

УДК 75 / 7.034(450)  
ББК 85.103(0)4  
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-148-181

**Войтекунас Валентина Анатольевна**

Аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени,  
Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0002-7196-7337  
valentina.voytekunas@gmail.com

**Ключевые слова:** Н.К. Рерих, художественные влияния, восприятие, рецепция, интерпретация, искусство средних веков, Проторенессанс, Ранний Ренессанс, Кватроченто, мозаика, фреска.

**Войтекунас Валентина Анатольевна**

# Раннее искусство Италии в творчестве Н.К. Рериха 1900—1910-х годов

В творчестве Рериха 1900—1910-х годов были синтезированы разнообразные культурные влияния, обусловленные как закономерностями развития русского искусства, так и индивидуальными предпочтениями художника. Особенным образом в работах Рериха этого периода было переосмыслено и интерпретировано художественное наследие Италии. В статье рассматриваются факторы, определившие интерес Рериха к итальянскому искусству Средних веков и Раннего Возрождения, и анализируется опыт поездок в Италию, совершенных в 1901 и 1906 годах, имевший важное значение для творческой эволюции художника. Освоение стиливых и технических приемов мастеров прошлого существенно обогатило арсенал выразительных средств Рериха и способствовало сложению его зрелого стиля.

**Voytekunas Valentina A.**

Post-graduate Student, Department of Modern and Contemporary Art,  
State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-7196-7337  
valentina.voytekunas@gmail.com

**Keywords:** N.K. Roerich, artistic influences, perception, reception, interpretation, Middle Ages art, Proto-Renaissance, Early Renaissance, Quattrocento, mosaics, frescoes.

**Voytekunas Valentina A.****Early Italian Art in the Works of Nicholas Roerich (1900s—1910s)**

In the works created by Nicholas Roerich in the 1900s —1910s various cultural influences were synthesized. These were conditioned by the consistent pattern of the development of Russian art as well as by the individual preferences of the artist. The artistic heritage of old Italy became one of the strongest influences on Roerich and was interpreted by him in a particular way. The article examines the factors that determined Roerich's interest in Italian art of the Middle Ages and the Early Renaissance and analyzes the experience of his trips to Italy in 1901 and 1906. The study of the style and methods of old masters significantly enriched Roerich's means of expression and helped to establish his mature style.

## Введение

Николай Константинович Рерих (1874, Санкт-Петербург — 1947, Наггар, долина Кулу, Индия) — широко известен в России и за ее пределами, не только как художник, но также как философ, археолог-исследователь, писатель, путешественник, защитник культурного наследия. Уже в ранний, доэмигрантский период жизни Рериха появилось значительное число ему посвященных не только выставочных рецензий и статей, но и книг. Откликаясь на выход в 1916 году издания, включившего литературные работы Рериха, множество черно-белых и цветных воспроизведений его живописи и графики, тексты Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова, С.П. Яремича [20], литератор Н.Н. Брешко-Брешковский, считая такое внимание к молодому художнику чрезмерным, язвительно замечал: «Рерих — из числа тех, которым очень везет. Большие художники Репин, Поленов, Виктор Васнецов, Нестеров, Владимир Маковский еще не дождалась роскошно изданных монографий. Рерих, куда более молодой и с более скромными заслугами, дождался царственной монографии» [цит. по: 16, с. 644]. Помимо этого издания в 1910-е годы выходят книги А.Ф. Мانتеля, А.А. Ростиславова, С.Р. Эрнста [8; 28; 33]. Не иссякал интерес к Рериху и позднее. После эмиграции семьи художника в 1917 году много публикаций вышло в 1920—1930-е годы за рубежом. С 1960-х годов, после возвращения Ю.Н. Рериха на родину и передачи им сотен произведений отца в советские музеи, к искусству Рериха вновь обращаются отечественные исследователи. Серьезный вклад в изучение творческой биографии и наследия художника внесли А.Д. Алехин, П.Ф. Беликов, Л.С. Журавлева, В.П. Князева, Л.В. Короткина, Е.П. Маточкин, Е.И. Полякова, Е.Г. Сойни, Е.П. Яковлева и многие другие авторы. В настоящее время Рерих один из самых популярных и изучаемых русских художников — литература о нем включает сотни наименований [29].

При длительной и непрерывной истории описания, тщательного изучения творчества Рериха, неудивительно, что различные культурные влияния, под действием которых формировалась индивидуальность Рериха, рассматривались многократно. Не является исключением и проблема воздействия на Рериха культуры Италии и, в частности, искусства Средних веков и Раннего Возрождения.

Уже в начале XX века она бегло затрагивалась С.К. Маковским [7, с. 7], А.А. Ростиславовым [28, с. 39—40], С.Р. Эрнстом [33, с. 71—72], чьи наблюдения затем перекочевали в тексты других авторов (например, Н. Селиванова почти дословно использовала фрагменты текста Ростиславова [37, pp. 47—48]). Не единожды она попадала в поле зрения современных рериховедов — особенно здесь стоит отметить работы Е.П. Маточкина, обратившего внимание на использование Рерихом в ряде произведений мотивов и образов итальянской живописи Средних веков и эпохи Возрождения. Им были выявлены цитаты Симоне Мартини и Джентиле да Фабриано в Пермском иконостасе (1907) [10, с. 85], Андреа дель Кастаньо в картине «Победа» (1942) [9, с. 13], сделаны ценные наблюдения касательно итальянских источников иконографии образа Царицы Небесной росписи храма Святого Духа (1910—1914) [11, с. 25—27; 148—153] и других композиций. Однако, несмотря на то что данная проблематика оказалась давно в поле зрения исследователей, нельзя сказать, что она получила всестороннюю разработку. До сих пор в недостаточной мере изучены как воздействия итальянской культуры на стиль и иконографию Рериха (итальянские источники были установлены в отношении единичных произведений художника, и круг таких работ в данной статье существенно расширен), так и обстоятельства его увлечения искусством Средних веков и Кватроченто. В настоящей публикации рассматриваются ранние путешествия Рериха в Италию и анализируется их значение для творчества художника 1900—1910-х годов.

## Раннее итальянское искусство в культуре конца XIX — начала XX века

Рассмотрение характера рецепции и интерпретации Рерихом итальянского искусства Средних веков и эпохи Кватроченто необходимо предварить указанием на то, что этот интерес не только отражал особенности его творческой индивидуальности, но также был обусловлен общим ходом развития русской и мировой художественной культуры. Обращение Рериха к раннему искусству Италии происходило на фоне новой волны русской италомании, в свою очередь вписанной в глобальное увлечение итальянскими примитивами и мастерами Кватроченто, которым на рубеже XIX—XX веков была

пропитана интеллектуальная и художественная атмосфера Европы и Америки [34; 35; 36 и др.]. Для многих художников этого времени, представителей разных национальных школ, язык и образность старого искусства Италии становятся полем экспериментов и универсальной базой по выработке собственного индивидуального стиля — среди них А. Беклин, Пюви де Шаванн, М. Дени, Э. Берн-Джонс, У. Крейн, Ф. Ходлер, А. Галлен-Каллела, М.В. Нестеров, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, К.Ф. Богаевский, К.С. Петров-Водкин и многие другие.

Более широкому знакомству деятелей отечественной и зарубежной культуры конца XIX — начала XX века с итальянской живописью Проторенессанса и Раннего Возрождения, углубленному изучению ее стиля, техники, иконографии способствовали следующие факторы: общее для русского и зарубежного искусства стремление найти новый художественный язык, способный заменить натурализм и застывший академизм; повысившаяся в это время мобильность творческой интеллигенции и участвовавшие путешествия в Италию, которым способствовали технический прогресс и совершенствование европейской туристической инфраструктуры; развитие репродукционных технологий, обеспечивающих более качественное и достоверное воспроизведение памятников старины. Важно отметить и то, что для многих представителей европейского искусства этого времени — периода подъема национального самосознания — дорафаэлевская живопись, потеснив живопись Высокого Возрождения и XVII столетия (на которые опиралось отрицаемое на этом этапе академическое искусство), становится одним из компонентов в конструировании современного языка национальной художественной культуры.

Творчество представителей разных европейских школ показывает, что индивидуальный стиль мастера рубежа веков обычно формировался под воздействием сложной смеси актуализированных временем художественных явлений. Ее базовыми элементами часто выступали средневековая национальная культура и фольклор, к ним добавлялись воздействия современных новаторских течений, искусства Востока (чрезвычайно популярной в это время была японская цветная ксилография), разных вариантов архаики и примитива (о важной для русского и европейского искусства конца XIX — начала XX века идее обновления художественного языка через обращение к ранним, архаическим пластам культуры: [4; 17]). Ранняя итальянская живопись

попадала в эту последнюю категорию, наравне с искусством первобытного и древнего мира, африканской скульптурой, творчеством художников-самоучек и т.д. На пересечении перечисленных влияний возникли стили М. Дени, А. Матисса, А. Галлен-Каллелы, И.Я. Билибина и многих других художников этой поры, в том числе Рериха.

Искусство Рериха, безусловно, откликалось на все главные тенденции времени. Одновременно в его обращении к ранней живописи Италии большую роль играло увлечение археологией и историей, определившее особенные черты его мировидения. Археологическими раскопками Рерих начал заниматься еще в гимназии, посвятив им многие годы. Любовь к истории началась также рано и сопровождала его всю жизнь. В 1893 году, по настоянию отца, известного нотариуса, Рерих одновременно с Академией художеств поступает в Петербургский университет на юридический факультет. Но интересы тянули его к историко-филологическому факультету: «В конце концов, получилось, что на юридическом факультете сдавались экзамены, а на историческом слушались лекции», — вспоминал художник в поздние годы [25, с. 163]. Даже в выпускном сочинении «Правовое положение художников Древней Руси» (1898) он вышел за пределы юридической сферы, уклонившись в сторону истории искусства.

### Первая поездка за границу (1900–1901)

Доэмигрантский период творчества Рериха — от лет, проведенных в академии, до 1917 года, когда он покинул родину — наглядно представляет динамику художественного процесса в России конца XIX — начала XX века. Стремительная эволюция Рериха соответствовала общему вектору движения русского искусства. Выпускник реформированной академии (1893–1894), в которую пришли преподавать художники-передвижники, ученик А.И. Куинджи, Рерих в ранних работах 1890-х годов тяготел к передвижническому психологизму, вниманию к деталям, трактовке природы в духе популярного в конце века «пейзажа настроения», что проявилось в таких его работах, как «Гонец» (1897, ГТГ), «Сходятся старцы» (1898, Музей Н.К. Рериха в Нью-Йорке), «Поход» (1899, местонахождение неизвестно, картина неоднократно воспроизводилась в начале XX века). Но уже в самом начале нового столетия, под влиянием идей символизма и широкого

распространения стиля модерн, в основе которого лежали принципы синтеза и стилизации, в произведениях Рериха ясно обозначается интерес к формальным задачам — стремление к обобщенности формы, подчеркиванию декоративной выразительности цвета и линии.

Столь решительным переменам в стиле художника и выходу его творчества на новый уровень способствовала первая заграничная поездка (сентябрь 1900 — май 1901), во время которой он проводит несколько месяцев во Франции. В Париже он наблюдает за текущей художественной жизнью и занимается в студии известного педагога, исторического живописца и монументалиста Фернана Кормона, внимательно изучает стилизованные под фреску монументальные картины Пюви де Шаванна (об отношении Рериха к этому мастеру см. [2]), посещает выставки — в том числе грандиозную Всемирную выставку (проходила с 15 апреля по 12 ноября 1900 года), где в русском отделе среди произведений других отечественных художников была представлена его картина «Сходятся старцы» (она демонстрировалась под названием «Славянские старшины»), — знакомится с богатыми коллекциями известных музеев — Лувра, Клюни, Люксембургского музея и других.

Искусствовед и художественный критик А.И. Гидони в очерке 1915 года прослеживал творческий путь Рериха и, указывая на качественный сдвиг в стилистике его работ, созданных под «влиянием занятий в Париже», писал: «„Заморские гости“<sup>(1)</sup> представляют несомненный шаг вперед сравнительно с прошлым периодом по яркости красок, а „Идолы“<sup>(2)</sup> — по наметившемуся в них стремлению к примитивизму выражения» [6, с. 6]. В ближайшие годы после первой заграничной поездки тенденция к архаизации художественного языка в работах Рериха будет проявляться все сильнее: в «Хороводе» (1902, частная коллекция, Москва), «Сибирском фризе» (1903)<sup>(3)</sup> и эскизах

к нему («Бег на колесницах», «Медведь», «Совы», «Несут оленя», «Охота. Слежка зверя», «Погоня» — 1903, Смоленский музей-заповедник), «Севере» (1905, Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург), «Поединке» (до 1907; местонахождение работы неизвестно, воспроизводилась в 1907 году под названием «Этюд» в журнале «Золотое руно», № 3) и других произведениях первой половины 1900-х годов Рерих в упрощении и деформации формы, в достижении впечатления неуклюжести и наивности приближается к художникам «Голубой розы», неопримитивизму М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой и других молодых новаторов, ставших впоследствии важными фигурами авангардного движения.

Хотя первое путешествие Рериха за границу прошло под знаком его приобщения к французской культуре, нельзя не указать на то, что за это время у русского художника также были и другие художественные впечатления, способствовавшие оформлению «стремления к примитивизму выражения», как назвал эту стилевую тенденцию Гидони. Помимо Франции, в эту поездку Рерих посетил и другие европейские страны, о чем редко упоминают современные исследователи. По пути в Париж художник останавливался в Берлине (письма Рериха из Берлина невесте Е.И. Шапошниковой опубликованы [26, с. 61—79]) и, как сообщали современники Рериха, также побывал в Голландии [8, с. 4; 28, с. 19] и Италии.

В Италии он был весной 1901 года, перед возвращением домой. Рерих сообщал Стасову в письме из Швейцарии 30 апреля: «Теперь пробираюсь на Милан, Рим, Неаполь, Венецию, Сиену. Не знаю, какие именно пункты захвачу» [23, с. 23]. Неизвестно, планировал ли художник посетить Италию изначально, когда только собирался в свое первое заграничное путешествие, или же решение о поездке возникло спонтанно, после того как туда уехали его невеста с матерью<sup>(4)</sup> и он, обеспокоенный планами родни Шапошниковой расстроить предстоящую свадьбу<sup>(5)</sup>, отправляется за ними следом. Стремясь

(1) На этот сюжет Рерих создал несколько работ. Самый известный вариант, выполненный в 1901 году, хранится в ГТГ.  
 (2) В 1901–1902 годы Рерих создает несколько вариантов композиций на тему идолов, в разных техниках. Среди них наиболее известна гуашь «Идолы» (1901) из собрания ГРМ.  
 (3) «Сибирский фриз» (другое название «Сибирские древности») до революции принадлежал князю С.А. Щербатову. Настоящее местонахождение неизвестно, представление о фризе дают фотоизображения начала XX века.

(4) Шапошникова с матерью приехали за границу ранней весной 1901 года. Они посетили Францию, а затем отправились в Италию.  
 (5) Женидьбе Рериха на его 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.

оставаться рядом со своей невестой, Рерих, вероятно, не смог посетить все итальянские города, которые перечислял в письме Стасову. Обоснованно можно утверждать, что он побывал в Паланце, одном из лучших курортов Европы (Шапошниковы приехали в Италию с целью укрепления здоровья), и посетил популярные среди туристов Борромейские острова на озере Лаго-Маджоре — через несколько лет, во время своего второго посещения Италии в 1906 году, в письме, написанном в поезде по пути в Геную, Рерих, видимо, вспоминая совместное пребывание в Италии в 1901 году, писал жене: «Проезжали Паланцу и Isoles Borromees — какая гнусность! Как мы могли сидеть там» [26, с. 164]. Также во время своей первой итальянской поездки художник посетил Милан и Венецию, что показывают свидетельства современников<sup>(6)</sup> и документы<sup>(7)</sup>, а также подтверждает статья Рериха «На пороге нового течения», вышедшая в октябре 1901 года в «Ежемесячных сочинениях» (переопубл.: [13, с. 383—389]), в которой он, как очевидец, рассказывает о выставках современного искусства в Брюсселе, Женеве, Милане и Венеции. Романтические переживания, краткость пребывания в Италии<sup>(8)</sup>, скорее всего, не позволили Рериху в этот раз в полной мере сосредоточиться на изучении легендарных памятников. Тем не менее общее представление о стране художник составил, и, возможно, уже тогда у него появились планы вернуться сюда снова.

Осенью 1900 года, только приехав за границу, Рерих в письме историку и писателю А.В. Половцову объяснял свое решение провести

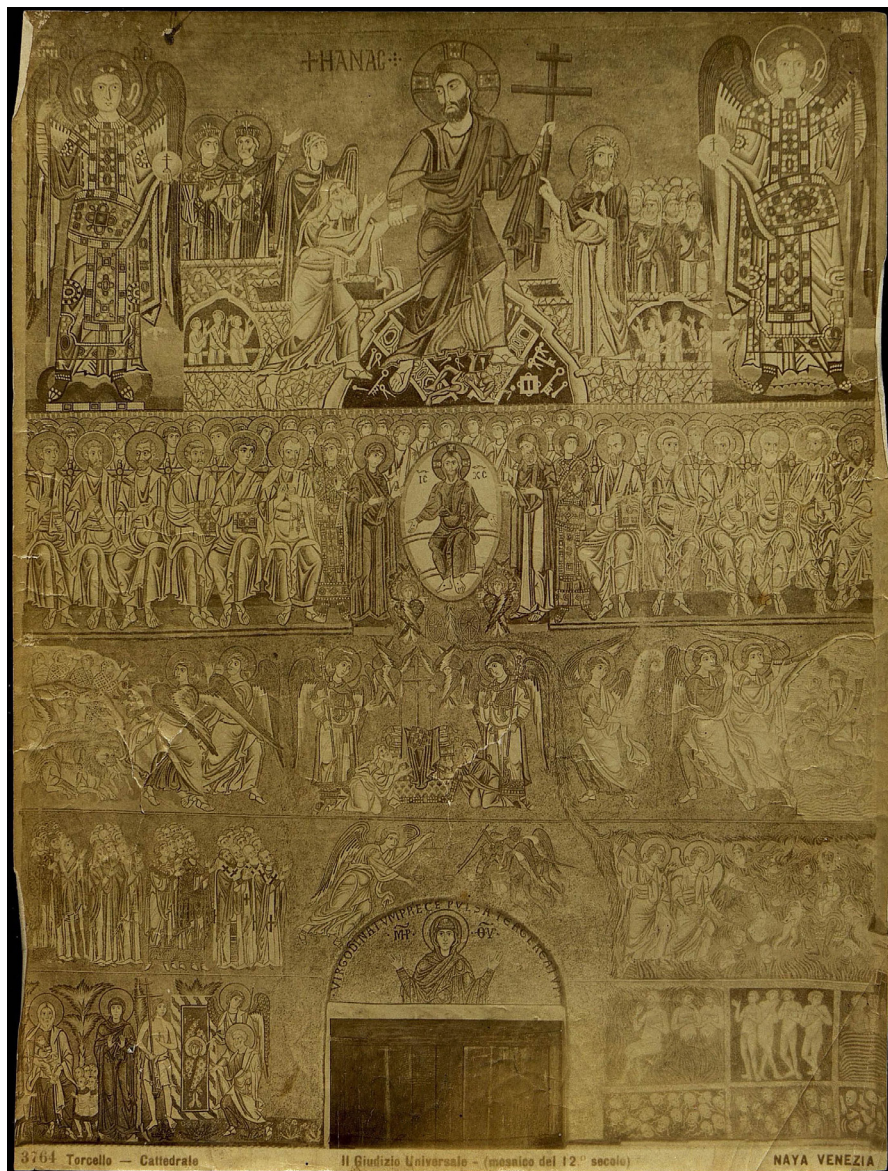
несколько месяцев вдали от родины следующим образом: «Задавило меня Петербургское болото и захотелось мне на свежую воду, чтобы не жить все старыми соками, а собрать в мою житницу что-либо из вековой культуры Запада, на фоне которой еще рельефнее выступает наша оригинальная самобытность и хочется разрабатывать именно ее» [цит. по: 12, с. 143]. Опираясь на это признание, свидетельствующее о желании через заграничный опыт лучше узнать собственную культуру и ее истоки, закономерно предположить, что в Венеции Рерих был впечатлен византийскими мозаиками, которыми восхищались многие русские художники. В.М. Васнецовым в одном из итальянских писем 1885 года украшенный мозаиками «дорогой старик» собор Сан-Марко был охарактеризован как «нечто сказочное, но действительно существующее» [5, с. 64]. Большое впечатление византийские мозаики произвели на М.А. Врубеля: «Был я в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце — родная, как есть, Византия. Посмейтесь над человеком, находящимся в стране Тициана», — писал он А.В. Прахову из Венеции в декабре 1884 года [цит. по: 19, с. 104].

Несомненно, во время своей первой итальянской поездки Рерих видел собор Сан-Марко и, возможно, посетил знаменитую древнюю базилику Санта Мария Ассунта на острове Торчелло в Венецианской лагуне — в архиве художника сохранилась фотография композиции западной стены собора, которую он мог приобрести еще в 1901 году. Роскошное убранство древнего Сан-Марко и, если он их видел, величественные мозаики собора в Торчелло не могли не напомнить Рериху мозаики Софии Киевской — в Киеве художник побывал в 1896 году. Также незадолго до заграничного путешествия у него была возможность близко познакомиться с русским мозаичным искусством XVIII века: В 1899—1900 годы состоялось перемещение монументального панно М.В. Ломоносова «Полтавская баталия» (1762—1765) из академии в здание Императорского общества поощрения художеств (ИОПХ) (детали этого мероприятия и история дальнейшей реставрации мозаики подробно изложены в публикации: [32]). Рерих, являвшийся сотрудником общества (с 1898 года он работал помощником секретаря ИОПХ) и близко знавший В.А. Фролова, под руководством которого осуществлялся перенос мозаики, был свидетелем этой масштабной операции.

(6) О посещении Венеции в эту поездку упоминали Маковский [7, с. 6] и Ростиславов [28, с. 19]. В 1920-е годы З.Г. Фосдик записала рассказ Е.И. Рерих о том, что после того как они с матерью приехали за границу, Рерих «за ними ездил в Ниццу, оттуда в Милан» [цит. по: 27, с. 255].

(7) Информация о пребывании Рериха в Венеции подтверждается фотографией из архива В.А. Фролова, на которой Рерих запечатлен сидящим на корме вапоретто на фоне Дворца Дожей (опубл.: [13, с. 401]). В интернете изображение этой фотографии можно встретить с указанием неверной даты — 1906 года, времени второй поездки Рериха в Италию. На фотографии хорошо различима колокольня Святого Марка, которая обрушилась в 1902 году и была заново отстроена только к 1912 году, что не позволяет сомневаться в том, что снимок сделан во время первого итальянского путешествия Рериха, то есть в 1901 году.

(8) Опираясь на переписку Рериха, можно утверждать, что в этот раз в Италии художник был очень недолго. 30 апреля он находился еще в Швейцарии, о чем свидетельствует письмо Стасову, а в середине мая уже вернулся на родину [26, с. 331].



**Илл. 1.** Собор Санта Мария Ассунта в Торчелло. Страшный суд. Мозаика западной стены (XI–XII века). Фотография начала XX века. Архив Рерихов. Музей Рерихов, Москва (филиал Государственного музея Востока)



**Илл. 2.** Н.К. Рерих Архангел (эскиз к картине «Сокровище ангелов»). Фрагмент. 1904, дерево, масло. 45×55 см. Музей-галерея «Новый Эрмитаж-1», Москва

По всей видимости, итальянские впечатления помогли «перезагрузить» и соединить с новыми знаниями предшествующий опыт. После первой поездки в Италию появляются эскизы Рериха для мозаик<sup>(9)</sup> — вряд ли это можно считать случайным совпадением, как и то, что в ряде работ начала 1900-х годов характер кладки красок напоминает мозаику, что давно было замечено исследователями [1, с. 50]: здесь можно указать на такие произведения, как «Город строят» (1902, ГТГ), «Архангел» (1904, Музей-галерея «Новый Эрмитаж — 1», Москва), «Сокровище ангелов» (1905, Дворец конгрессов в Стрельне, Санкт-Петербург), «Бой» (1906, ГТГ). Эти примеры свидетельствуют не только о глубоком интересе художника к монументальному искусству, но и о поисках Рерихом новых путей обновления языка станковой

<sup>(9)</sup> Первыми эскизами мозаик, нереализованными в материале, были «Чайки» (1901, ГРМ), «Пир Петра Великого» (1901, Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург), «Александр Невский поражает ярла Биргера» (1904, ГРМ). В 1906 году по эскизу Рериха В.А. Фроловым было выполнено пробное мозаичное панно «Бой» (Мозаичная мастерская Академии художеств, Санкт-Петербург). Далее в сотрудничестве с Фроловым была создана целая серия мозаик значительно больших размеров.

живописи через изучение мозаики и осмысление ее художественных принципов — в ином ключе, но также через осмысление техники мозаики, к обновлению языка живописи шел М.А. Врубель. В конце жизни о своем отношении к мозаике Рерих писал: «Мозаика всегда была одним из любимых моих материалов. Ни в чем не выразить монументальность так твердо, как в мозаичных наборах. Мозаика дает стиль, и в самом материале ее уже зарождается естественное стилизование. <...> Каждый живописец должен хотя бы немного приобщиться к мозаичному делу. Оно даст ему не поверхностную декоративность, но заставит подумать о сосредоточенном подборе целого хора тонов» [22, с. 282].

### Итальянское путешествие 1906 года

Вторая встреча с Италией произошла летом 1906 года, вскоре после назначения Рериха директором Рисовальной школы ИОПХ: избрание Рериха состоялось 8 апреля 1906 года, в должность он должен был вступить с 1 сентября [26, с. 356—357]. Надо полагать, как и в случае с первой заграничной поездкой, целью этого путешествия было стремление глубже узнать свое через чужое, имея в фокусе внимания точки соприкосновения русской культуры с культурой европейской.

Сравнивая эту поездку с теми, которые ей предшествовали, можно увидеть логику и программный характер странствований Рериха. Незадолго до второго посещения Италии, в 1903—1904 годы художник с женой (Е.И. Рерих сопровождала мужа только в поездках 1903 года, в следующем году он путешествовал один, так как она ждала второго ребенка) совершают поездки по местам Российской империи, известным своими памятниками прошлого, знакомятся со старинной архитектурой, иконами, фресками, декоративно-прикладным искусством. По России Рерих много ездил с 1890-х годов, но «большое паломничество» — как он впоследствии назовет путешествия 1903—1904 годов, — в биографии Рериха занимает особое место. По свидетельству художника, оно охватило около сорока древних городов «от Казани и до границы литовской» [24, с. 227]: Великий Новгород, Валдай, Псков, Печоры, Изборск, Ярославль, Углич, Кострому, Казань, Нижний Новгород, Ростов Великий, Суздаль, Юрьев-Польский, Владимир, Тверь, Калязин, Звенигород, Москву

и Подмоскowie, Смоленск, Боголюбове, Гродно, Ковно, Вильну, Ригу, Венден и другие центры старины. Во время этих поездок и по их следам появились большая архитектурная серия этюдов, обширная коллекция видовых и интерьерных фотографий, статьи, в которых Рерих пропагандировал художественные ценности своей страны и поднимал вопрос о сохранении национального культурного наследия (подробнее см.: [18]).

Во время итальянского путешествия 1906 года Рерих посещает как крупные художественные центры, так и многие небольшие старинные города провинций. Широкий охват исторических мест позволил критику и искусствоведа С.Р. Эрнсту в монографии о художнике провести параллель между этим посещением Италии и путешествиями по России 1903—1904 годов: «Как в 1903 г. ему открылась нетленная красота родной древности, так в 1906 г. ему предстала вся слава чужой земли, земли — царицы мира», — писал он [33, с. 71]. Относительно продолжительности и маршрута поездки Эрнст указывал, что начавшись весной, она завершилась осенью<sup>(10)</sup> и за это время Рерих посетил Милан, Геную, Павию, Пизу, Сан-Джеминиано, Сиену, Рим, Ассизи, Перуджию, Флоренцию, Болонью, Равенну, Верону, Венецию и Падую. Однако, как показывает опубликованная переписка Рериха, сроки путешествия по Италии были иные, более сжатые — оно охватило вторую половину июня и начало июля, таким образом, продлилось около трех недель. Маршрут Рериха, совпадая в основном с перечнем мест, приведенным Эрнстом, в некоторых пунктах все же с ним расходился — к примеру, в списке Эрнста отсутствует Орвието, при этом письма художника подтверждают, что он там был.

Весной 1906 года комитет ИОПХ отправляет Рериха в заграничную командировку для ознакомления с опытом европейских художественных школ (об этом см. в воспоминаниях художника: [25, с. 258]). С этой целью Рерих посещает Берлин, откуда далее едет во Францию — в прессе сообщалось, что Рерих направился в Париж для переговоров об открытии там выставки изделий мастерской села Талашкина, организованной княгиней М.К. Тенишевой [14, с. 495]. Далее его путь лежал

(10) Эрнст писал: «Весною 1906 г. художник отправляется в путешествие по Италии — с апреля по сентябрь прошел он великий итальянский путь» [33, с. 71].

в Швейцарию, где проводила лето семья Рериха (жена с детьми и теща), отсюда в середине июня он выезжает в Италию. О перемещениях художника по Италии мы узнаем из его писем жене. Из Милана, где проходила международная выставка, в которой художник участвовал и где получил диплом по отделу декоративного искусства [26, с. 351], он приезжает 17 июня в Геную, далее попадает 18 июня в Пизу, 19-го вечером он уже в Сан-Джеминиано, 22-го осматривает Сиену, 23-го приезжает в Орвието и вечером того же дня отправляется в Рим, где живет до 27-го, следуя далее в Перуджию. На протяжении путешествия Рерих настойчиво зовет жену присоединиться к нему, приехав хотя бы ненадолго из Швейцарии, поэтому детально информирует ее о своих переездах, чтобы она могла спланировать свою поездку. К примеру, из Рима он ей пишет: «Напиши в Перуджию, когда выезжаешь. Билет мой: Флоренция, Болонья, Равенна, Падова (Падуа), Виченца, Верона — чтобы и тебе тот же путь был» [26, с. 171].

Заботы о детях и ограниченность в деньгах не позволили Елене Ивановне выехать к мужу, и Рерих, желая ускорить свое возвращение к семье и сэкономить средства, сокращает пребывание в некоторых пунктах. Из Перуджии Рерих добирается до Флоренции, где проводит только два дня: «Я здесь сделаю как-то скороходом, и если бы не праздник, всю Флоренцию в один день отдал бы. Конечно, работать не придется — для этого нужно времени вдвое», — пишет он жене [26, с. 175]. 29-го июня он ей сообщает: «Завтра, [в] субботу, вечером выезжаю в Болонью и надеюсь в понедельник быть в Равенне» [26, с. 176]. Он точно следовал своему плану — во вторник 3 июля он был в Равенне: в публикации двух небольших эссе «Итальянская легенда» и «Восстановления» в «Золотом руне» (1906, № 7—9) Рерих указал время и место их написания — «Равенна. 3 июля 1906». Так как к концу недели Рерих планировал уже вернуться в Швейцарию [26, с. 176], можно предположить, что какие-то из оставшихся точек пути ему пришлось сократить: Эрнст в маршруте Рериха перечислял 15 городов Италии, Рерих в одном из писем упоминает, что им намечены к посещению 12 [26, с. 172]. Возможно, после Равенны Рерих смог заехать в Верону — в одном из писем художник делился планами зарисовать дом Джульетты [26, с. 175].

Письма из Италии дают представление о впечатлениях художника, полученных в эту поездку. Ему нравятся подлинность и органичность

городов, расцвет которых пришелся на Средние века и Кватроченто. Рерих восхищенно отзываясь о Пизе, Сан-Джиминьяно, Сиене, Флоренции, гармонично сочетающих красоту природы и архитектуры: «На зеленой лужайке среди мраморных панелей — базилика Пизы, около — стена и башня. Хорошо» (Пиза, 18 июня [26, с. 166]); «Своим расположением St. Gimignano превосходен. Масса каких-то глыб, башен, уступов» (С.-Джиминьяно, 20 июня [26, с. 167]); «Флоренция очень хороша» (Флоренция, 29 июня [26, с. 176]), — пишет он из этих мест. Вечный город, поражая многообразием художественных сокровищ, сложностью культурных напластований, не дает ему подобной цельности впечатления: «Рим, по правде, разочаровывает меня. Груда развалин красноватого цвета» (Рим, 24 июня [26, с. 171]); «Сколько в Риме старых мозаик! Но жаль, что все обрывки, а кругом — позднейшее» (Рим, 26 июня [26, с. 173]). Художника не только огорчают поздние переделки и заметные реставрации памятников, но также раздражают технические новшества, разрушающие ауру древнего города: «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» (Рим, 26 июня [26, с. 174]).

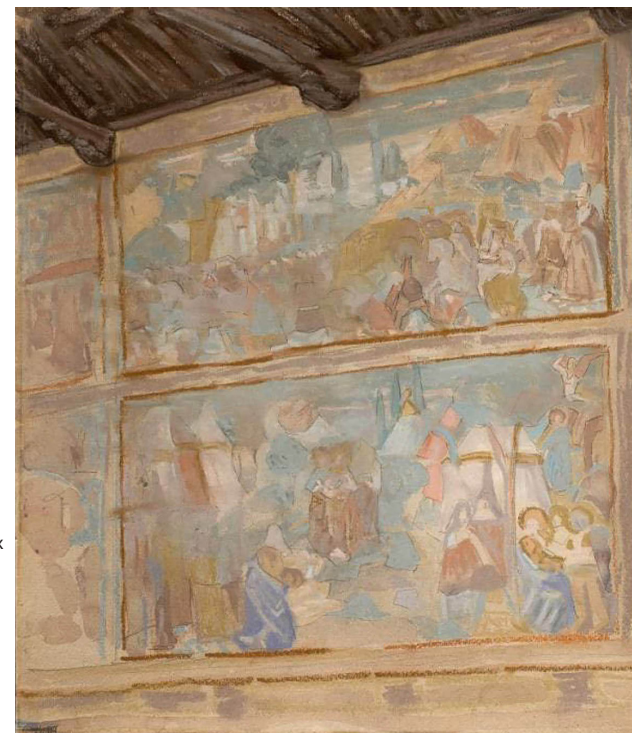
Стремительность, с которой художник переезжал из города в город, не позволяла ему в это путешествие писать многочисленные этюды, как это было во время поездок по России — в одном из писем жене он замечал: «Как-то странно, приезжая на день, писать 1 этюд в городе, где так много интересного» [26, с. 169]. Поэтому в основном Рерих просто осматривал многочисленные памятники, пропитываясь духом старого итальянского искусства, и для закрепления в памяти впечатлений покупал фотографии, о которых упоминал в письмах несколько раз (часть фотографий предназначалась для брата Рериха Бориса, который готовился стать архитектором): «Фотографии здесь по 1 франку — большие» (Пиза, 18 июня); «Купил фотографий — большие по 75 сантимов. Хорош собор и отдельные картины» (Сиена, 22 июня); «Везу до 100 фотографий и столько же открыток — материал большой» (Рим, 26 июня) [26, с. 167, 170, 174]. Но все же несколько этюдов в Италии им было создано: известны три городских вида — «Сан-Джиминьяно» (1906, ГТГ), «Сан-Джиминьяно» (1906, Национальный музей Чеченской Республики, Грозный), «Италия. Этюд» (1906, местонахождение неизвестно; опубл.: *L'Art et les Artistes*,



octobre 1907 — Mars 1908, t. 6, p. 481), — и копия-этиюд фрески Беноццо Гоццоли в пизанском Кампо-Санто (1906, ГТГ).

Скорее всего, именно о копии с Гоццоли Рерих сообщал жене из Пизы 18 и 19 июня: «Пробовал сделать эту, но стена слишком сложна, не охватить»; «Здесь написал один этюд — для себя» [26, с. 166–167]. Напряженный темп итальянского путешествия Рериха не позволяет говорить о случайном появлении этой работы: краткость пребывания в каждом из городов не располагала к нерациональной трате времени, давала возможность зафиксировать лишь то, что было для него наиболее важным. Письма художника из Италии показывают целенаправленность его изучения живописи времени «до Рафаэля». Ранние мастера особенно поглощают его внимание и вызывают наиболее яркие эмоции: «Приехал в Пизу. Фрески чудные! Gozzoli [Беноццо Гоццоли], М...<sup>(11)</sup>, Orcagna [Андреа Орканья]», — восторженно делился он впечатлениями с женой и, огорчаясь, что она не сопровождает его в поездке, сетовал: «Неужели ты не увидишь примитивов на месте — как это красиво» [26, с. 165–166]. В других местах его также влечет монументальная живопись Средних веков и Кватроченто, которую он сосредоточенно исследует: «Фрески многие, к сожалению, реставрированы», — замечает он в письме из Сан-Джиминьяно от 20 июня [26, с. 167]; «Собор хорош, но фрески мало сохранились», — пишет 23 июня из Орвието [26, с. 171].

Конечно, столь пристальному вниманию Рериха к монументальной живописи Италии Средних веков и Кватроченто способствовали путешествия по России 1903–1904 годов: тогда перед его глазами прошли древние росписи Новгорода и Пскова, Ярославля, Костромы, Ростова. Фрескисты средневековой Руси восхитили его своим мастерством, колористическим даром и умением решать сложные проблемы живописной организации пространства. В статье «Старина» (1903) Рерих писал: «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 коричневатые одежды. По тепловатому светлому тону летят



**Илл. 3.** Н.К. Рерих  
Копия-этиюд  
фрески Беноццо  
Гоццоли. 1906,  
бумага, гуашь.  
16 × 39,5 см.  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

грозные архангелы с густыми желтыми сияньями, и их белые хитоны чуть холоднее фонов. <...> Посмотрите теперь, как художники сумели использовать всю живописную плоскость. <...> Привести в гармонию такие большие площади, справиться с такими сложнейшими сочинениями, как, например, страшный суд у Спаса на Сенях в Ростове, могут только даровитейшие люди. Много надо иметь вкуса, чтобы связать картину таким прекрасным орнаментом» [цит. по: 14, с. 218].

Неудивительно, что в Италии Рериха увлек художественный материал, по формальным качествам близкий древнему искусству его страны. В дальнейшем к сравнению русской и итальянской фресковой живописи Рерих будет прибегать не раз. Например, в публикации «Тихие погромы» (1909), рассказывающей о неудачной реставрации росписи храма Иоанна Предтечи в Ярославле, он сокрушался: «Было художественнее, было тоньше, было благороднее, было несравнен-

(11) Имя публикаторами писем Рериха не установлено [26, с. 352].

но ближе к великолепным стенописям Италии» [15, с. 471]. Однако пристальное всматривание в монументальную живопись Средних веков и Кватроченто во время итальянского путешествия может быть объяснено не только общей тягой Рериха к древним формам и спецификой его художественного мышления, склонного устанавливать связи между разными национальными культурами. Помимо этих общих причин, у него был совершенно конкретный стимул к серьезному изучению наследия итальянских мастеров и освоению принципов искусства стенописи.

### Эскизы росписей для церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Пархомовке. «Царица Небесная»

Друг Рериха, востоковед Виктор Викторович Голубев со своим братом Львом в 1903 году, после смерти отца, в своем имении Пархомовка под Киевом закладывают церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы — она возводилась по проекту архитектора В.А. Покровского с лета 1903 по осень 1906 года. Для этой церкви художнику сначала были заказаны эскизы наружных мозаик — композиции «Покров Богородицы» и «Спас Нерукотворный с избранными святыми», над которыми Рерих трудился в 1905 году. В конце мая 1905 года он писал княгине М.К. Тенишевой: «Сделал эскиз для Голубевых; они уже вполне одобрили, и осенью все устрою и кончу. Выйдет во всяком случае не банальный „Покров“» [цит. по.: 11, с. 30]. В январе 1906 года эти две мозаики уже набирались в мастерской В.А. Фролова, о чем сообщалось в прессе: «В мастерской художника-мозаичиста В.А. Фролова теперь исполняются художественным мозаичным набором две большие картины религиозного содержания — „Покров Пресвятыя Богородицы“ и „Спас“ для внешнего украшения храма, строящегося в имении В.В. Голубева „Пархомовка“ в Киевской губ.», — писала газета «Слово» (1906, 8 (21) января, № 348) [цит. по.: 14, с. 466].

Весной В.В. Голубев делает новый заказ художнику — уже на выполнение эскизов фресок. Можно вполне обоснованно утверждать, что именно он стал поводом к посещению художником Италии во время летней заграничной поездки 1906 года: в Берлин и Париж Рериха привели административные обязанности и выставочные дела, его пребывание в Швейцарии было отдыхом в семейном кругу, поездка в Италию пред-

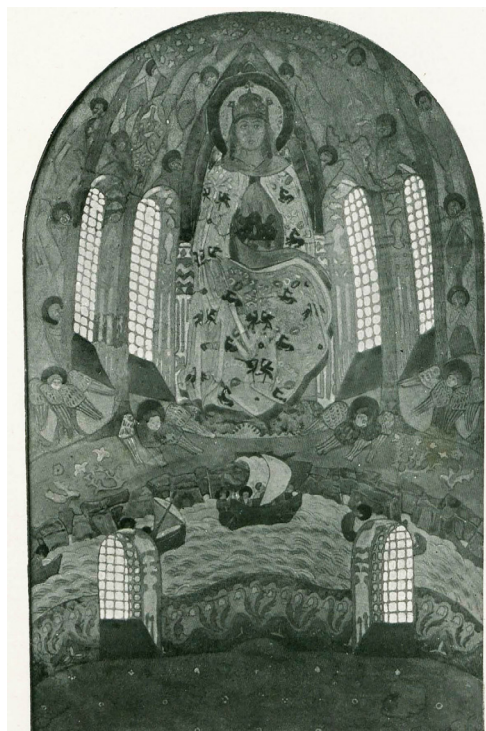
принималась не просто для расширения кругозора, а была необходима для сбора материала и подготовки к сложной и ответственной работе. Во время своего итальянского вояжа Рерих упоминал о заказе Голубева в своих письмах не раз. «Сочинил абсиду для Голубева. Ничего себе», — сообщает он жене 20 июня из Сан-Джиминьяно; «у меня уже и мотив для голубевской абсиды готов, тоже скоро пойдет, осенью», — пишет об этом вновь через два дня из Сиены [26, с. 168, 170].

Как известно, идея росписи апсиды, зародившаяся у Рериха в Италии, оформилась в композицию «Царица Небесная»<sup>(12)</sup>. Закономерно, что в церкви, построенной в честь праздника Покрова Пресвятой Богородицы, Рерих собирался в алтарной апсиде представить Богоматерь в образе спасительницы и защитницы: на эскизе фрески Богоматерь торжественно восседает на троне, паря над землей в окружении ангельских сил, в строго фронтальной позе с молитвенно сложенными руками, благословляя людей, плывущих внизу в парусных лодках по реке жизни. Идея композиции была поэтически раскрыта Рерихом через несколько лет в тексте «Царица Небесная» (1910): «Высоко проходит небесный путь. Протекает река жизни опасная. Берегами каменистыми гибнут путники неумелые, незнающие различить, где добро, где зло. Милосердная Владычица Небесная о путниках темных возмыслила. Всеблагая на трудных путях на помощь идет. Ясным покровом хочет покрыть людское все горе, греховное. Из светлого града, из красной всех ангельских сил обители Преплакая воздымается. К берегу реки жизни Всесвятая приближается. Собирает святых кормчих Владычица, за людской род возносит моления» [21, с. 310–311].

Алтарная роспись должна была стать смысловой и эмоциональной доминантой фрескового цикла<sup>(13)</sup> — поэтому решение Рериха разместить на столь ответственном месте изображение неканоническое, сочиненное на основе переосмысления образцов раннего итальянского, католического искусства было смелым. Притом что дискуссии

(12) В журнале «Золотое руно» (1907, № 4) эскиз был опубликован под названием «Эскиз алтарной ниши». В дальнейшем, в публикациях разных лет, эта композиция называлась «Царица Небесная», «Царица Небесная на берегу реки жизни», «Царица Небесная над рекой жизни».

(13) Всего для фресковых росписей церкви в имении Голубевых Рерихом было выполнено 12 эскизов. Их местонахождение в настоящее время неизвестно. Некоторые эскизы этого цикла были воспроизведены в изданиях 1900–1910-х годов. Подробнее: [11, с. 19–28].



**Илл. 4.** Н.К. Рерих. Царица Небесная. Эскиз алтарной ниши. 1906. «Золотое руно» (1907, № 4)

об обновлении языка отечественной религиозной живописи — иконописи и стенописи, — велись русскими интеллектуалами и художниками начиная с 1840-х годов, церковное искусство в конце XIX — начале XX века оставалось очень консервативным. Духовенством и прихожанами творческая свобода в трактовке религиозных сюжетов, слишком явный отход современных живописцев от привычной иконографии не одобрялись. Художника могли принудить внести изменения в свое произведение, как это случилось в середине 1890-х годов с М.Ф. Нестеровым, когда жена киевского генерал-губернатора возмутилась, узнав в нестеровском образе св. Варвары во Владимирском соборе знакомую горожанку Е.А. Прахову, и добилась того, чтобы художник переписал лицо святой. Также были случаи уничтожения настенных росписей, которые шокировали традиционалистов своей новизной: так, в 1904 году по решению окружного суда как неканонические

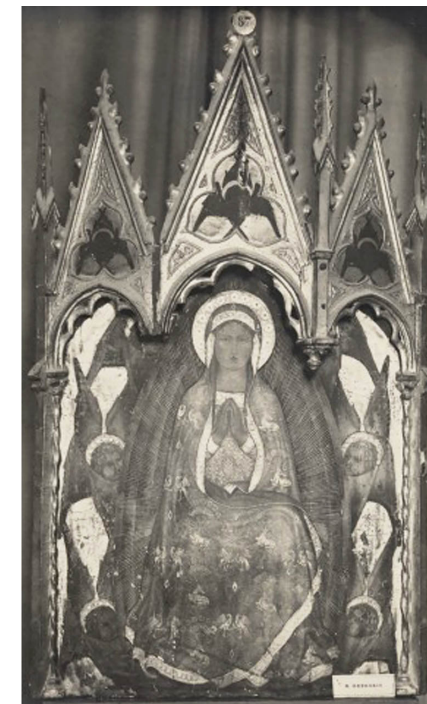
были сбиты фрески летнего придела церкви Казанской Божьей Матери в Саратове, выполненные в 1902 году К.С. Петровым-Водкиным, П.В. Кузнецовым и П.С. Уткиным — заступничество художественной интеллигенции (в частности, фрески пытался защитить В.Э. Борисов-Мусатов) их не уберегло. Поэтому неудивительно, что эскизы Рериха в пархомовском храме не были воплощены: Л.В. Голубев, непосредственно руководивший строительством и декорированием (его брат, друг Рериха В.В. Голубев, большей частью жил за границей и в дальнейшем даже не смог приехать на освящение церкви в 1907 году), по-видимому, был смущен необычностью предложенного Рерихом проекта и решительно воспротивился его реализации<sup>(14)</sup>. В одном из писем брату он писал: «Когда мы с тобой затратили такие большие деньги на церковь, то, понятно, не хочется, чтобы то, что больше всего будет бросаться в глаза, а именно живопись, совершенно не отвечало ни моим, ни твоим желаниям. Я говорю и про твои желания, так как ты мне сам говорил, что ты желаешь простой для крестьянского религиозного понимания доступной живописи» [цит. по: 31, с. 77].

Художник был очень расстроен таким поворотом дел и излил обиду в письме своему другу, от которого получал заказ. Исследователи творчества Рериха предполагают, что, написанное в порыве чувств, это письмо не было отправлено адресату, так как известен только его черновик и в целом Рериху были свойственны взвешенность и обдуманность поступков. Но для нас этот документ ценен тем, что в нем сам художник свидетельствует о целях, которые преследовала его поездка, и говорит об особом пристрастии к дорафаэлевским мастерам. Рерих писал: «Весною ты просил меня сделать эскизы для абсиды и купола церкви в твоём имении; я согласился и всю поездку по Италии, при всех осмотрах помнил, что мне надо сделать, и хотел сделать тебе что-нибудь получше. Работа стала удаваться; Щусев, Кардовский, С. Маковский и другие тонко чувствующие стали говорить мне, что еще никогда не выходило у меня вещей более сильных в религиозном стиле и цельных по торжественному впечатлению... Но тут приехал брат твой Лев... Скажу одно, что брат твой указывал мне делать вещи

<sup>(14)</sup> Подробнее об этом конфликте: [31]. В дальнейшем к выполнению работ по росписи абсиды и столпов подпружной арки вместо Рериха были приглашены другие художники: [11, с. 22].

банальнее!! Все мои доводы и ссылки на лучших, на Анджелико, на Гоццолы и других, попали не по адресу» [26, с. 354–355]. Решения, найденные для храма в Пархомовке, Рерих позднее использовал в других работах. Эскиз «Царица Небесная» лег в основу росписи церкви Св. Духа, построенной княгиней М.К. Тенишевой: храм был заложен в 1900 году в имении княгини Талашкино под Смоленском, строительные работы были в нем завершены к 1905 году, а роспись выполнялась значительно позднее — Рерих над ней трудился с 1910 по 1914 год (подробнее об истории храма и его украшении: [30]).

На итальянский источник эскиза росписи «Царица Небесная» указывал Е.П. Маточкин. В архивных материалах Рериха, хранящихся в отделе рукописей Третьяковской галереи, исследователем была обнаружена и опубликована фотография с изображением фрагмента старинного итальянского алтарного полиптиха [11, с. 25], которую художник использовал в работе. Не имея дополнительных материалов, Маточкин назвал сюжет этой композиции и ее автора «Мадонна во славе» «художника М. Грегорио» [11, с. 25–26]. По всей видимости, имя художника Маточкин привел по этикетке, запечатленной на фотографии вместе с произведением, на которой значится «M. Gregorio», однако первая буква в данном случае не инициал, а сокращение слова «мастер». Идентичная фотография, имеющая атрибуцию, хранится в коллекции фонда Федерико Дзери при Университете Болоньи — электронный каталог фототеки Дзери позволил уточнить сведения, приведенные Маточкиным, и выяснить, что Рерих, создавая образ «Царицы Небесной», вдохновлялся изображением «Вознесения Марии» мастера сиенской школы Грегорио ди Чекко (Gregorio di Cesso di Luca, упоминание в документах с 1389 — ок. 1428), верхней части полиптиха Толомеи (1423) из музея Сиенского собора. При этом важно подчеркнуть, что образ «Царицы Небесной», конечно, создавался Рерихом не только под впечатлением от этой конкретной работы. Во время путешествия по Италии художник имел возможность видеть данный тип иконографии многократно не только в станковой, но и фресковой живописи — в Пизе, Сиене, Сан-Джиминьяно, — так как сюжет «Вознесения Марии» в западном средневековом искусстве был широко распространен. К примеру, в пизанском Кампо-Санто он, безусловно, видел фреску «Вознесение Марии», позднее утраченную



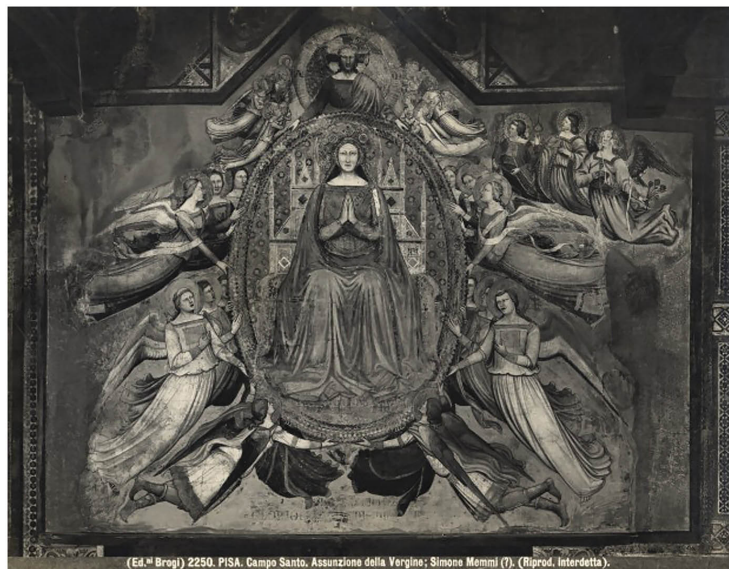
**Илл. 5.** Грегорио ди Чекко. Вознесение Марии. Часть алтарного полиптиха Толомеи. 1423. Музей Сиенского собора. Фотография начала XX века. Фонд Федерико Дзери при Университете Болоньи

во время Второй мировой войны<sup>(15)</sup>, автором которой Вазари называл Стефано Фиорентино<sup>(16)</sup>, современника Джотто.

### Раннее итальянское искусство в творчестве Рериха второй половины 1900-х — 1910-х годов

Итальянская поездка 1906 года, несмотря на неудачу с фресками для церкви Голубевых, имела большое значение для творческого развития Рериха и задавала определенное направление его поискам на ближайшие годы. Важность этого путешествия осознавалась современни-

- (15) Фреска уничтожена во время англо-американской бомбардировки Пизы в 1944 году, сохранились ее фотоизображения.  
 (16) Stefano Fiorentino (1301–1350). Фреска также приписывалась Симоне Мартини (Симоне ди Мемми, ок. 1284–1344) и Мастеру Кьяравалле (Maestro di Chiaravalle, XIV век).



**Илл. 6.** Стефано Фиорентино. Вознесение Марии. 1340–1360-е годы. Фреска. Кампо-Санто, Пиза. Уничтожена в 1944 году. Фотография начала XX века. Фонд Федерико Дзери при Университете Болоньи

ками. Маковский, указывая на перемены, обозначившиеся в стиле художника, 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» [7, с. 7]. О том, что 1906 год становится для Рериха одновременно временем итогов и началом нового этапа в творчестве, писали и другие исследователи — Эрнст считал, что в жизни Рериха этот год «кладет некую границу, приводит к новому и ознаменован важными событиями» [33, с. 70]. В дальнейшем советские исследователи примкнули к мнению современников художника, полагая, что итальянской поездкой завершается творческое становление Рериха и с этого времени его искусство входит в пору расцвета: «Примерно 1906 годом можно датировать наступление второго, уже вполне зре-



**Илл. 7.** Н.К. Рерих. Поморяне. Утро. 1906, холст, темпера. 165×285 см. Горловский художественный музей, Горловка

лого периода в творчестве Рериха» [3, с. 91], — писали В.П. Князева и П.Ф. Беликов.

Впечатления от путешествия 1906 года помогли Рериху синтезировать предшествовавший художественный опыт, обрести свободу самовыражения — в поститальянский период его искусство уже не в сюжетном отношении, а в самой художественной форме становится по-настоящему эпичным, обретает широкое дыхание, величавость. В работах этого времени Рерих сложнее строит композицию: он отступает от «ковровой» уплощенности модерна и опирается на принципы кватрочентистской прямой перспективы — его художественное пространство, не лишаясь декоративной условности, приобретает глубину и панорамный размах. Под воздействием итальянского опыта в произведениях художника становятся совершеннее линейный ритм, разнообразнее и тоньше цветовые соотношения. Колорит приобретает воздушность, насыщается светом и при этом не утрачивает интенсивности — эти изменения происходят в том числе благодаря переходу художника от масляной живописи к тем-



**Илл. 8.** Н.К. Рерих. Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится. 1914, картон, темпера. 70×105 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

пере. «Темпера заменила масло. Фресковая ясность оживила краски. Природа погрузилась в синюю воздушность. И сумрак стал прозрачным, легким, лучистым» [7, с. 7], — замечал серьезные перемены в технике и колорите художника, произошедшие после его возвращения из Италии, Маковский.

Все эти новые черты проявились в вещах, созданных во второй половине 1900-х — 1910-е годы — в большеформатных произведениях, таких как «Поморяне. Утро» (1906, Горловский художественный музей, Горловка) и панно, входящих в «Богатырский фриз» (1910)<sup>(17)</sup>, а также в работах более скромного размера, но дающих впечатление монументальной значительности — в картинах «Человечьи праотцы» (1911, Музей Эшмола, Оксфорд), «Небесный бой» (1912, ГРМ)<sup>(18)</sup>, «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится» (1914, ГРМ) и других. Итальянский опыт не только сообщил языку Рериха новую

**(17)** Сюита большеформатных панно, созданных Рерихом для столовой в доме Ф.Г. Бажанова в Санкт-Петербурге, ныне хранится в ГРМ.

**(18)** Существует несколько вариантов этой композиции.

выразительность, но также обогатил его искусство новыми образами и мотивами. Иконографические переключки с произведениями итальянских средневековых художников обнаруживаются, помимо эскиза «Царица Небесная», которому было уделено внимание, в таких работах, как рисунок «Италия» (1907, Пушкинский Дом, Санкт-Петербург), темперах «Пречистый Град врагам озлобление» (1911, частное собрание, США)<sup>(19)</sup> и «Гнездо преблагое — глазам утешение» (1912, Смоленский музей-заповедник), эскизах «Царство троллей» (1912, Центр русской культуры Амхерстского колледжа) и «Крик змия» (1914, Вильнюсская картинная галерея). К наследию мастеров Кватроченто Рерих обращался в композициях «Ункрада» (1909, цместонахождение неизвестно)<sup>(20)</sup>, «Дары» (1909, частное собрание, Нью-Йорк), «За морями земли великие» (1910, Новгородский музей-заповедник), «Волга Святославович» (входит в серию «Богатырский фриз», 1910, ГРМ), «Покорение Казани» (эскиз панно для Казанского вокзала в Москве, 1913–1914, Картинная галерея Армении). Эти примеры, не исчерпывающие всех случаев обращения Рериха к иконографии итальянской живописи треченто и Кватроченто<sup>(21)</sup>, позволяют утверждать, что вопрос иконографических заимствований требует отдельного, более глубокого рассмотрения.

## Заключение

Как и многие зарубежные и русские художники конца XIX — начала XX века, Рерих не избежал сильного влияния итальянского искусства, под действием которого формировались его художественная индивидуальность и зрелый стиль. Это воздействие было обусловлено как общим культурным контекстом, так и личными предпочтениями художника, его увлечением стариной и ранними художественными

**(19)** Также известны более поздние варианты этой композиции.

**(20)** Работа воспроизводилась в дореволюционных публикациях и на открытках, выпускавшихся Общиной Св. Евгении.

**(21)** К мотивам и образам итальянского искусства Рерих обращался и в поздние годы: например, в конце жизни, во время Второй мировой войны от создает картину «Единоборство Мстислава с Редедей» (1943, ГРМ) — в ней главные фигуры, сошедшиеся в поединке, вызывают в памяти схватку «Геркулеса и Антея» Антонио Поллайоло (1478, Уффици, Флоренция).

формами. Глубоко и интенсивно искусство Италии — прежде всего, монументальная живопись Средних веков и Раннего Возрождения — было пережито Рерихом во время непосредственного изучения памятников в путешествиях по Италии. Однако особенный ракурс, под которым им были увидены древние итальянские мозаики и фрески, сформировался прежде, в свете поисков современного искусства и интереса к собственной национальной традиции. Рассмотрение искусства Рериха через призму итальянских впечатлений и влияний позволяет увидеть этого художника в новом свете, лучше понять его творческую эволюцию и природу синтетического дара.

### Список литературы:

- 1 *Алехин А.Д.* Творческий метод Н.К. Рериха // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сборник статей. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 40–61.
- 2 *Алехин А.Д.* Н.К. Рерих и Пюви де Шаванн // Утренняя Звезда. Научно-художественный иллюстрированный альманах. 1994–1997. № 2–3. М.: МЦР, 1997. С. 69–74.
- 3 *Беликов П.Ф., Князева В.П.* Рерих. М.: Молодая гвардия, 1973. 252 с.
- 4 *Бобринская Е.А.* «Миф истока» в русском авангарде 1910-х годов // Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 24–43.
- 5 *Васнецов В.М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост. Н.А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.
- 6 *Гидони А.И.* Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 1–34.
- 7 *Маковский С.К.* Н.К. Рерих // Золотое руно. 1907. № 4. С. 3–7.
- 8 *Мантель А.Ф.* Н. Рерих. Казань: Издательство Н.Н. Андреева, 1912. 68 с.
- 9 *Маточкин Е.П.* Космос Леонардо да Винчи и Николая Рериха: художественные параллели. Самара: Агни, 2002. 191 с.
- 10 *Маточкин Е.П., Скоморовская Н.В.* Пермский иконостас Николая Рериха. Самара: Агни, 2003. 142 с.
- 11 *Маточкин Е.П.* Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. Самара: Агни, 2005. 198 с.
- 12 *Мельников В.Л.* Из неопубликованной переписки Н.К. Рериха с петербургскими учеными (1896–1917) // Петербургский Рериховский сборник. 1998. Вып. 1. С. 129–181.
- 13 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 1: 1891–1901 / Отв. ред. А.П. Соболев. СПб.: Коста, 2004. 416 с.
- 14 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 2: 1902–1906 / Отв. ред. А.П. Соболев. СПб.: Коста, 2005. 558 с.
- 15 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 3: 1907–1909 / Сост. А.П. Соболев и др. СПб.: Коста, 2006. 557 с.
- 16 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 5: 1913–1918 / Сост. А.П. Соболев и др. СПб.: Коста, 2008. 698 с.
- 17 *Нильссон Н.О.* Архаизм и модернизм // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 75–82.
- 18 Памятники старины. Этюды и фотографии Рерихов: Альбом выставки / Авт.-сост. Л.Ю. Келим, В.Л. Мельников, М.Н. Чеснокова; отв. ред. А.А. Бондаренко. СПб.: СПбГМИСР, 2019. 71 с.
- 19 *Прахов Н.А.* Страницы прошлого: очерки-воспоминания о художниках. Киев: Изомузгиз, 1958. 308 с.
- 20 Рерих. Десять сказок и притч Н.К. Рериха / Текст Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони и др.; худож. ред. В.Н. Левитского. Петроград: Свободное искусство, 1916. 232 с.
- 21 *Рерих Н.К.* Собрание сочинений. Книга 1. М.: Издательство И.Д. Сытина, 1914. 335 с.
- 22 *Рерих Н.К.* Из литературного наследия. М.: Изобразительное искусство, 1974. 533 с.

- 23 Рерих Н.К. Письма к В.В. Стасову. Серия «Письма Н.К. Рериха». Вып. 2 / Ред.-сост. В.А. Росов. СПб.: Сердце, 1993. 35 с.
- 24 Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. Т. 1 (1934–1935). М.: МЦР, 1995. 671 с.
- 25 Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. Т. 2 (1936–1941). М.: МЦР, 1995. 512 с.
- 26 Рерих Н.К. Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900–1913 / Сост., вступ. ст., прим. О.И. Ешаловой. М.: РАССАНТА; Государственный музей Востока, 2011. 453 с.
- 27 Рерихи. Вехи духовного пути / Под ред. Д.Н. Попова. М.: Сфера, 2001. 632 с.
- 28 Ростиславов А.А. Н.К. Рерих. Петроград: Издание Н.И. Бутковской, 1918. 72 с.
- 29 Справочник по наследию Рерихов. Т. 1: Российские и зарубежные исследователи наследия Рерихов / Под общ. ред. Л.В. Шапошниковой. М.: Международный центр Рерихов, 2015. 344 с.
- 30 Тютюгина Н.В. «Начало храма этой жизни». Духовные аспекты сотрудничества Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой // Искусство Евразии. 2016. № 2 (3). С. 160–185.
- 31 Тютюгина Н.В. «Нерушимая Стена»: монументальная живопись Н.К. Рериха для церкви Покрова Богородицы в Пархомовке и Троицкого собора в Почаевской Лавре // Дизайн. Искусство. Промышленность. 2017. Вып. 4. С. 75–88.
- 32 Фролов В.А. «Полтавская баталия» М.В. Ломоносова: от пренебрежения к признанию // Ломоносовские чтения в Кунсткамере. К 270-летию издания первого «Атласа Российского» (1745) и 250-летию со дня смерти М.В. Ломоносова (1765). Вып. 2. СПб.: МАЭ РАН, 2016. С. 77–95.
- 33 Эрнст С.Р. Н.К. Рерих. Петроград: Община св. Евгении, 1918. 111 с.
- 34 Cibelli D. Aby Warburg, Dante Gabriel Rossetti and Botticelli // Symbolism, Its Origins and Its Consequences / Ed. by R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010. Pp. 94–114.
- 35 Miller L. B. Celebrating Botticelli: The Taste for the Italian Renaissance in the United States. 1870–1920 // The Italian Presence in American Art, 1860–1920. New York: Fordham University Press, 1992. Pp. 1–22.
- 36 Sciortino C. Armand Point's Eternal Chimera: The Florentine Quattrocento and Symbolist Currents in Britain, France, and Italy // Symbolism, Its Origins and Its Consequences / Ed. by R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010. Pp. 58–93.
- 37 Selivanova N. The World of Roerich: A Biography. New York: Corona Mundi, International Art Center, 1922. 127 p.

## References:

- 1 Alekhin A. D. Tvorcheskij metod N. K. Reriha [N. Roerich's artistic method]. *N. K. Rerih. Zhizn' i tvorchestvo: sbornik statej* [N. K. Roerich. Life and works: a collection of articles]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978, pp. 40–61. (In Russ.)
- 2 Alekhin A.D. N. K. Rerih i Puvis de Chavannes [N. K. Roerich and Puvis de Chavannes]. *Utrennyaya Zvezda. Nauchno-hudozhestvennyj illyustrirovannyj al'manah*, 1994–1997, no. 2–3. Moscow, MCR Publ., 1997, pp. 69–74. (In Russ.)
- 3 Belikov P.F., Knyazeva V. P. *Rerih* [Roerich]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1973. 252 p. (In Russ.)
- 4 Bobrinskaya E.A. "Mif istoka" v russkom avangarde 1910-h godov ["The original source" myth in the Russian avant-garde in 1910s]. Bobrinskaya E. A. *Russkij avangard: istoki i metamorfozy* [Russian Avant-Garde: Origins and Metamorphoses]. Moscow, Pyataya strana Publ., 2003, pp. 24–43. (In Russ.)
- 5 Vasnevov V. M. *Pis'ma. Dnevnik. Vospominaniya. Suzhdeniya sovremennikov* [Letters. Diaries. Memories. Opinions of Contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 496 p. (In Russ.)
- 6 Gidoni A. I. Tvorcheskij put' Reriha [Roerich's artistic career]. *Apollon*, 1915, no. 4–5, pp. 1–34. (In Russ.)
- 7 Makovskij S.K. N. K. Rerih [N. K. Roerich]. *Zolotoe runo*, 1907, no. 4, pp. 3–7. (In Russ.)
- 8 Mantel' A.F. *N. Rerih* [N. Roerich]. Kazan', N. N. Andreev Publ., 1912. 68 p. (In Russ.)
- 9 Matochkin E. P. *Kosmos Leonardo da Vinchi i Nikolaya Roericha: hudozhestvennye paralleli* [Cosmos of Leonardo da Vinci and Nicholas Roerich: Artistic Parallels]. Samara, Agni Publ., 2002. 191 p. (In Russ.)
- 10 Matochkin E.P., Skomorovskaya N. V. *Permskij ikonostas Nikolaya Reriha* [The Perm Iconostasis by Nicholas Roerich]. Samara, Agni Publ., 2003. 142 p. (In Russ.)
- 11 Matochkin E. P. *Nikolay Rerih: mozaiki, ikony, rospisi, proekty cerkvej* [Nicholas Roerich: Mosaics, Icons, Paintings, Projects of Churches]. Samara, Agni Publ., 2005. 198 p. (In Russ.)
- 12 Mel'nikov V. L. Iz neopublikovannoj perepiski N. K. Roericha s peterburgskimi uchyonymi (1896–1917) [From the unpublished correspondence of N. K. Rerih with Petersburg scientists (1896–1917)]. *Peterburgskij Rerihovskij sbornik*, 1998, issue 1, pp. 129–181. (In Russ.)
- 13 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 1: 1891–1901 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 1: 1891–1901], ed. A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2004. 416 p. (In Russ.)
- 14 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 2: 1902–1906 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 2: 1902–1906], ed. A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2005. 558 p. (In Russ.)
- 15 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 3: 1907–1909 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 3: 1907–1909], ed. by A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2006. 557 p. (In Russ.)
- 16 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 5: 1913–1918 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 5: 1913–1918], ed. by A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2008. 698 p. (In Russ.)
- 17 Nilsson N. Arhaizm i modernizm [Archaism and modernism]. *Poeziya i zhivopis': Sbornik trudov pamyati N. I. Hardzhieva* [Poetry and Painting: Collection of works in memory of N. I. Khardzhiev],



- eds. M. B. Mejlach and D. V. Sarab'yanov. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury Publ., 2000, pp. 75–82. (In Russ.)
- 18 *Pamyatniki stariny. Etyudy i fotografii Rerihov: Al'bom vystavki* [The monuments of antiquity. Sketches and photographs by the Roerichs: Exhibition album], ed. by A. A. Bondarenko. St. Petersburg, SPbGIMIS Publ., 2019. 71 p. (In Russ.)
- 19 Prahov N. A. Stranicy proshlogo: ocherki-vozpominaniya o hudozhnikah. [Pages of the Past: The Memory Essays About Artists]. Kiev, Izomuzgiz Publ., 1958. 308 p. (In Russ.)
- 20 *Rerih. Desyat' skazok i pritch N. K. Rerih* [Roerich. Ten Fairy Tales and Parables by N. K. Roerich], Texts by Yu. K. Baltrushaitis, A. N. Benois, A. I. Gidoni and others, ed. V. N. Levitsky. Petrograd, Svobodnoe iskusstvo Publ., 1916. 232 p. (In Russ.)
- 21 Roerich N. K. *Sobranie sochinenij. Kniga 1* [Collected Works. Book 1]. Moscow, I. D. Sytina Publ., 1914. 335 p. (In Russ.)
- 22 Roerich N. K. *Iz literaturnogo naslediya* [From the Literary Heritage]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 533 p. (In Russ.)
- 23 Roerich N. K. *Pis'ma k V. V. Stasovu*. Seriya "Pis'ma N. K. Rerih". Vyp. 2 [Letters to V. V. Stasov. Series "Letters of Nicholas Roerich". Issue 2], ed. V. A. Rosov. St. Petersburg, Serdtse Publ., 1993. 35 p. (In Russ.)
- 24 Roerich N. K. *Listy dnevnika* [Pages of the Diary]. In 3 vols. Vol. 1 (1934–1935). Moscow, MCR Publ., 1995. 671 p. (In Russ.)
- 25 Roerich N. K. *Listy dnevnika* [Pages of the Diary]. In 3 vols. Vol. 2 (1936–1941). Moscow, MCR Publ., 1995. 512 p. (In Russ.)
- 26 Roerich N. K. *Lada. Pis'ma k Elene Ivanovne Rerih. 1900–1913* [Lada. Letters to Helena Ivanovna Roerich. 1900–1913]. Moscow, RASSANTA Publ., Gosudarstvennyj muzej Vostoka Publ., 2011. 453 p.
- 27 *Rerih. Vekhi duhovnogo puti* [Roerichs. Milestones of the Spiritual Path], ed. D. N. Popov. Moscow, Sfera Publ., 2001. 632 p. (In Russ.)
- 28 Rostislavov A. A. *N. K. Roerich*. Petrograd, N. I. Butkovskaya Publ., 1918. 72 p. (In Russ.)
- 29 *Spravochnik po naslediyu Rerihov. Tom 1: Rossijskie i zarubezhnye issledovateli naslediya Rerihov* [Guide to the Roerichs' heritage. Vol. 1: Russian and foreign researchers of the Roerichs' heritage], ed. L. V. Shaposhnikova. Moscow, MCR Publ., 2015. 344 p. (In Russ.)
- 30 Tyutyugina N. V. "Nachalo hrama etoj zhizni". Duhovnye aspekty sotrudnichestva N. K. Roericha i M. K. Tenishevoj ["The Beginning of the Temple of This Life". Spiritual Aspects of Collaboration Between N. K. Roerich and M. K. Tenisheva]. *Iskusstvo Evrazii*, 2016, no. 2 (3), pp. 160–185. (In Russ.)
- 31 Tyutyugina N. V. "Nerushimaya Stena": monumental'naya zhivopis' N. K. Roericha dlya cerkvi Pokrova Bogorodicy v Parhomovke i Troickogo sobora v Pochaevskoj Lavre ["Unbreakable Wall": N. K. Roerich's Monumental Painting for the Church of the Protection of the Holy Virgin in Parkhomovka and the Trinity Cathedral in the Pochaev Lavra]. *Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost'*, 2017, issue 4, pp. 75–88. (In Russ.)
- 32 Frolov V. A. "Poltavskaya bataliya" M. V. Lomonosova: ot prenebrezheniya k priznaniyu ["Poltava Battle" by M. V. Lomonosov: From Neglect to Recognition]. *Lomonosovskie chteniya v Kunstkamere. K 270-letiyu izdaniya pervogo "Atlasa Rossijskogo" (1745) i 250-letiyu so dnya smerti M. V. Lomonosova (1765)* [Lomonosov Readings in the Kunstkamera. For the 270th Anniversary of the Publication of the First "Atlas of Russia" (1745) and the 250th Anniversary of the Death of M. V. Lomonosov (1765)]. Issue 2. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2016, pp. 77–95. (In Russ.)
- 33 Ernst S. R. *N. K. Rerih* [N. K. Roerich]. Petrograd, Obshchina sv. Evgenii Publ., 1918. 111 p. (In Russ.)
- 34 Cibelli D. Aby Warburg, Dante Gabriel Rossetti and Botticelli. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 94–114.

Раннее искусство Италии в творчестве Н.К. Рериха 1900–1910-х годов

- 35 Miller L. B. Celebrating Botticelli: The Taste for the Italian Renaissance in the United States. 1870–1920. *The Italian Presence in American Art, 1860–1920*. New York, Fordham University Press, 1992, pp. 1–22.
- 36 Sciortino C. Armand Point's Eternal Chimera: The Florentine Quattrocento and Symbolist Currents in Britain, France, and Italy. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 58–93.
- 37 Selivanova N. *The World of Roerich: A Biography*. New York, Corona Mundi, International Art Center, 1922. 127 p.

## Сокращения

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Пушкинский Дом – Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН, Санкт-Петербург.

Смоленский музей-заповедник – Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник.

Новгородский музей-заповедник – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород.

Картинная галерея Армении – Национальная картинная галерея Армении, Ереван.