

Наталия ПОРОЖНЯКОВА

## **ЯЗЫЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. РЕРИХА**

Мировоззрение и искусство, как и столетие назад, находится в состоянии кризиса. В эпоху катаклизмов человек всегда обращается к тем основам жизни, которые служили фундаментом и опорой для предыдущих поколений. Такие основы многие художники конца XIX — начала XX в. усматривали в языческом космизме, отголоски которого остались в народном искусстве. Сегодняшние поиски мировоззренческих основ и гармонического отношения человека и Природы аналогичны тем процессам, которые происходили в конце XIX — начале XX вв.

Возрождение мифа в искусстве XX в. опиралось на новое отношение к мифу как хранителю первооснов будущей культуры. Миф даёт возможность разъяснения картины мира, а также облакает универсальные представления о мироустройстве в чувственно-конкретную форму, и это свойство наследует от него искусство.

Связанная с языческой, мифологическая «модель мира» в искусстве модерна рассматривалась в исследованиях Т. Володиной [1], Ю. Линника [2], О. Тарасенко [3], С. Шубович [4], но некоторые аспекты темы (рассматриваемые в данной статье) выявлены не были.

Картина мира или модель мира в самом общем виде определяется как сокращённое и упрощённое отображение всей суммы представлений о мире внутри какой-либо традиции. Мифопоэтическая модель мира всегда ориентирована на предельную космологизированность сущего: всё причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется через соотнесение с космосом. В мифопоэтической (языческой) модели мира ярко выражены пространственно-временные параметры вселенной, которые обозначаются соответствующими символами. Универсальный символ мифологической (языческой) модели мира — Мировое Древо и его алломорфы (заместители) [5]. Алломорфами Мирового древа могут быть: гора, камень, герой [6, с. 37].

Образ мирового древа прочитывается в произведениях художников конца XIX — начала XX веков. По какой причине они сознательно или бессознательно обращались к этому образу-символу?

Символ мирового древа в одном из своих аспектов означает схему перехода от неупорядоченной хаотичности к упорядоченному миру. Многие исследователи культуры времени конца XIX — начала XX веков, отмечают, что «у русских интеллигентов углублялось ощущение непрочности всех казавшихся ранее вечными установлений и моральных норм» [7, с. 15]. Автор книги «Диалог искусств Серебряного века» И. Азизян пишет, что культурная элита «рубежа» воспринимала ситуацию в России как катастрофическую, кризис искусства как глобальный [8, с. 25]. С таким ощущением, в этой обстановке сознание человека искало нечто устойчивое и неизменное. И так как это время было связано с возрождением «языческого космизма», то не удивительно, что именно языческий образ Мирового древа стал для многих художников опорой и символом упорядоченной картины мира [9].

Наиболее устойчивым является образ Мирового древа в живописи Н. Рериха. Этот мотив в его творчестве имеет свою эволюцию и избран им осознанно. Рассмотрим произведения Н. Рериха, в которых языческая (мифологическая) картина мира показана наиболее ясно.

Структура Мирового Древа прослеживается в резном украшении талашкинского шкафа (1905), эскизы к которому выполнил Н. Рерих. В отличие от В. Васнецова, который в эскизах декораций к «Снегурочке» («Палаты царя Берендея», 1885) использовал древнеславянские образы и символы, но не систематизировал их и показал без какой-либо структуры, Н. Рерих расположил ярусы резных фризов в соответствии со структурой мирового древа и отобразил, таким образом, «модель мира» древних чудин. Композиция шкафа построена из фризов выстроенных один над другим в пять ярусов. Два нижних яруса представляют мир подземно-подводный. В этом ярусе изображены симметрично расположенные друг к другу ящеры, а над ними — рыбы. Два средних яруса олицетворяют мир земной. Здесь изображены различные животные. Верхний ярус представляет мир небесный с изображением различных птиц, звезд, а в углах находятся луна и солнце. В резном украшении шкафа явно прочитывается трехчастная структура Мирового Древа по вертикали.

Образ Мирового Древа выявляется в театрально-декорационном искусстве Н. Рериха. В многочисленных вариантах декораций к балету «Весна священная» можно видеть один и тот же мотив: одинокое дерево стоит на холме в центре композиции. Один из этюдов к «Весне священной» — «Поцелуй земле» (1912) имеет вытянутый формат и разработан только тонально. В центре

показано изогнутое дерево с толстым стволом. Согласно символическому истолкованию Дж. Купера, изогнутое дерево считается священным [10, с. 72]. Также дерево «символизирует полную проявленность; синтез неба, земли и воды». Оно соединяет три мира и дает «доступ к солнечным силам» [11, с. 69]. В этюде достаточно ясно выделены все три стихии. Ярким пятном в эскизе выделяется полоса рассвета в виде четкой горизонтали, которую пересекает вертикальный ствол дерева, образуя крестообразную основу композиции. Крест является «модификацией мирового дерева» [12, с. 70]. Он также олицетворяет «универсального архетипического человека, способного к бесконечному и гармоническому расширению как в горизонтальном, так и в вертикальном планах» [13, с. 155]. В данном случае горизонталь доминирует и вытянутый горизонтальный формат подчеркивает ее.

Во втором варианте декорации к той же постановке «Весна священная» «Поцелуй Земле» (1912) формат изменен на более привычный, и дерево гармонично в него вписывается. Своей формой дерево напоминает динамичную свастику — один из древнейших символов, связанных с солнцем. По замечанию Р. Власовой, это дерево также несет в себе «дух силы, прожитой жизни и вечности» [14, с. 155]. В декорации присутствуют сложенные особым образом вокруг дерева камни. Они подчеркивают священность места. «Камень, скала, гора, дерево или роща — все эти понятия символически взаимосвязаны и могут представлять космос во всей его полноте», — пишет Дж. Купер [15, с. 125]. К выражению этого и стремился художник, раскрывая мировосприятие древних славян.

Во втором варианте декорации этого же года «Поцелуй Земле» (1912) образ дерева приобретает другой характер. Оно напоминает дуплистый дуб — священное древо древних славян. Если в предыдущем варианте эскиза дерево находилось как бы в чаше окружающих его холмов, то здесь оно царит над всем. Его ствол прямой и устремлен к небу, то есть, представляет из себя четкую и ясную вертикаль, так называемую космическую ось.

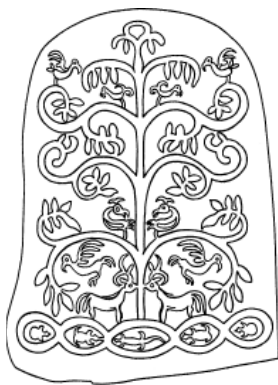
В рассмотренных нами трех вариантах одной и той же декорации Н. Рериха прослеживается своеобразная эволюция образа Мирового Древа. В такой хронологической последовательности эти декорации представлены Е. Яковлевой в книге «Театрально-декорационное искусство Н. Рериха» [16]. От доминанты земного, материального, выраженного в виде удлиненного формата картины и яркой полосы рассветного неба, пересекающей дерево — через динамический крест свастики-дерева, в котором материальное и духовное, земное и небесное находится в процессе преображения — к активной вертикали духовного устремления. Все вышеперечисленные варианты декораций Н. Рериха не были сценически воплощены.

Камень — центральный образ осуществлённых декораций Н. Рериха к «Весне священной» И. Стравинского. Он заменяет Образ Мирового Древа в аспекте *axis mundi* (ось мира). Культ почитания камня был развит у древних славян. Отголоски этого культа остались до сегодняшнего дня в виде установления камней с надписью или даже просто валуна на месте какого-либо памятного события.

В третьем варианте эскиза «Поцелуй Земле» (1912) место священного Древа занимает огромный вертикально поставленный рябой валун. Замена дерева камнем была продиктована балетной постановкой. Дерево мешало бы танцующим и отвлекало бы внимание зрителей. Сам художник в письме к И. Стравинскому писал: «делаю вариант первого акта, без дерева получше» [17, с. 446]. Камень поставлен над небольшим озерцом, за которым возвышается пологая округлая гора. Вертикально установленные камни символизируют *axis mundi* (символами которой являются также дерево, гора, дерево на горе) и указывают на верховную поддержку всего сущего во вселенной. В эскизе декорации к «Весне священной» 1930 г. из Музея им. Н. К. Рериха в Нью-Йорке плоский, вертикальный камень поставлен на вершину холма. В данном случае сам камень олицетворяет *axis mundi*.

Постановка «Весны священной» реконструировала также древнеславянский обряд, связанный с культом солнца. В 1945 г. Н. Рерих написал станковое произведение «Весна священная». На покрытом зеленью и желтыми цветами холме, обнесённом «заключёнными» (по выражению художника) камнями, девушки совершают ритуальный хоровод вокруг священного камня, на котором танцует свой последний танец избранная для жертвоприношения девушка [18, с. 449]. Центральный камень является жертвенным алтарем, а танцующая девушка воспринимается своеобразной осью, связующей мира.

Мотив Мирового древа, который заменен образом человека, можно видеть в станковом произведении Н. Рериха «Знамение» (1915). Композицию картины можно сравнить с образами двух чаш: земли и неба. Их связывает фигура стоящего на холме человека, одна рука которого обращена к небу, а другая — к земле. Геометризация композиции, в которой облачное небо и холмистая земля уподоблены параболам, соответствует символическому содержанию полотна. Эта схема напоминает древний знак, который Я. Музыченко приводит в качестве примера символа Древа Жизни [19, с. 71]. Композиционный строй картины



*Родовое дерево нанайцев*

напоминает также песочные часы, чашами которых являются Земная и Небесная сферы. Фигура человека играет роль, подобную образному содержанию Древа Жизни.

Мифологическое путешествие героя в сказках и былинах также представляет модель пути духовного преобразования человека в языческом мировосприятии. Американский мифолог Джозеф Кэмпбелл в книге «Герой с тысячей лицами» на основе многих примеров описал типичный путь мифологического путешествия героя: «Герой отваживается перейти из обыденного мира в область сверхъестественного чуда; там он сталкивается с мифическими силами и одерживает решительную победу; герой возвращается из своего таинственного путешествия, обладая силой, и одаривает благодеяниями своих сограждан» [20, с. 30]. Исследуя героические мифы, Дж. Кэмпбелл использовал метод психоанализа. Путешествие героя мифологического, сказочного или былинного, с этой точки зрения, является путешествием человека в глубины своего бессознательного, конечной целью которого является преображенное «я» и выход к сверхсознанию.

Обращаясь к былинному эпосу, художники конца XIX — начала XX в. запечатлели многие ключевые моменты, как в жизни героев-богатырей, так и в жизни их собственного «я». Наиболее наглядно и целостно этапы мифологического путешествия героя-богатыря представлены в «Богатырском фризе» Н. Рериха (1910).

Открывает его панно «Боян» (1910). Движение склоненной фигуры вещего певца повторяет движение высокой арки входа в город-крепость. Боян и «Витязь» (1910) из парной «Бояну» части фриза сидят около этого входа. Боян игрой на гуслях вводит слушателей в мифическое пространство и время. В славянской мифологии Боян почитается как «Велесов внук». Струны его гуслей — живые, персты — вещи. Боян один из немногих, кто умеет слышать пророчества птицы Гамаюн, кому навевает сладкие сны Алконост, кто не убится смертоносных песнопений Сирина. Художник объединил символику входа с образом вещего гусяря, вводящего в трансцендентное пространство. Н. Рерих рядом с Бояном поместил воина-витязя, некий абстрактный образ без имени. То есть витязь еще не стал героем, не обрел своего имени, он находится в преддверии, на пороге испытаний, о которых его предупреждает провидец-мудрец.

Мотив змеборчества или единоборства богатырей — один из ключевых в мифологическом путешествии героя, принадлежит к архетипическим. В «Богатырском фризе» Н. Рериха он представлен парными панно «Илья Муромец» и «Соловей-разбойник» (1910). Илья Муромец показан целящимся в Соловья-разбойника. Одна из его стрел попала в глаз Соловья-разбойника. Иллюстри-

руя былинку, Н. Рерих отошел от текста. В былине повествуется, что Соловей-разбойник сидел на дубах развесистых, где его и увидел Илья Муромец. Стрела, пущенная героем, попала разбойнику в правый глаз. На картине Николая Рериха стрела настигает Соловья-разбойника в избе. По тексту, гнездо Соловьиное представляет из себя три златоверхих терема. В этом произведении Рерих использовал изображение «избы смерти». Картину с таким названием он написал в 1909 г. («Изда смерти» 1909). «Изда смерти» археологически точно реконструирует древнеславянское погребальное сооружение, на что указывал академик Б. Рыбаков [21]. Пейзаж на этих двух полотнах динамичен. Он подчёркивает динамику борьбы героя с вражеской силой.

В парном панно «Вольга Святославович» (1910) и «Микула Селянинович» (1910) Н. Рерих показал богатырей движущимися навстречу друг другу из противоположных углов. Герои Н. Рериха — в полной гармонии с окружающим их пейзажем, они не вытесняют и не подавляют его. Наоборот, богатыри представляют единое нерасторжимое целое с природой. Пейзаж здесь не просто фон, а имеет смысловую нагрузку. В центре композиции — водное пространство и высокая гора, которые объединяют движущихся навстречу друг другу богатырей. Эта часть фриза представляет Космос во всей его полноте. Водное пространство — символ Первичных Вод, Первоматерии, применительно к человеку — это мир чувственно-эмоциональный, душевный. Гора в данном случае как отправная точка Творения, «пуп земли». Былинный герой Микула Селянинович олицетворяет земное (или иначе материальное) начало, ведь в его котомке «вся тяга земная». Вольга Святославович учился у волхвов-мудрецов «разным премудростям», то есть он представляет духовную богатырскую силу. В результате выявляется следующая модель: единый пейзаж связывает два противоположных начала (материальное и духовное). Встреча или единение духа и материи происходит на горе, которая соединяет миры: материальный, душевно-чувственный и духовный.

На основе отшлифованного веками условно-декоративного языка археологических находок и традиционного народного искусства художники творчески вырабатывали новую эстетическую форму, соответствующую мифологическому содержанию. Можно отметить тенденцию перехода от картины как «окна в мир» к картине как «модель мира».

В творчестве подавляющего большинства художников модерна присутствуют лишь мифологические мотивы, но нет ясной мифологической модели мира, как мы это видим у Н. Рериха. Это можно объяснить отсутствием у них четко выраженной мировоззренческой позиции. Например, у М. Врубеля отсутствие такой мировоззренческой оси привело к жизненной трагедии, а в произведениях — к смещению «верха» и «низа» (ангелы и демоны на одно лицо). В творчестве

М. Врубеля отсутствует даже мотив Мирового древа, не говоря уже о целостной картине мира. Языческая картина мира (или иначе мифологическая «модель мира») выявляется в творчестве тех художников, которые сознательно обращались к истокам национальной культуры, и которых интересовала не столько эстетическая, сколько мировоззренческая основа. Все это наглядно представлено в произведениях Н. Рериха. В более позднем творчестве художник продолжает работать сериями (или как он часто сам называл, «скульптурами») картин с ясно выраженной моделью (концепцией) пути духовного восхождения, но используя уже не языческую символику (например: «Героическая серия» 1917, скульптура «Мечты мудрости» 1920, «Океан» 1922, «Святые» 1922, «Его страна» 1924 и т. д.).

1. Володина Т. Модерн: проблемы синтеза искусств // Художественные модели мироздания. — М., 1997. — Кн. 1. — С. 261–276.
2. Линник Ю. Архетипы финского модерна // Линник Ю. Петрополь. Альманах. — Петрозаводск, 2004. — С. 8–9.
3. Тарасенко О. Интерпретация архетипа модели мира в живописи авангарда. Пит Мондриан // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту. — Харків, 1999. — Вип. 4/5. — С. 59–66.
4. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики. — Харьков, 1999.
5. Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1992. — Т. 2. — С. 161–164.
6. Кэмбелл Дж. Герой с тысячами лицами. Миф. Архетип. Бессознательное / Пер. с англ. — К., 1997.
7. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991.
8. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. — М., 2001.
9. Там же.
10. Купер Дж. Энциклопедия символов. — М., 1995.
11. Там же.
12. Музиченко Я. Дерево життя // Українські символи / Дмитренко М., Іванникова А., Лозко Г., Музиченко Я., Шалак О. — К., 1994. — С. 59–72.
13. Купер Дж. Энциклопедия символов.
14. Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. — Л., 1984.
15. Купер Дж. Энциклопедия символов...
16. Яковлева Е. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. — Самара, 1996.
17. Письмо Н. К. Рериха к И. Ф. Стравинскому. СПб, 16 (29) декабря 1912 г. // Петербургский Рериховский сборник. — СПб, 2001. — Вып. IV. — С. 446.

18. Письмо Н. К. Рериха к С. П. Дягилеву (начало апреля 1913 г.) // Петербургский Рериховский сборник. — СПб, 2001. — Вып. IV. — С. 448.

19. Музиченко Я. Дерево життя...

20. Кэмбелл Дж. Герой с тысячью лицами...

21. Рыбаков Б. А. Новизна формы и философская глубина // Дельфис. — М., 1993. — С. 20–22.

*Аннотація.* Стаття посвящена дослідженню мовної картини світу ( «модель світу» ) в творчості Н. Реріха.

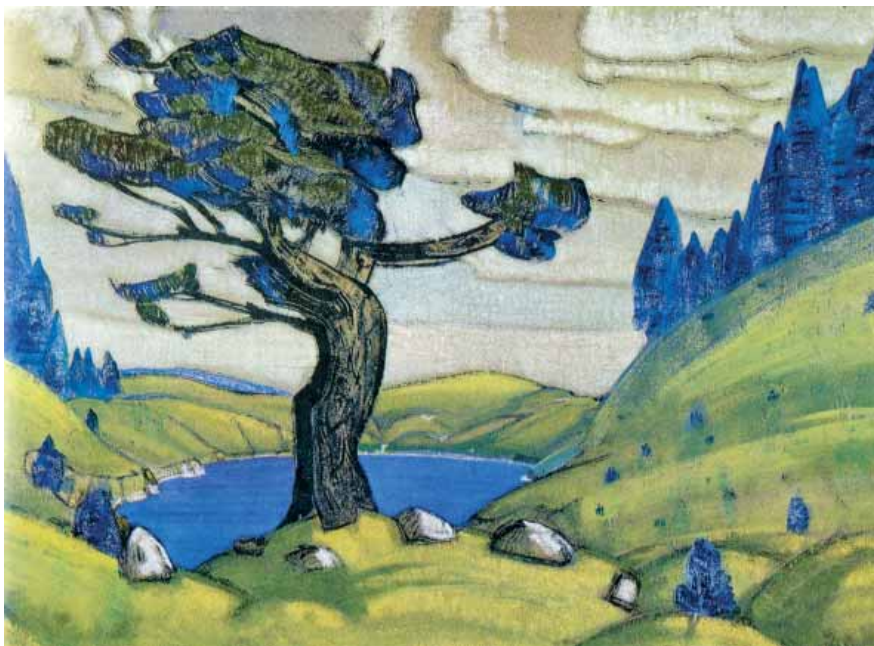
*Ключевые слова:* мовна картина світу, «модель світу», Мировое Древо, міфологічне подорож героя.

*Порожнякова Н. Є. Мовна картина світу в творчості М. Реріха.*

Статтю присвячено дослідженню мовної картини світу ( «модель світу» ) у творах М. Реріха.

*Ключові слова:* мовна картина світу, «модель світу», Світове Древо, міфологічна подорож героя.





Н. Рерих. Поцелуй земле. Эскиз  
декорации к «Весне священной».  
1 вариант. 1912. Картон, темпера.  
56 × 81



Н. Рерих. Поцелуй земле. Эскиз  
декорации к «Весне священной»  
2 вариант. 1912. Картон, темпера.  
62 × 94



Н. Рерих. Поцелуй земле.  
Этюд к «Весне священной».  
1912. Бумага серая, аква-  
рель, белла, графитный  
карандаш. 10 × 29,3



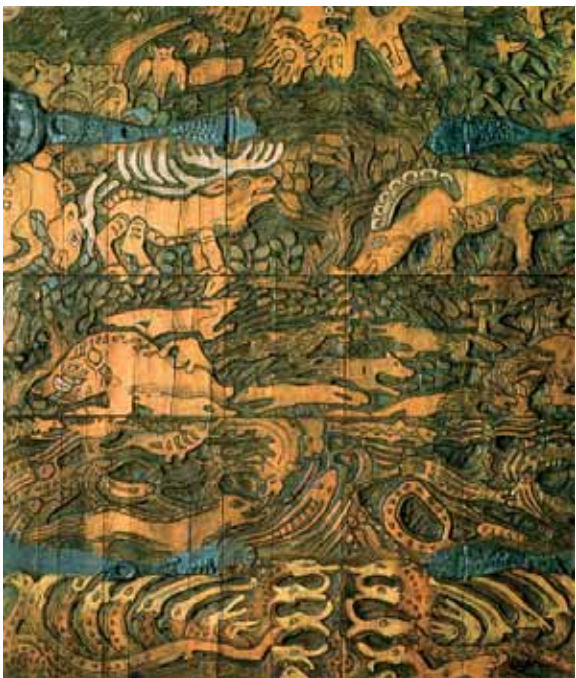
Н. Рерих. Поцелуй земле. Этюд. 3-й вариант  
декорации к «Весне священной». 1912. Бумага,  
акварель, гуашь, белила. 14,7 × 19, 5

Н. Рерих. Эскиз декорации к «Весне священной».  
1930. Картон, темпера. 75 × 127



Н. Рерих. Эскиз декорации к «Весне священной».  
1930. Картон, темпера. 75 × 127





Проект Н. Рериха. Двери книжного шкафа. 1904. Дерево, резьба, раскраска, гипс, лепка.



Н. Рерих. Боян / Витязь. Сюита «Богатырский фриз». 1910. Холст, темпера. 203 × 103.

Н. Рерих. Илья Муромец / Соловей-разбойник. Сюита «Богатырский фриз». 1910. Холст, темпера. 203 × 338 / 202 × 341







Н. Рерих. Знамение. 1915.  
Холст, масло. 125 × 138



Н. Рерих. Вольга Святославович / Микула Селянинович. Сюита «Богатырский фриз».  
1910. Холст, темпера. 203 × 495

