Рериха. Они предчувствовались уже давно. Но определились только прошлым летом, во время вторичной поездки за границу, к святыням раннего Возрождения, в города Ломбардии, Умбрии, Тосканы. (Маковский 1907, 7)

О том, что 1906 год становится для Рериха одновременно временем итогов и началом нового этапа в творчестве, писали и другие исследователи – Эрнст указывал, что в жизни Рериха он «кладет некую границу, приводит к новому и озаменован важным событиям» (Эрнст 1918, 70). В дальнейшем советские исследователи примкнули к мнению современников художника, считая, что в год итальянской поездки завершается творческое становление Рериха и его искусство входит в пору зрелости: «Примерно 1906 годом можно датировать наступление второго, уже вполне зрелого периода в творчестве Рериха» (Беликов; Князева 1973, 91).

Итальянские впечатления помогли Рериху суммировать и свести воедино весь его предшествовавший художественный опыт, отбросить лишнее, оставив лучшее. Именно после поездки в Италию живопись Рериха уже не в сюжетном отношении, а в самой пластике становится по-настоящему эпичной, обретает широкое дыхание, величавость; в его произведениях гораздо сложнее строится пространство – не лишаясь условности, оно теряет плоскостность и приобретает глубину; цветовые соотношения становятся изысканнее, линейный ритм и композиция совершеннее. Все эти новые черты проявились в вещах, созданных сразу после возвращения из Италии и в годы, последующие за поездкой.

---

**80** По-видимому, имеются в виду церковные фрески Ростова Великого.

**81** Имеется в виду Ханс фон Маре (нем. Johann Reinhard (Hans) von Marées 1837–1887) – немецкий художник и график, представитель немецкого символизма, на творчество которого наложило отпечаток увлечение итальянским искусством. В 1873 Маре году переехал в Италию, где выполнил большой цикл фресок в Неаполе и Флоренции. Рерих писал об этом художнике в очерке *Марес и Беклин*, опубликованном в *Золотом руне* (1906) (Рерих 2005, 502-4).





Иллюстрация 1 Николай Рерих, *Поморьяне. Утро*. 1906. Горловский художественный музей, г. Горловка

Они оказались ярко выражены в картине-панно *Поморьяне. Утро* (1906) [илл. 1],<sup>82</sup> возникшей вскоре после возвращения на родину. В этой северной идиллии, прекрасном мире мечты, где люди находятся в гармонии с природой, есть очень много от ясности и изящества фресок Беноццо Гоццоли, которые Рерих копировал в пизанском Кампо-Санто. Маковский писал об этом произведении:

Последняя картина-панно на московском «Союзе»,<sup>83</sup> *Поморьяне*, прекрасно выражает перемену, совершившуюся в художнике так недавно. Нерадостность настроения, эпическая грусть мечты остались. Тот же север перед нами, древний, призрачный, суровый. Те же древние люди, варвары давних лесов, мерещатся на поляне, – безмянные, безликие, как те «Старцы» и «Языческие жрецы», с которыми Рерих выступал на первых выставках. Тот же веющий полусумрак далей. Но летние этюды и долгие подготовительные работы пастелью сделали свое дело. Темпера заменила масло. Фресковая ясность оживила краски. Природа погрузилась в синюю воздушность. И сумрак стал прозрачным, легким, лучистым. (Маковский 1907, 7)

Указание Маковского на роль, которую в стилиевой эволюции Рериха сыграло обращение к пастели и темперным краскам, осо-

<sup>82</sup> Н.К. Рерих, *Поморьяне. Утро*. 1906. Х., темп. 165×285. Горловский художественный музей, г. Горловка.

<sup>83</sup> Имеется в виду выставка «Союза русских художников».

бенно последним, представляется очень важным. Действительно, после итальянской поездки Рерих отказывается от работы маслом и его любимым материалом становится темпера<sup>84</sup> – традиционный материал русской иконописи, который также широко применялся в древней итальянской и русской стенописи, в станковой живописи Италии до XVI века. Темпера подчеркнула условный, декоративный характер живописи Рериха, усилила выразительность цвета. Она также привлекала художника тем, что со временем не темнела, медленно выцветая за столетия, приобретала благородную утонченность колорита. В воспоминаниях, над которыми художник работал в поздние годы, художник писал:

С маслом темпера не сравнима. Суждено краскам меняться – пусть лучше картины становятся снами, нежели черными сапогами. (Рерих 1974, 93)

Конечно, эти размышления были навеяны наблюдениями за итальянскими и древнерусскими фресками, красочную яркость которых ослабили и одухотворили прошедшие века. Особенности качества темперы были мастерски раскрыты Рерихом не только в большеформатных и монументальных произведениях – таких, как рассматриваемая картина *Поморяне*, серии панно, входящих в *Богатырский фриз* (1907-1910),<sup>85</sup> в росписи церкви Святого Духа во Фленове близ Талашкина (1911-14). Виртуозное владение этим материалом Рерих демонстрирует также в работах более скромного размера, выполненных на картоне, где гладкая поверхность основы акцентирует внимание на невесомом веществе темперных красок, усиливает ощущение их свечения и нежной бархатистой матовости – таких произведениях, как *Человечьи праотцы*

**84** Название 'темпера' происходит от латинского temperare – 'смешивать'. Изначально так назывались любые смеси, служащие связующим веществом для приготовления красок. Однако со временем «под темперой стали подразумевать только краски, связующим которых служили водные эмульсии составных частей яйца (белка или желтка), а также водные растворы животного или растительного клея» (Гренберг 2004, 149). В обращении к темпере Рерих не был одинок – в конце XIX – начале XX века она приобрела большую популярность, ее применяли многие европейские и русские художники. Среди последних были И.Э. Грабарь, Д.Н. Кардовский, В.Э. Борисов-Мусатов, А.Я. Головин, В.А. Серов, М.С. Сарьян, Б.М. Кустодиев, П.В. Кузнецов, Д.С. Стеллецкий – каждый из мастеров разрабатывал собственные приемы работы в этом материале. На рубеже веков была в ходу темпера разных составов: помимо готовых красок, выпускавшихся различными фирмами, художники нередко сами готовили темперные эмульсии. Рерих применял и фабричную темперу, и краски собственного изготовления.

**85** Сюита большеформатных панно, созданных Рерихом для столовой в доме Ф.Г. Бажанова в Петербурге, ныне хранится в ГРМ.



**Иллюстрация 2** Николай Рерих, *За морями земли великие*. 1910. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород



**Иллюстрация 3** Николай Рерих, *Ункрада*. 1909. Местонахождение неизвестно

(1911),<sup>86</sup> *Небесный бой* (1912),<sup>87</sup> *Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится* (1914)<sup>88</sup> и других.

Помимо сущностных перемен, произошедших в стиле художника, после поездки 1906 года в работах Рериха появляются композиционные заимствования и мотивы из раннего итальянского искусства. Вопрос иконографических влияний требует отдельного детального рассмотрения. Поэтому в завершении статьи только очертим круг итальянских мастеров, чье творчество в той или иной мере привлекало внимание Рериха и укажем лишь на некоторые образные переклички. Выше уже звучали имена Симоне Мартини, Джентиле да Фабриано, Андреа дель Кастаньо, Беноццо Гоццолли, Андреа Орканьи. Также в письмах художник упоминал Беато Анджелико.<sup>89</sup> Конечно, Рерих не мог пройти мимо любимейшего мастера эпохи Серебряного века – Боттичелли. К цитированию его произведений Рерих прибегал неоднократно: нетрудно в композиции *За морями земли великие* (1910)

<sup>86</sup> *Человечьи праотцы*. 1911. Карт., темп. 69,3×89,8. Ashmolean Museum, Оксфорд.

<sup>87</sup> *Небесный бой*. 1912. Карт., темп. 66×95. ГРМ. Существует несколько вариантов этой композиции.

<sup>88</sup> *Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится*. 1914. Карт., темп. 70×105. ГРМ.

<sup>89</sup> Беато Анджелико упоминался Рерихом в письме, написанном осенью 1906 года его другу, востоковеду и археологу В.В. Голубеву (Рерих 2011, 355).



**Иллюстрация 4** Николай Рерих, *Пречистый град - врагам озлобление*. 1911. Частное собрание, США

[илл. 2]<sup>90</sup> увидит вариацию *Возвращения Юдифи* (ок. 1477),<sup>91</sup> узнать в *Ункараде* (1909) [илл. 3]<sup>92</sup> боттичеллиевскую Венеру из знаменитой *Весны (Primavera)* (1482),<sup>93</sup> а в эскизе костюма Щеголихи (1912)<sup>94</sup> для балета *Весна священная*<sup>95</sup> угадать убегающую нимфу Хлориду из того же произведения. Интересные переключки обнаруживаются в искусстве Рериха с Джотто: в картине *Пречи-*

**90** Н.К. Рерих, *За морями земли великие*. 1910. Карт., пас., гуашь. 52,3×42,7. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород.

**91** Сандро Боттичелли. *Возвращение Юдифи*. Ок.1477-8. Дерево, темп. 24×31. Галерея Уффици, Флоренция.

**92** Н.К. Рерих, *Ункарада*. 1909. Темп. Эскиз к пьесе А.М. Ремизова *Трагедия об Иуде, принце Искаротском*. Местонахождение неизвестно. Воспроизводилась в дореволюционных публикациях и на открытках, выпускавшихся Общиной Св. Евгении.

**93** Сандро Боттичелли, *Весна (Primavera)*. 1482. Доска, темп. 203×314. Галерея Уффици, Флоренция.

**94** Н.К. Рерих, *Щеголиха*. I акт. Эскиз к балету *Весна священная*. 1912. Б. на карт., белила, темп., графит. кар. 26,5×20,2. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва.

**95** Для балета *Весна священная* на музыку И.С. Стравинского (премьера 29 мая 1913 года в театре Елисейских Полей в Париже) Рерих написал либретто и создал эскизы декораций и костюмов.



**Иллюстрация 5** Николай Рерих, Италия. 1907. Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН, С.-Петербург

стый *Град врагам озлобление* (1911) [илл. 4]<sup>96</sup> город и демоны, кидающие на него камни, напоминают джоттовский сюжет *Изгнание демонов из Ареццо* фрески Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1290-1300). В нескольких работах Рериха появляется характерный каменистый джоттовский пейзаж<sup>97</sup> – он встречается в *Пречистом Граде*, в подаренном Блоку рисунке *Италия* [илл. 5], темпера *Гнездо преблагое – глазам утешение* (1912).<sup>98</sup> В *Гнезде преблагом* одновременно обнаруживаются цитаты мотивов фрески Амброджо Лоренцетти *Аллегория доброго правления* (1337-39, Сиена, Палаццо Публико) – царевны Рериха, расположившиеся у подножия 'Древа преблагого', очевидно вдохнове-

<sup>96</sup> Н.К. Рерих, *Пречистый град – врагам озлобление*. 1911. Карт., темп. 45,7×45,7. Частное собрание, США. Также известны более поздние варианты этой композиции.

<sup>97</sup> Похожие скалистые уступы можно также видеть в произведениях других средневековых мастеров и художников Кватроченто, сохранивших в своем искусстве готические черты. К примеру, такие каменистые 'горки' есть в пейзаже самой знаменитой фрески Беноццо Гоццоли – росписи Капеллы волхвов (1459-62) в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции.

<sup>98</sup> Н.К. Рерих, *Гнездо преблагое – глазам утешение (Древо Преблагое глазам утешение)*. 1912. Б. на карт., темп. 45,5×46. Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник.

ны аллегорическими фигурами добродетелей Лоренцетти, которые восседают по сторонам от старца, олицетворяющего символ городской власти Сиены. Рериха, без сомнения, восхищали произведения Паоло Учелло: композиция *Атаки Никколо да Толентино* (1456-60),<sup>99</sup> из серии *Битва при Сан-Романо* берет ее за основу панно *Вольга Святославович* (1910).<sup>100</sup> Уже эти примеры (которые далеко не исчерпывают всех случаев обращения Рериха к иконографии итальянской живописи Треченто и Кватроченто)<sup>101</sup> достаточны, чтобы утверждать, что данная проблематика требует дальнейшей серьезной разработки.

## 7 Выводы

В конце XIX – начале XX века итальянская живопись Средних веков и Раннего Возрождения в русской культуре приобретает значение важного эстетического явления: она оказывается сопряжена с духовными устремлениями эпохи, питает творческие поиски этого времени, помогает в осмыслении пластического языка новейшего искусства и национальной старины. Живопись 'до Рафаэля' повлияла на стиль и образность многих русских мастеров, в числе которых был и Рерих.

Рассмотрение искусства Рериха через призму итальянских влияний позволяет увидеть этого художника в новом свете, лучше понять синтетическую природу его творчества. При этом подход к рассмотрению воздействия дорафаэлевской живописи на Рериха должен быть комплексным, учитывающим и сводящим вместе многие факторы общего и частного порядка. Только такой способ позволяет понять логику творческой эволюции Рериха и выяснить ту роль, которую старая итальянская живопись сыграла в формировании индивидуального стиля художника, увидеть отражение этого влияния в его произведениях на уровне живописных средств и иконографии.

---

**99** Паоло Учелло, *Атака Никколо да Толентино*. Ок. 1438-40. Доска, темп. 182×320. Лондонская Национальная галерея. У Рериха была фотография этого произведения – сейчас она хранится в Музее Рерихов в Москве: Паоло Учелло, *Атака Никколо да Толентино*, из серии *Битва при Сан-Романо*. 14×8. Архив Рерихов. Фотографии и открытки памятников искусства, архитектуры, картины и артефакты. 1158. <http://roerichsmuseum.ru/index.php/museum/arkhiv/263-foto#n12>.

**100** Рерих Н. К. *Вольга Святославович*. 1910. Входит в серию *Богатырский фриз* (1909-10). Х., темп. 205,5×496. ГРМ.

**101** К мотивам и образам итальянского искусства Рерих обращался и в поздние годы: например, в конце жизни, во время Второй мировой войны он создает картину *Единоборство Мстислава с Редедей* (1943. Х., темп. 57×123. ГРМ) – в ней главные фигуры, сошедшие в поединке, вызывают в памяти схватку *Геркулеса и Антея* Антонио Поллайоло (1478. Дерево, темпера. 17×12. Уффици, Флоренция).

## Библиография

- Беликов, Павел Ф.; Князева, Валентина П. (1973). *Рерих*. Москва: Молодая гвардия.
- Бобринская, Екатерина А. (2003). *Русский авангард: истоки и метаморфозы*. Москва: Пятая страна.
- Бондаренко, Алексей А. (отв. ред.) (2019). *Памятники старины. Этюды и фотографии Рерихов*: Альбом выставки. Авт.-сост.: Л.Ю. Келим, В.Л. Мельников, М.Н. Чеснокова. С.-Петербург: СПбГМИСР.
- Брюсов, Валерий Я. (1989). *Избранная проза*. Сост. и коммент. С.С. Николенко; вступ. ст. А.В. Лаврова. Москва: Современник.
- Будникова, Юлия Ю. (2009). «Творчество Н.К. Рериха и итальянская культура. Образ святого Франциска Ассизского». *Рериховское наследие: труды конференции*. Т. 4. С.-Петербург: РЦ СПбГУ, 202-13.
- Бузина, Лариса В. (2014). *Николай Рерих в кругу творцов Серебряного века: в 3-х кн. Кн. 2*. С.-Петербург: ИПК Бионт.
- Васнецов, Виктор М. (1987). *Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников*. Сост. Н.А. Ярославцевой. Москва: Искусство.
- Вейдле, Владимир В. (1952). *Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова.
- Гениева, Екатерина Ю. (ред.) (2009). *Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI*. Москва: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино.
- Гидони, Александр И. (1915). «Творческий путь Рериха». *Аполлон*, no. 4-5, 1-34.
- Гренберг, Юрий И. (2004). *От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции*. Москва: Искусство.
- Грифцов, Борис А. (1914). *Рим*. Москва: Образовательные экскурсии.
- Грищенко, Алексей В. (1917). *Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи*. Вып. 3. Москва: Тип. т-ва А.И. Мамонтова и тип. В. Зеликова и К°.
- Гудыменко, Юрий Ю. (2016). *Придворный живописец Тимолеон Нефф*. С.-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа.
- Deotto, Patrizia (1998). «Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре». *Slavica Tergestina*, no. 6, 197-226.
- Кириченко, Евгения И. (1997). *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века*. Москва: Галарт; АСТ.
- Кончаловский, Петр П. (1979). «Письма к И. И. Машкову». Публ. И.С. Болотиной. *Панорама искусств 78*. Сост. Е.Б. Мурина. Москва: Советский художник, 184-211.
- Кузмин, Михаил А. (1923). *Н.К. Рерих*. Москва: Изд-во Всерос. ком. помощи инвалидам войны при ВЦИК Советов.
- Лавров, Александр В. (2007). *Русские символисты: этюды и разыскания*. Москва: Прогресс-Плеяда.
- Лаврский, Николай (1919). *Указатель книг и статей по вопросам искусства: Живопись, скульптура, архитектура*. Москва: Отд. изобразительных искусств Нар. ком. по просвещению.
- Маковский, Сергей К. (1907). «Н.К. Рерих». *Золотое руно*, no. 4, 3-7.
- Мантель, Александр Ф. (1912). *Н. Рерих*. Казань: Издательство Н. Н. Андреева.

- Маточкин, Евгений П. (1985). «Каменный век в творчестве Н. К. Рериха». *Рериховские чтения-1984*: Мат. конф. Новосибирск, 30-9.
- Маточкин, Евгений П. (2002). *Космос Леонардо да Винчи и Николая Рериха: художественные параллели*. Самара: Агни.
- Маточкин, Евгений П.; Скоморовская, Н.В. (2003). *Пермский иконостас Николая Рериха*. Самара: Издательский дом Агни.
- Маточкин, Евгений П. (2005). «Религиозная тематика в художественном творчестве Н. К. Рериха: западные истоки». *Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур: философские аспекты осмысления*: сб. науч. трудов. Минск: Технопринт, 468-71.
- Муратов, Павел П. (1911). *Образы Италии*. Том I. Москва: Научное слово.
- Муратов, Павел П. (2005) *Древнерусская живопись. История и исследование*. Сост., предисл. А.М. Хитрова. Москва: Айрис-пресс; Лагуна-Арт.
- Нестеров, Михаил В. (1985). *Воспоминания*. Подгот. текста, вступ. ст., комментарий. А. А. Русаковой. Москва: Советский художник.
- Нестеров, Михаил В. (1988). *Письма: Избранное*. Сост. А. А. Русакова. Ленинград: Искусство.
- Нилогов, Алексей С.; Богданова, Ирина И. (2015). «Откуда есть пошли Рерихи». *Genesis: исторические исследования*, no. 5, 383-400.
- Петров-Водкин, Кузьма С. (1991). *Письма. Статьи. Выступления. Документы*. Сост. Е.Н. Селизарова. Москва: Советский художник.
- Попов, Дмитрий Н. (сост.) (1994). *Держава Рериха: Сб. материалов*. Москва: Изобразительное искусство.
- Рерих, Николай К. (1912). «Наброски к декорациям Пера Гюнта (Рерих о Пер Гюнте)». *Маски. Ежемесячник искусства театра*, no. 1, 41-6.
- Рерих, Николай К. (1974). *Из литературного наследия*. Под ред. М. Т. Кузьминой. Москва: Изобразительное искусство.
- Рерих, Николай К. (1993а). *Письма к В.В. Стасову*. Серия *Письма Н.К. Рериха*, вып. 2. Ред.-сост. В. А. Росов. С.-Петербург: Сердце.
- Рерих, Николай К. (1993b). *Письма к Л.М. Антокольскому и Л.М. Антокольского Н.К. Рериху*. Серия *Письма Н.К. Рериха*, вып. 3. С.-Петербург: Сердце.
- Рерих, Николай К. (2005). *Николай Рерих в русской периодике, 1891-1918. Вып. II: 1902-1906*. Отв. ред. А.П. Соболев. С.-Петербург: Фирма Коста.
- Рерих, Николай К. (2006). *Николай Рерих в русской периодике, 1891-1918. Вып. III: 1907-1909*. Отв. ред. А.П. Соболев. С.-Петербург: Фирма Коста.
- Рерих, Николай К. (2008). *Николай Рерих в русской периодике, 1891-1918. Вып. V: 1913-1918*. Отв. ред. А.П. Соболев. С.-Петербург: Фирма Коста.
- Рерих, Николай К. (2011). *Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900-1913*. Сост., вступ. ст., прим. О.И. Ешловой. Москва: РАССАНТА; Государственный музей Востока.
- Ростиславов, Александр А. (1918). *Н.К. Рерих*. Петроград: Издание Н.И. Бутковской.
- Русакова, Алла А. (2003). *Символизм в русской живописи*. Москва: Белый город.
- Сергеева [Тютюгина], Наталья В. (2000). «Рерих и Нестеров». *Юбилейные Рериховские чтения*: Мат. междунар. науч. конф. 1999. Москва: Международный Центр Рерихов, 108-22.



- Сергеева [Тютюгина], Наталья В. (2003). *Древнерусская традиция в символизме Н. К. Рериха*. Москва: Международный Центр Рерихов.
- Сергеева [Тютюгина], Наталья В. (2005). «Истоки формирования православной образности в творчестве Николая Рериха». *Культура и время*, no. 1 (15), 75-83.
- Серов, Валентин А. (1971a). *Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников*. В 2 т. Т. 1. Ред.-сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР.
- Серов, Валентин А. (1971b). *Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников*. В 2 т. Т. 2. Ред.-сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР.
- Сойни, Елена Г. (1987). *Николай Рерих и Север*. Петрозаводск: Карелия.
- Тарасов, Олег Ю. (2016). «Треченто и древнерусские иконы в исследованиях П.П. Муратова». *Russica Romana*, XXIII. 103-25.
- Трубников, Александр А. (1908). *Моя Италия: наброски переживаний*. С.-Петербург: тип. «Сириус».
- Усова, Екатерина А. (2019). «Студия Фернана Кормона и ее русские ученики в 1890-1900-е годы». *Искусствознание*, 242-71.
- Щеткина-Роше, Надежда (2011). «Призрак китча как эстетическое basso ostinato у Николая Рериха». *Рерихи: мифы и факты*. Сб. ст. Ред. А.И. Андреев, Д. Савелли. С.-Петербург: Нестор-История, 30-56.
- Эрнст, Сергей Р. (1918). *Н.К. Рерих*. Петроград: Община св. Евгении.

