



ПЕРМСКИЙ ИКОНОСТАС  
НИКОЛАЯ РЕРИХА





Пермская государственная художественная галерея — крупнейший музей России — была основана в 1922 году. В её фондах содержится более 40 000 единиц хранения, включая памятники Египта (II—I тысячелетие до н. э.), Древней Греции (VI век до н. э.), России, Европы, Востока (XV–XX вв.).

Знаменита уникальным собранием деревянной скульптуры, а также коллекцией икон строгановских писем и золотного шитья.

Особое место среди разнообразных произведений искусства начала XX века в Пермской галерее занимает иконостас, созданный Н.К. Рерихом для церкви Казанской Божией Матери.









# ПЕРМСКИЙ ИКОНОСТАС НИКОЛАЯ РЕРИХА

СОБРАНИЕ ПЕРМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Самара  
Издательский дом «Агни»  
2003



ББК 85.143(2)  
МЗЗ

*Рецензенты:*

*заслуженный работник культуры Н.Г. Бекенёва  
(Государственная Третьяковская галерея),  
заслуженный работник культуры В.П. Князева  
(Государственный Русский музей)*

Оформление: *Л.И. Агрофенина, Е.Е. Кальянова*  
Фото *П.А. Воробьев*

**Маточкин Е.П., Скоморовская Н.В.**

**МЗЗ** Пермский иконостас Николая Рериха. — Самара: Издательский дом «Агни», 2003. — 144 с.: ил.

ISBN 5-94650-003-1

В книге впервые публикуется малоизвестный памятник русского религиозного искусства — иконостас церкви Казанской Божией Матери в Перми. Он был создан по эскизам великого русского художника Н.К. Рериха в 1907 году после его поездки по Италии и городам Древней Руси. Иконостас соединил в себе западные и восточные иконографии с веяниями модерна и отразил религиозно-философские искания русского культурного Ренессанса начала века. Авторы освещают многие неизвестные страницы строительства церкви и истории иконостаса. Книга написана живым языком и вызовет интерес у всех, кому небезразлична судьба русской культуры и проблемы возрождения древнерусской иконописной традиции.

ББК 85.143(2)

ISBN 5-94650-003-1

© Скоморовская Н.В., 2003  
© Маточкин Е.П., 2003  
© ООО «ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «АГНИ», 2003



# ИКОНОСТАС И ЦЕРКОВЬ КАЗАНСКОЙ БОЖИЕЙ МАТЕРИ

---

**К** концу двадцатого столетия едва ли во множестве остались неизвестными произведения выдающихся русских художников. Вот почему нам кажется важным опубликовать такой памятник культуры и искусства, каким является иконостас, выполненный — согласно инвентарной записи — Николаем Константиновичем Рерихом (1874–1947).

В 1920 году иконостас был взят на учёт Пермской архивной комиссией, о чём свидетельствуют сохранившиеся протоколы. С 1922 года он хранится в собрании Пермской государственной художественной галереи, правда, не в полном его составе.

Существуют разные точки зрения по поводу создания этого значительного и своеобразного памятника. В многочисленной местной прессе, начиная с тридцатых годов, ставился вопрос: Рерих приезжал в Пермь для осуществления иконостаса или замысел мастера воплощался другим художником?

Искусствоведческий анализ этого памятника культуры приведён в исследовании Е.П. Маточкина. Мы же считаем своей задачей рассказать, насколько позволяют рамки данного издания, о судьбе иконостаса, об истории бытования церкви иконы Казанской Божией Матери, для которой и был выполнен иконостас. Думается, вопросы спасения и возрождения как самого храма, так и иконостаса — это проблемы выживания культуры вообще в настоящее время. Автор данного материала счёл возможным ввести в научный обиход высказанные в печати предположения об авторах иконостаса и самого храма.

Не новость, что купцы городов и весей российских были устроителями и попечителями православных храмов. В Перми благотворительной деятельностью славились братья Фёдор Козьмич (1802—1883) и Григорий Козьмич (1814—1893) Каменские — купцы



1-й гильдии. Именно их стараниями создан в Перми Успенский женский монастырь — открыт в 1882 году. Успенская женская община была утверждена Государем Императором в 1875 г. Для этого они в 1872 году приобрели землю «до двух десятин пространством», дачу с лесом и постройками у великобританского подданного Э. Тета<sup>1</sup>. Тогда же они приступили к устройству домово́й церкви, для чего в одном из имеющихся домов пристроили с восточной стороны алтарь на каменном фундаменте, с западной — двухэтажную полукаменную постройку с кельями. В этой церкви поставлен был двухъярусный иконостас, «украшенный высокою резьбою, вызолоченною на полимент... Все иконы, которых в нижнем ярусе было 6, кроме Царских врат, а в верхнем — 7, круглых, писаны по золотому чеканному полю»<sup>2</sup>. Выполнил иконостас пермский цеховой мастер П.Д. Баталов<sup>3</sup>. Настоятелем «к новоустроенной при общине домово́й церкви... определён Пермского уезда Юговского Христорождественского собора протоиерей Григорий Остроумов»<sup>4</sup>, а освящен храм в честь иконы Казанской Божией Матери в день Покрова, 1 октября 1873 года. На территории общины возведён каменный храм в честь Успения Пресвятой Богородицы (освящён в 1878 г.); под сводами его устроен нижний Печерский храм — родовой склеп, где впоследствии были захоронены оба брата Каменские. В 1882 году Пермская Успенская женская община переименована в Пермский Успенский женский общежительный монастырь<sup>5</sup>. Собор, как и другие здания ансамбля, разрушен в 30-е годы нашего века. Целой осталась церковь в честь иконы Казанской Божией Матери (уже каменная), построенная в 1908 году усилиями Ивана Григорьевича Каменского (1857–1910).

И.Г. Каменский окончил с золотой медалью Московскую академию коммерческих наук, а затем Боннский университет, где защитил диссертацию и получил степени доктора философии и химии. Он был знатоком и коллекционером отечественного искусства, собирал произведения живописи, среди которых были и три работы Н.К. Рериха. Именно И.Г. Каменский заказал Рериху иконостас для своей фамильной церкви. Он был знаком не только с Н.К. Рерихом, но и с М.В. Нестеровым, В.М. Васнецовым, и, возможно, поэтому появились мнения о том, что майоликовые панно на северной и восточной стенах выполнены одним из названных художников.

Итак, церковь в честь иконы Казанской Божией Матери построена в 1908 г. Исследователи неоднократно отмечали, что

<sup>1</sup> Пермские епархиальные ведомости. Неофиц. отд. 1875. № 46. С. 522

<sup>2</sup> Там же. С. 522.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 525.

<sup>5</sup> Игумен Серафим. Пермский Успенский первоклассный женский общежительный монастырь. Н.-Новгород: Типолитография т-ва И.М. Машистова, 1913. С. 35



Церковь Казанской Божией Матери со звонницей





Южный фасад церкви с тремя окнами



Северный фасад церкви с майоликой Спаса Нерукотворного



художники этого времени обращались к национальному наследию, к формам древнерусского зодчества, что и стало одной из отличительных черт русского модерна<sup>6</sup>. В тот период А.В. Щусев, В.А. Покровский, В.М. Васнецов, В.Д. Поленов, С.И. Вашков проектировали храмы в традициях старорусской архитектуры. В русле этого направления работал и Н.К. Рерих. Художник принимал участие в декоративных работах храмов на Пороховых заводах под Шлиссельбургом, в Пархомовке. Он — автор мозаики «Спас Нерукотворный» над входом церкви Святого Духа в Талашкине, выполненной В.А. Фроловым. Рерих был захвачен идеей синтеза разных искусств, воплощённой в монументальных формах. Стремление создать архитектурный образ, не повторяющий буквально памятники псковско-новгородской школы, но «внутренне связанный с оригиналом», могло осуществиться при свободном владении историческим материалом<sup>7</sup>. Образованность перечисленных архитекторов и художников не подлежит сомнению: безусловное подтверждение этому — их творения, включая и теоретические работы. Важным, на наш взгляд, является тот факт, что в архитектурный облик Казанской церкви очень органично вписался иконостас Рериха. Так кто же был архитектором этого храма?

В анкетном листе «по приёме имущества ликвидированной церкви Казанской Божией Матери Успенского женского монастыря г. Перми» мы читаем: «Здание храма каменное, сооружённое в 1908 г. в стиле древненовгородских церквей, на месте первого монастырского деревянного храма, сооружённого в 1873 году и за ветхостью разобранного...

На северной стороне храма в особой нише под звонницей помещается большого размера икона майоликовая «Нерукотворный Спас с избранными святыми»; по-видимому, изображены святые, имена коих носили создатели храма Каменские. Другая икона находится на восточной (алтарной) стене храма, также в особой нише, большого размера — «Казанской Божией Матери». Обе иконы исполнены под древненовгородское письмо...

Внутри стенной росписи не имеется... Иконостас деревянный, обшитый бронзовой золотистой басмой, одноярусный. Размером: ширина 9 аршин 14 вершков и 4 аршина 4 вершка высоты. Исполнен в стиле древненовгородских церквей **по проекту московского художника С.И. Вашкова... Все иконы в иконостасе написаны в древнехристианском духе особым своеобразным декоративным**

<sup>6</sup> Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990. С. 77

<sup>7</sup> Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX—начала XX века. М.: Наука, 1971. С. 152.



С.И. Вашков (1879–1914)

<sup>8</sup> Протоколы и акты Пермской губернской секции по охране памятников искусства и старины 1920 года. Анкетный лист № 3// Архив сектора учёта ПГХГ. Текст даётся в сокращении.

способом известным художником Рерихом и имеют высокохудожественную ценность»<sup>8</sup> (выделено автором. — Н.С.).

В конце 80-х годов автор настоящего материала, встретившись с известным пермским краеведом В.В. Семянниковым, высказала мысль о причастности С.И. Вашкова к созданию не только церковной утвари Казанской церкви, что зафиксировано в тех же документах Пермской секции по охране памятников. Эти сведения Семянникову были уже знакомы. Я посоветовала присмотреться к церковной архитектуре С.И. Вашкова и склонна была опубликовать гипотезу о предполагаемом авторстве этого художника и архитектора — проектирование Казанской церкви. Но случилось так, что именно в это время я познакомилась с архивом бывшего заместителя директора по научной работе Пермской государственной художественной галереи А.Г. Будриной. Среди интереснейших документов встретилось письмо известного краеведа Перми А.К. Шарца инженеру А.В. Фролову, сыну петербургского профессора, мозаичиста В.А. Фролова: «...Усыпальница Каменских спроектирована Р.И. Карвовским, известным пермским архитектором... Построена после 1885 года под наблюдением молодого архитектора В.В. Попатенко...»<sup>9</sup>.

В этом же архиве сохранилась копия «Паспорта на памятник архитектуры (б. Казанская церковь) 1905–1908 гг., находящийся на территории б. женского Успенского монастыря». Паспорт составлен историком архитектуры А.С. Терёхиным в 1967 году. В графе «Автор, строитель, заказчик» значится: «здание выстроено по проекту архитектора Ю. Скавронского по заказу купца И.Г. Каменского»<sup>10</sup>. Появились, таким образом, два имени архитекторов, якобы проектировавших здание Казанской церкви.

Здесь уместно, наверное, сказать, почему именно в 1967 году был составлен паспорт с подробным описанием самого храма, иконостаса Н.К. Рериха и «Распятия» М.В. Нестерова (1908), которое происходит из пещерной церкви Печерской Богоматери. Иконостас Н. Рериха с «Распятием» М. Нестерова в 1920 году были переданы в Пермский научно-промышленный музей, а в 1922 году — в Пермскую художественную галерею.

В 1966 году в газете «Молодая гвардия» появилась статья А. Королёва и Л. Юзефовича, в которой они рассказывают о посещении храма Казанской Божией Матери, именуемого ими почему-то часовней. Вот выдержки из этого материала:

<sup>9</sup> Орывок из письма Шарца А.К. Фролову А.В. от 3.11.1965. Архив Будриной А.Г. Пермь

<sup>10</sup> Архив Будриной А.Г. Этого же автора называет и А. Пределин в ст. «Соломоново решение» // Вечерняя Пермь. 1991. 27 мая.





М.В. НЕСТЕРОВ. Распятие. 1908



«...Кто-то из нас берёт в горсть кусок снега и проводит по лицу Спаса от глаз к нимбам. И мы замираем наедине с чудом. Из-под руки брызнула изумрудная зелень, заискрилось светлое золото, кое-где проступили алые капельки кровавого ободка. И вдруг испуг — испортим...

Замдиректора галереи по научной работе Л.Ф. Дьяконицын:

— Это вовсе не фрески, как вы думаете, а так называемые майоликовые панно. Особенно интересна, на мой взгляд, Богородица. Необычна сама трактовка образа. Большого сказать не могу. Нужно произвести расчистку. Спас менее интересен. Он, очевидно, выполнен по эскизу Рериха, а не им самим. Вот, посмотрите, например, веко намечено тремя линиями. Рерих бы сделал один широкий мазок. Ученически местами наложена светотень. И потом, Спасу тесно в нише, нимбы несоразмерно малы по сравнению с его головой. Зато ангелы просто изумительны, особенно тот, что слева. Как удачно вписываются они в нишу, как прогнуты руки правого ангела и губы левого. Чувствуется кисть Рериха. А вот ещё карниз, вырезанный из жести. Очень оригинальный орнамент. И изящные деревянные кронштейны, и эти явно декоративные контрфорсы. Вообще, **всё здание, наверное, было построено по проекту самого художника** (выделено автором. — Н.С.). Он задумывал его как своеобразный ансамбль. Для меня совершенно ясно, что это одна из редчайших построек Рериха — они во всём мире исчисляются единицами... Нужно восстановить главу и обязательно сохранить всё здание...»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Королёв А., Юзефович Л. Ты и Рерих // Молодая гвардия. 14.12.1966.

Автор монографии о Н.К. Рерихе В.П. Князева (сначала по телефону, а затем в письме): «Навряд ли Каменские, вызвавшие из Петербурга Рериха для росписи иконостаса, доверили бы роспись наружных стен часовни второстепенному мастеру. Очевидно, эти работы тоже выполнены самим художником...»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Там же.

По мнению архитектора-реставратора Г.Д. Канторовича, ниши были сделаны специально под майоликовые панно. Рерих мог их закончить ещё до полного завершения строительства. Ведь в последнюю очередь, очевидно, производилась внутренняя отделка храма.

В этой же статье авторы пишут, что «даты **приезда** Рериха и строительство часовни совпадают» (выделено автором. — Н.С.).

Думается, материал этот был важен, несмотря на ошибки и вопросы: храм — не часовня. Часовня была тоже, но не сохранилась. Фрески были в Успенском соборе, построенном на территории

женского монастыря, а не в Казанской церкви. На какие документы областного архива ссылались авторы, утверждая, что Рерих был в Перми и что он проектировал здание Казанской церкви? Я обратилась за помощью к главному хранителю Государственного архива Пермской области Н.В. Хомяковой. Ответ был неутешителен: в архиве хранятся отчёты о состоянии Пермского Успенского общежительного монастыря за 1908, 1909 годы, но сведений нет ни о приезде Рериха в Пермь, ни об архитекторе — авторе церкви...»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> ГАПО, ф. 431, оп. 1, д. 4, д. 8.

Тем не менее публикация А. Королёва и Л. Юзефовича (осуществлённая с помощью Г.Д. Канторовича главным редактором газеты «Молодая гвардия» Д.Г. Ризовым) была своевременной, так как ставила вопрос о скорейшем восстановлении храма.

Вспомним, что в 1920 году Пермская губернская секция по охране памятников искусства и старины постановила: Казанскую церковь оставить в неприкосновенном виде, и будучи переданной музею, церковь должна служить районным отделением музея церковно-христианского искусства. Но как только были вывезены работы Рериха и Нестерова, здание церкви было снято с госучёта как памятник архитектуры и искусства. Правда, в 1926 году Казанская церковь снова была включена в список архитектурно-художественных памятников, подлежащих охране. В 1930-х годах она была приспособлена под авторемонтные мастерские, а с 1960 года стала использоваться как продуктовый склад. Приспособление помещений осуществлялось крайне грубо. В южной стене пробили прямоугольный проём для въезда грузовых машин. К зданию пристроили каменный тамбур для прохода в подвал. В связи с прокладкой коммуникаций стены пробили в нескольких местах, при этом одна пробоина оказалась на майоликовом панно, расположенном на фасаде алтарной апсиды. Пробоина сильно повредила изображение головы Богоматери.

В 1967 году на месте церкви намечалось строительство больницы комплекса завода имени Ф. Дзержинского. И это могло свершиться, если бы не материал А. Королёва и Л. Юзефовича и не своевременная забота и активная деятельность А.Г. Будриной (в те годы заведующей отделом русского искусства художественной галереи). Будрина увидела уже огороженную территорию для сноса церкви Казанской Божией Матери. (Об этом говорил на заседании президиума областного совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры доктор архитектуры,



профессор Ленинградского инженерно-строительного института В.И. Пилявский). Она подняла тревогу, была командирована в Ленинград и Москву для создания компетентной комиссии, действовавшей от имени Министерства культуры России. В эту комиссию, кроме профессора В.И. Пилявского, вошли кандидат искусствоведения, заведующая секцией отдела живописи Государственного Русского музея В.П. Князева, художник-реставратор высшей квалификации Г.З. Быкова, директор галереи А.В. Оборин, кандидат исторических наук Л.Ф. Дьяконицын, ответственный секретарь Пермского областного отделения Общества охраны памятников истории и культуры Н.А. Митрополов, начальник управления культуры Пермского облисполкома Ю.В. Ушаков. Инициатива этих людей спасла церковь иконы Казанской Божией Матери, которая сегодня действует, а монастырь потихоньку восстанавливается благодаря стараниям его игумены сестры Марии (в миру кандидата медицинских наук Валентины Васильевны Воробьёвой).

Теперь вернёмся к вопросу об авторстве.

На заседании упомянутой выше комиссии (созданной по приказу МК РСФСР за № 332 от 8.05. 1967 г.) профессор В.И. Пилявский говорил: «Мы сейчас даже не решаем вопрос об авторстве... Вопрос стоит шире — какова художественная и историко-архитектурная ценность бывшей усыпальницы и её декоративного убранства, в частности панно. Мнение совершенно единодушно: бывшая усыпальница Каменских представляет собой интереснейший памятник русского искусства. Несмотря на то, что время не было к нему благосклонным — он искажён пробивками и варварскими сколами майолики, — он должен быть сохранён как оригинальное и характерное произведение начала XX века (1905–1908 гг.)... В этой связи, даже не имея прямых документов об авторстве здания и его панно, следует предположить, что они выполнены крупным мастером русского монументального искусства»<sup>14</sup>.

Тем не менее гипотезы продолжали возникать. Майоликовые панно стали называться мозаиками. Так, в переписке собирателя основных коллекций галереи и первого её главного хранителя Н.Н. Серебrenникова мы обнаруживаем письмо А.В. Фролова: «...Спасибо за новое письмо с очень важными и существенными подробностями о пермских мозаиках. Мне удалось за 3 года собрать значительный материал, но эта работа ещё далека до конца. Ваше новое сообщение о пермских **мозаиках** (выделено автором. — Н.С.)

<sup>14</sup> Копия протокола комиссии. Архив Будриной А.Г.





Спас Нерукотворный. Майолика (в процессе реставрации)



Казанская Божия Матерь. Майолика (в процессе реставрации)



рождает ряд вопросов об авторстве оригиналов. Ни в материалах Рериха, ни Нестерова мозаичных работ в Перми мне не встречалось»<sup>15</sup>.

В 1964 году свердловский художник И.М. Вахонин писал А.В. Фролову: «...Я думаю, что эскизы для мозаик делал А. Зеленин... Я знаю, что он принимал активное участие в оформлении этой часовни и делал туда керамику или майолику. Об этом он сам говорил и показывал печь, которую он специально построил у себя в мастерской. Этюд этой часовни я сделал в 1921 году темперой»<sup>16</sup>.

Об авторстве мозаичных работ говорится в уже упоминавшемся письме А.К. Шарца: «...Мозаичные работы, по моим сохранившимся записям после бесед с Зелениным А.Н. и Нестеровым М.В., исполнял Фролов В.А. У меня было письмо от Фролова В.А., но в 1937 году оно оказалось утраченным. В.А., по утверждению Зеленина, был в Перми, но следов своего творчества не оставил»<sup>17</sup>.

Приведу отрывок ещё из одного письма А.В. Фролова пермскому корреспонденту В.С. Старцеву: «...Дело заключается в том, что я собираю материалы для творческой биографии моего отца художника-мозаичиста Фролова В.А. (1874–1942). Одна из работ его мастерской, выполненная в 1905 г., состояла в исполнении мозаичных образов для усыпальницы Каменских в Успенском женском монастыре Перми. С помощью Ваших земляков мне удалось установить, что эта усыпальница, превращённая в какое-то хранилище, существует, и на её стенах видны замазанные известью мозаичные изображения Иисуса и Богоматери. К величайшему сожалению, мне никак не удаётся разыскать их воспроизведений. Главный же вопрос состоит в выяснении того, кто был автором оригиналов для этих мозаик. Известно, что росписи внутри усыпальницы исполнялись Нестеровым и Рерихом при участии Зеленина. Не установлен и архитектор, проектировавший часовню: называют одного из Каменских, Скавронского и Карвовского»<sup>18</sup>.

В настоящее время нам очевидно, в какое заблуждение ввели пермяки А.В. Фролова, хотя некоторые вопросы и на сегодня остаются невыясненными.

Во-первых, храм иконы Казанской Божией Матери никогда часовней не был.

Во-вторых, усыпальницей рода купцов Каменских считался пещерный склеп, который помещался под сводами Успенского со-

<sup>15</sup> Письмо Фролова А.В. Серебренникову Н.Н. от 16.07.1963. Архив Будриной А.Г.

<sup>16</sup> Письмо Вахонина И.М. Фролову А.В. от 4.01.1964. Зарисовка хранилась у инженера Фролова А.В. Архив Будриной А.Г.

<sup>17</sup> Письмо Шарца А.К. Фролову А.В. от 3.11.1965. Архив Будриной А.Г. (Зеленин А.Н. — пермский художник, занимался и церковной масляной живописью. — Н.С.).

<sup>18</sup> Письмо Фролова А.В. Старцеву В.С. от 12.12.1965. Архив Будриной А.Г.



<sup>19</sup> Анкетный лист № 1 по приёму имущества ликвидированной церкви Печерской Божией Матери в б. Успенском женском монастыре... Архив сектора учёта ЦХГ.

бора монастыря и в котором похоронены первые Каменские<sup>19</sup>. Правда, в склепе Казанской церкви был похоронен строитель этой церкви Иван Григорьевич Каменский.

В-третьих, никаких росписей в Казанской церкви не было. Это Успенский собор в монастыре был расписан, по легенде, М.В. Нестеровым, а стены Казанской церкви были белыми, чисто оштукатуренными.

Во внешних нишах стен Казанской церкви — майоликовые панно. То есть данные изображения являются не мозаикой, а майоликой, и, как сказано в экспертизе 1967 года, эти панно «являют собой беспримерное произведение майоликового искусства. Никаких подобию или даже прямых аналогий в русском искусстве нет... Даже не имея прямых документов об авторстве здания и его панно, следует предположить, что и они выполнены крупными мастерами русского монументального искусства»<sup>20</sup>.

Когда появилось сообщение А. Королёва и Л. Юзефовича о том, что панно созданы Н.К. Рерихом, А.Г. Будрина запрашивает мнение известного искусствоведа А.Н. Савинова, который телеграфирует в Париж Сергею Эрнсту и получает ответ: «Позавчера получил Вашу телеграмму — не могу сообщить ничего точного относительно майоликовых образов для Пермского монастыря... Надо посмотреть пермскую газету за 1907, 1908, 1909 гг. Если Рерих Н.К. сделал картоны для этих образов, то в майолике они были исполнены, **конечно** (выделено автором. — Н.С.), в мастерских школы Общества поощрения художеств. Может быть, в архиве школы или в архиве самого художника можно найти какие-либо следы этой работы»<sup>21</sup>. Но ни в автобиографии, ни в перечне выполненных Рерихом произведений для Перми, кроме иконостаса, майолик не числится.

Сравнительно недавно пермский краевед В.В. Семянников сообщил мне о том, что ленинградская исследовательница Марина Ивановна Полевая, занимавшаяся историей школы Общества поощрения художеств, среди преподавателей которой был и Н.К. Рерих, написала: «...Я теперь могу подтвердить документально пребывание Рериха Н.К. в Перми. В письме на имя секретаря канцелярии Академии художеств в Петербурге Валерьяна Порфирьевича Лобойкова от 26 февраля 1909 г. он пишет, что работал в женском монастыре г. Перми»<sup>22</sup>. Ксерокопию этого письма Семянников любезно предоставил для данной публикации. Любопытно,

<sup>20</sup> Орывок из экспертного заключения в Перми от 18.05.1967.

<sup>21</sup> Архив Будриной А.Г.

<sup>22</sup> Семянников В. Загадки усыпальницы Каменских (Ещё раз о пребывании Рериха в Перми) // Вечерняя Пермь. 1990. 2 авг.

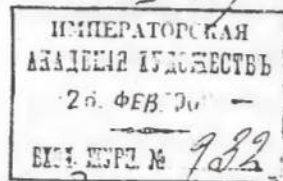


Изобретение и изобретение  
Камни слюды и слюды  
предусмотрено

16 нояб. 1910. *N. K. Rerikh*

Николай Константинович Рерих. 1910

1/2 1888 г. Сент  
26 II 89



Глубокоуважаемый  
Вашебланс Порфирьевич.

Среди свободных мною Вами предоставленных  
кафемен и ниско не упомянул о мрамор-  
ных постановках: мною выделены: 1. В  
прошлом году по предложению французской  
Экспозиции мною были сделаны эскизы для "Св. Три-  
фон" в Ореа Сомиге; 2. В прошлом году  
сделана постановка для мрамора "Мир в доме"  
(Смарионный Мрамор). 3. Сделана постановка для  
фаянса и керамики для "Князь Игорь" (в Париже).

В ответ церковные декорации за последние  
годы были произведены работы: в Санкт-Петербурге  
Павловская (иногда П. Д. Павлова); в Санкт-Петербурге  
Министерства на Павловской Забавы; в  
Петербургской монументальной 1. Иерусалим; и в настоящее  
время для Павловской Лавры. Можете быть  
среди свободных моих постановок.

Поздравляю. Ваш с назначением издатель  
и издательство у меня Ваши рисунки  
Михаил Павлович

26 апреля 1889. Е. Г. Г. 3268. Д. Павлов. 1889.



что перечислены работы «въ отдѣлѣ церковныхъ декорацій» не для, а в женском монастыре г. Перми (выделено автором. — Н.С.).

Данные материалы В.В. Семянников опубликовал. Автору ответила Н.В. Казаринова, заместитель директора по научной работе галереи. Она подняла личное дело Н.К. Рериха за 1893–1913 гг., хранящееся в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, где содержатся материалы по присуждению ему звания академика. Там есть написанный рукой Николая Константиновича перечень произведений, уже воспроизведённый нами в статье Семянникова: «...В отделе церковных декорацій за последние годы произведены работы: в храме села Пархомовка (имения Голубева В.В.); в храме под Шлиссельбургом на Пороховых заводах; в женском монастыре г. Перми; и в настоящее время для Почаевской Лавры»... «Для» — ещё не содержит сведений обязательно о пребывании в этом месте художника»<sup>23</sup>, — считает Н. Казаринова.

Прошло время. С 1985 по 1995 годы осуществилась реставрация Казанской церкви. Работы выполнялись Пермской специальной научно-реставрационной мастерской. Авторы реставрации: Г.Д. Канторович (руководитель авторского коллектива); М.Ф. Артёменков, В.А. Побоженко (архитекторы); Л.С. Кашихин, А.М. Федотов (историко-архивные изыскания). Но предстоит дальнейшая реставрация Казанской церкви, в том числе и майолик. Возможно, изучение технологии панно поможет установить имя их автора. Реставрировался и сам иконостас. Расчищала не только живопись, но и басму Г.П. Хоменко, художник-реставратор галереи. Осуществляла она эту работу в течение последних семи лет.

Благодаря её усилиям отдельные части иконостаса экспонировались на выставках<sup>24</sup>, а в полном составе он впервые воспроизведён в настоящем издании. Правда, здесь следует оговориться: одна из икон иконостаса — «Архангел Гавриил» — по непонятным сегодня причинам была передана в 1935 г. Свердловскому музею изобразительных искусств. Тем самым нарушилось единство памятника...

Что же открыла реставрация? Во-первых, стало понятно, что иконы не потемнели от времени. Они были написаны что называется «под старину», но масляными красками тёмных оттенков красного, зелёного, коричневого. Ярче увиделись силуэты фигур; сам рисунок, линии одежд, их детали кажутся «прорезанными» в тесте краски древком кисти, создавая впечатление прорисей в древ-

<sup>23</sup> Казаринова Н.В. Рерих и Пермь // Вечерняя Пермь. 1990. 14 авг.

<sup>24</sup> «Рюриковичи и Романовы», «Художественная культура православия» (ПГХГ), «Сокровища Пермского края» (ГТГ).

них иконах. Ярко зазвучал красно-оранжевый цвет далматика Архангела Михаила; выявились ряды тюльпанчиков на позёме этой иконы. В «Спасе Нерукотворном» была приподнята басма: хотелось удостовериться, не закрывает ли она часть изображения бороды, поскольку та казалась маленькой в сравнении с каноном. Басма шла строго по рисунку, ничего не закрывая. Интересные моменты открылись в процессе реставрации иконы Казанской Божией Матери.

Средник рериховской иконы составляет подлинная икона середины(?) XIX века. В инвентарной книге галереи рядом с автором («Рерих Н.К.») стоит дата — 1853 год. Совершенно очевидно, что указанная в инвентаре дата относится к серебряному окладу, на котором стояли клейма Георгия Победоносца (значит, выполнена риза в Москве), пробирного мастера ( $\frac{A.C.}{1853}$ ) — Свечина А.(?), который поставил свои инициалы и дату при клеймении, и мастера Е.А. — Антипьева Егора(?). (Известный исследователь русского серебра М.М. Постникова-Лосева последним годом его деятельности считала 1842 год. Возможно, дата на окладе пермской иконы позволяет продлить время деятельности указанного автора.) К сожалению, написание клейм проверить в настоящее время невозможно, так как риза была сдана в горфинотдел в 1941 году. Был ли сдан оклад вместе с иконой, которую Рерих вставил в своё творение, или была сдана только риза, сказать в настоящее время сложно. Хочется лишь заметить, что во время реставрации определился и материал икон: доски — липовые, шпонки — дубовые; лишь рама надалтарной сени выполнена из сосны (определил основу реставратор по дереву А.В. Ившин), утоньчили лак, выявилась достаточно эскизно выполненная икона, написанная явно под оклад в технике масляной живописи.

В ныне восстанавливаемом Успенском женском монастыре бытует мнение, что в иконостас Рериха включена икона Казанской Богоматери, которая и была освящена вместе с храмом. Но тогда возникает вопрос: почему в «Пермских епархиальных ведомостях» не описывается такая значительная икона, в честь которой названа церковь? В то же время «Пермские епархиальные ведомости» уделяют большое внимание другой иконе — «Богоматери Черниговской». В память основания обители вскоре после освящения храма «по общему желанию строителей и начальницы обители с сёстрами» решили приобрести точный список с чудотворной иконы Богоматери Ильинской-Черниговской, находящейся в





Интерьер церкви Казанской Божией Матери

<sup>25</sup> ПЕВ. Неофиц. отд. 1875. № 47. С. 534.

<sup>26</sup> Чудотворный образ Богоматери, именуемый Ильинским-Черниговским, был написан в 1658 г. монахом и живописцем Геннадием Константиновичем Дубенским, в миру носившим имя Григория. Поселянин Е. Богоматерь. СПб.: Книгоиздательство П.П. Сойкина. Киев: Мистецтво, 1994. С. 240, 248.

<sup>27</sup> В 1875 г. на лик Богоматери и Младенца в заведении московского фабриканта Корнилова сделан серебропозлащённый венец, украшенный камнями. ПЕВ. Неофиц. отд. 1875. № 47. С. 534.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Т. 1, XII столетие. М., 1961. С. 49–50.

пещерной церкви Гефсиманского скита недалеко от Троице-Сергиевой лавры<sup>25</sup>. Список с этой иконы был написан живописцами лавры в 1874 году и освящен в той же пещерной церкви<sup>26</sup>. «Икона прекрасного греческого письма по золочённому чеканному полю. Мера её в высоту 7 четвертей, а в ширину 1 аршин и 5 вершков; помещена она в домово́й Казанской церкви на стене за правым клиросом»<sup>27</sup>. Получена она была Каменскими и с 18 по 23 июня находилась в их доме, а 23 июня с крестным ходом перенесена в домовую церковь<sup>28</sup>. Вот так подробно описывалось достоинство иконы Богоматери Ильинской-Черниговской... А о рериховской Казанской умалчивалось...

Одновременно с реставрацией иконы преображался и возрождающийся храм. Посещая его снова и снова, я невольно вспоминала Н.Н. Воронина, который писал о великолепии средневековых русских храмов, поражающих огромностью пространства, сиянием хоросов и паникадил, цветным ковром росписей<sup>29</sup>. Эстетическое впечатление, производимое архитектурой Казанской церкви в Перми, не менее сильное, но совершенно иное. Каменный свод храма без барабана. Свод глухой. Нет идеи купола, Пантократора. Пространство камерное, не вытянутое. Оно не способно организовать постепенное и продолжительное движение человека к иконостасу. Да и высоким иконостас не мог быть из-за отсутствия свода. Но близость его к молящимся, мягкий боковой свет, льющийся из трёх небольших окон, мерцание басмы, служащей оправой иконам, позволяли возбудить чувства не менее возвышенные, чем церкви, о которых рассказывал Н.Н. Воронин. Рерих создавал иконы, соразмерные с архитектурой храма и иконостаса. Высота алтарной преграды — 302,28 см, ширина — 697,88 см. Царские врата окружены справа и слева иконами Казанской Богоматери (ж-410) и Спаса Нерукотворного (ж-2000), предстоящих (ж-408, 409). А за ними, в дьяконских вратах, — фигуры архангелов, где киноварь одежд аккомпанирует краплаку в одеянии Богоматери.

Вместе с Рерихом иконостас строил и С.И. Вашков. Он «одел» иконы басмой. Басмой называют ручное тиснение из тонкого листа металла. Басма была очень широко распространена на Руси. Она известна по памятникам XII–XIII вв.<sup>30</sup>. За неимением серебра в монументальных памятниках тиснение осуществлялось на меди. Именно такой басмой украшен иконостас Рериха в собрании Пермской галереи, усугубляя его божественное свечение. В начале

<sup>30</sup> Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков. М.: Наука, 1967. С. 34–35.





Схема Пермского иконостаса Н.К. Рериха



XX века декоративные задачи были, безусловно, важны, но не нужно забывать, что Вашков понимал религиозную значимость искусства. Он достигал гармонии нравственного и эстетического в архитектурном ансамбле, продолжая традиции повышенной декоративности образа, сложившиеся ещё в XVII веке. Тем не менее эта сторона воплощённого замысла не заслоняет основной цели и содержания данного памятника. Вашков, так же как и Рерих, понимал, что такое фон иконы. «То есть свет, говоря по-иконописному, — писал Павел Флоренский, — ...икона пишется на свету и этим... высказана вся онтология иконописания. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, **золотится**, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света»<sup>31</sup>. В рериховском иконостасе этот свет воплощён в «золоте» басмы С.И. Вашкова. Оба художника, таким образом, создали то «пространство подлинной реальности», то «лоно, в котором живём и движемся, и существуем», по словам П.А. Флоренского. Так понимала это церковь. К этому образу прислушиваемся и мы, воспринимая этот памятник художественной культуры православия.

Мы пока не нашли прямых свидетельств обращения к Вашкову самого Рериха либо И.Г. Каменского. Тем не менее факт такого содружества вполне укладывается в те связи между художниками и меценатами, между исполнителями и заказчиками, которые были типичными для начала XX века. Думается, что И.Г. Каменскому, так же как и Н.К. Рериху, была известна, конечно, одна из самых крупных фирм по изготовлению церковной утвари — фирма «Оловянишниковъ П.И. и сыновья». А значит, они знали и С.И. Вашкова, который не просто имел отношение к названной фирме, но служил в ней более 10 лет и был там главным художником в последние годы своей жизни<sup>32</sup>. То, что иконостас, «отделка» его басмой выполнялись фирмой Оловянишниковых, подтверждают и два клейма, которые были обнаружены на диаконских дверях Пермского иконостаса во время реставрации. Известно, что С.И. Вашков был не только автором архитектурных проектов. Нередко он декорировал и интерьеры спроектированных им храмов. Документы галереи хранят свидетельства того, что и утварь Казанской церкви создана по рисункам С.И. Вашкова. Некоторые из этих предметов были обнаружены в коллекции галереи искусствоведом А.И. Песто-

<sup>31</sup> Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 161



<sup>32</sup> Исторический вестник. 1914. Т. 138. С. 10–49.



<sup>33</sup> Пестова А.И. Пермская церковь иконы Казанской Божией Матери и художник Вашков С.И. Новые открытия // Страницы прошлого. Избранные материалы краеведческих Смышляевских чтений. Пермь, 1999. Вып. II.

<sup>34</sup> Каждан Т.П. Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX—начала XX вв. (1895–1907). М.: Наука, 1969. С. 280.

вой. Она выдвинула гипотезу, что С.И. Вашков является не только автором рисунков для иконостаса и утвари, но и автором проекта самой церкви в честь иконы Казанской Богоматери<sup>33</sup>.

Возможно, такое предположение было небеспочвенным. Автор данной гипотезы убеждал, вероятно, тот факт, что художники начала XX века работали в разных видах искусств. Живописцы... создают архитектурные проекты и осуществляют их в натуре<sup>34</sup>. Так, Рерих был автором фриза и вставок из майолики на Доме страхового общества «Россия», что на Морской улице в Петербурге. Он создал эскизы мозаик для нескольких церквей, выполненных В.А. Фроловым. Вашков уже был известен как автор архитектурных проектов дачи А. Александренко в Клязьме и доходного дома в Москве.

Рерих и Вашков создали иконостас, удивительно соразмерный самой церкви, небольшой, уютной, где всё должно было настраивать на молитву. Здесь нет открытого стилизаторства. Всё органично переплавлено. Корни новгородско-псковской архитектуры, так явно просматриваемые в Казанской церкви, не были прямым воспроизведением древнерусских форм. Но это не единственный пример такой «органики». Возведение церкви в честь иконы Казанской Божией Матери явилось своего рода продолжением строительства тех малых культовых построек, которые отличались ясностью и простотой, отказом от чрезмерного декоративного убранства. В таком стиле В.М. Васнецов и В.Д. Polenov построили домовую церковь С.И. Мамонтова в селе Абрамцево в 80-е годы XIX века.

Возможно, близость проектов дала основание исследователю художественной культуры Урала Л.Г. Михайловой<sup>35</sup> предположить авторство В.М. Васнецова в создании пермской церкви.

Знакомство с материалами, которые мне любезно порекомендовали Е.П. Маточкин, архитектор Г.Д. Канторович, пермский краевед В.А. Дылдин, за что я им чрезвычайно признательна, позволяет выдвинуть ещё одну гипотезу, а именно: здание Казанской церкви на территории Пермского женского монастыря проектировал известный архитектор В.А. Покровский. В 1907 году он получил звание академика. Он изучал памятники древнерусской архитектуры, «особенно близкой его дарованию...», «совершал поездки в Киев, Владимир, Суздаль, Новгород, Псков... В 1904–1905 гг. он реставрировал вместе с Л.Н. Бенуа Софийский собор в Царском Селе и возводил колокольню при нём, а тремя годами позже

<sup>35</sup> Михайлова Л.Г. Об атрибуции Казанской церкви — усыпальницы Каменских в Перми // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985. С. 42–51.

по собственному проекту реставрировал храм начала XIX века в имении И.А. Енгальчева в Тамбовской губернии... Со временем все свои симпатии Покровский отдаёт «русскому стилю» — своеобразному историко-архитектурному феномену, уходящему в глубь XIX века. Наряду с А.В. Щусевым Покровский был последним крупным мастером направления, имевшим многочисленных последователей и эпигонов<sup>36</sup>. В 1903–1907 годах в украинском селе Пархомовка сыновья известного инженера путей сообщения В.Ф. Голубева в память об отце решили построить храм-усыпальницу и пригласили для этого своих друзей В.А. Покровского и Н.К. Рериха<sup>37</sup>. Вместе с Н.К. Рерихом Покровский создаёт архитектурный комплекс на Пороховых заводах близ Шлиссельбурга (1902–1907). Оба памятника украшены мозаиками, созданными по эскизам Н.К. Рериха в мастерской В.А. Фролова.

Покровский проектировал бесстолпные залы храмов — и Казанская церковь тоже тому подтверждение; он любил белые стены, на фоне которых ярко выделялись, «горели», как отмечает Е.И. Кириченко, краски иконостаса<sup>38</sup> (так и в Казанской церкви в Перми) либо изразцы. Вот как описывают фрагмент интерьера нашего храма «Пермские губернские ведомости»: «Интересна в углу церкви большая печь в древнерусском стиле из зелёных изразцов, в верхней части которой имеется изображение двух павлинов, пьющих из чаши воду. Вообще от всей обстановки храма веет русскою стариною, и он напоминает собою наши многочисленные старинные московские храмы»<sup>39</sup>.

В.А. Покровский был сотрудником журнала «Светильник», редактировал и издавал который В. Оловянишников. То есть с Оловянишниковым сотрудничал не только С.И. Вашков, но и В.А. Покровский. Не надо забывать ещё такой факт: архитектурная практика подсказывает, что именно автор проекта, получив заказ, формирует «команду», приглашает художников. И в пермском варианте, нам кажется, сложилось так же. Наше предположение подтверждают два документальных источника. Первый — статья А. Гидони «Творческий путь Рериха», где есть фрагмент: «...в этот же период (1903–1905. — Н.С.) впервые, по приглашению В.А. Покровского, (Рерих. — Н.С.) начал свои работы по украшению церквей»<sup>40</sup>. «...Одновременно с мозаичными и фресковыми работами (для церкви кн. М. Кл. Тенишевой в Талашкине, для церкви на Пороховых заводах, в Почаевской лавре, в женском монастыре в Перми (выделено ав-

<sup>36</sup> Кириков Б.М. Академик архитектуры В.А. Покровский // Вестник Ленинградского университета. 1972. № 2.

<sup>37</sup> Киркевич В. Осколок вечности // Нева. 1988. № 7. С. 201.

<sup>38</sup> Кириченко Е.И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В.А. Покровского // Архитектурное наследие. 1973. Вып. 21. С. 81.

<sup>39</sup> Пермские губернские ведомости. № 224. 14.10. 1908.

<sup>40</sup> Гидони А. Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 7.



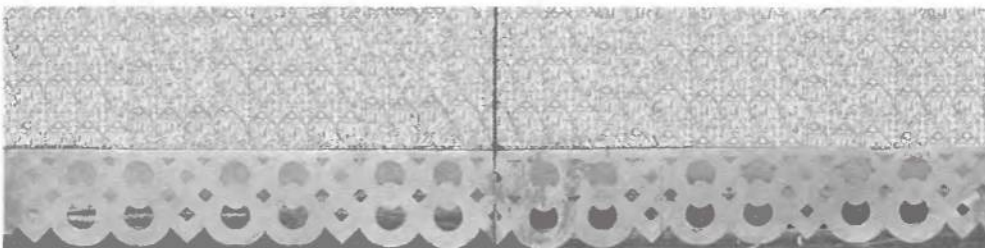
тором. — Н.С.) Рерих осуществил целый ряд замыслов театрально-декоративных...»<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Там же.

И, наконец, самый главный источник, подтверждающий нашу гипотезу, — сам Н.К. Рерих. Вот что писал Николай Константинович в статье «Друзья»: «С зодчими, которые потом даже избрали меня членом Правления их Общества, дружба складывалась вокруг строительства. Пришёл Щусев — один из замечательных архитектурных творцов. С ним делали мозаику для Почаева, часовню для Пскова... **С Покровским делали Голубевскую церковь под Киевом, мозаики для Шлиссельбурга, иконостас для Перми**»<sup>42</sup> (выделено автором. — Н.С.). Таким образом, Н.К. Рерих сам называет архитектора, с которым он работал.

<sup>42</sup> Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. М.: МЦР, 1995. Т. 2. С. 10.

В истории архитектуры имя В.А. Покровского стоит рядом с А. Щусевым, И. Жолтовским, И. Фоминым. Все эти выдающиеся архитекторы обращались в начале XX века к изучению древнерусских храмов. Особенно близки им были формы новгородских и псковских церквей. Безусловно, их создания не были прямым цитированием. И Пермская церковь иконы Казанской Богоматери является тому примером.





Реконструкция Пермского иконостаса Н.К. Рериха. 1907





# ПЕРМСКИЙ ИКОНОСТАС Н.К. РЕРИХА

---

**И**коностас Н.К. Рериха для фамильной церкви Каменских в женском монастыре в Перми (1907) — неизвестная страница русской религиозной живописи начала XX века. Не существует ни одного исследования об этом значительном монументальном творении художника, ни каких-либо репродукций, за исключением двух икон Архангелов<sup>1</sup>. Всё это представляется достаточно странным, поскольку в дореволюционные годы «Ежегодник Общества архитекторов-художников» публиковал многочисленные вновь создаваемые иконостасы, в том числе и работы самого Рериха по украшению церквей. Единственным автором, который уделит внимание Пермскому иконостасу церкви Казанской Божией Матери, был Сергей Эрнст. Данная им краткая характеристика и сегодня является важным ориентиром для изучения рериховского ансамбля: «Иконное письмо это, выдержанное в коричневых, зелёных и красноватых тонах, построено по строгим и древним канонам; превосходное решение их показало, что мастером уже пройден искус великого и сложного художества древней иконописи и что перед ним уже открыты просторы собственного иконного строительства»<sup>2</sup>.

Все другие исследователи творчества Рериха не имели возможности видеть иконостас, поскольку он находился в далёкой Перми. В 20-е годы Казанская церковь была закрыта, а иконы запрятаны в фонды. Кроме того, иконостас Рериха оказался разрозненным: икона Архангела Гавриила теперь находится по другую сторону Уральского хребта, в Екатеринбурге. Иконостас ни разу не экспонировался. Только в последнее время зрители могли познакомиться с Царскими вратами после их реставрации.

Изучение Пермского иконостаса сдерживали и чисто искусствоведческие трудности. Всех, кто впервые знакомится с икона-

<sup>1</sup> Рерих Н.К. Свободное искусство. Пг.: 1916. С. 100.

<sup>2</sup> Эрнст С. Н.К. Рерих. Пг.: Изд. Общины Св. Евгении, 1918. С. 91.



ми, смущает бросающаяся в глаза неровность их художественного исполнения. Это давало повод усомниться в причастности самого Рериха к созданию иконостаса. Однако во всех опубликованных прижизненных списках работ художника иконостас для фамильной церкви Каменских действительно присутствует. Другое дело, нигде не указано, сам ли Рерих писал иконы для Перми или только создавал эскизы для них. Известно ведь, что в Древней Руси над церковными росписями работали, как правило, бригады мастеров. Более того, были специалисты по личному и доличному письму. Например, свои мозаичные композиции Рерих поручал набирать постоянному помощнику В.А. Фролову. Возможно, и в данном случае иконостас был выполнен художниками-исполнителями по эскизам автора.

Действительно, в списке работ Рериха, составленном в начале века А.П. Ивановым — исследователем и коллекционером творчества художника, сказано следующее: «1907. Иконостас для женского монастыря в Перми. 13 эскизов (м.)»<sup>3</sup>. Этот источник, ранее не публиковавшийся, видимо, наиболее достоверен из всех, поскольку в нём правильно указано количество икон, входящих в состав иконостаса. Все другие авторы, в том числе и В.В. Соколовский, дают на этот счёт неполные сведения<sup>4</sup>.

В самом деле, иконостас включает в себя 13 отдельных икон: Предстоящие (две иконы), Архангелы (две иконы), Праздники (рама к иконе Казанской Божией Матери), Спас Нерукотворный, Велikomученицы (две иконы), Евангелисты (две иконы), Благовещение (две иконы) и Тайная вечеря. Последние 7 икон помещены на Царских вратах с надвратной сенью и столбиками.

Итак, если А.П. Иванов даёт верные сведения, то это подтверждает, что Рерихом были созданы лишь эскизы. Живопись же икон могла быть не везде авторской и принадлежать отчасти кисти неизвестных пока художников-исполнителей. Тогда становится понятной неровность художественного уровня иконостаса. И всё же, по-видимому, нельзя совершенно исключить причастность самого Рериха к написанию пермских икон. Повод к такому заключению может дать один документ. Это письмо Н.К. Рериха брату Борису Константиновичу, датированное 17 августа 1907 года. В нём он обмолвился: «Сегодня я кончил замазывать образа. Не достанешь ли от Фролова Михаила Архистратига?»<sup>5</sup>. Что конкретно имел в виду Рерих, о каких иконах шла речь, сегодня можно только

<sup>3</sup> Секция рукописей ГРМ, ф. 143, д. 10.

<sup>4</sup> Соколовский В.В. Художественное наследие Николая Константиновича Рериха //

Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. М.: Изобраз. искусство, 1978. С. 268.

<sup>5</sup> Цит. по экземпляру копии писем, хранящихся в архиве П.Ф. Беликова в Козе-Уузмыйза, Эстония. Оригинал в ОР ГТГ, ф. 44, ед. хр. 130, л. 2.

гадать. В то время художник работал над многими религиозными произведениями. Тем не менее можно предположить, что Рерих упоминал в письме именно Пермский иконостас, более того, не эскизы, а сами иконы.

Возможно также, что некоторые иконы заканчивались уже на месте. В таком случае Рерих не мог принять участие в выборе исполнителей или сделать какую-либо правку. Видимо, не случайно Рерих нигде не репродуцировал Пермский иконостас, за исключением икон Архангелов, кстати, наиболее ярких по цвету и пластической выразительности. Непонятно только, почему он не использовал для этой цели свои эскизы. Сегодня так и неизвестно, существуют ли они вообще. Может быть, его авторские проекты погибли во время разгрома издательства Кнебеля в Москве в 1914 году вместе с подготовленной монографией о художнике?

И всё же Пермский иконостас, возможно, не обладающий в полной мере эстетическими качествами, присущими кисти Рериха, представляет огромный интерес. Тут надо учесть, что мы имеем дело с монументальным ансамблем. Неизбежные промахи исполнителей, видимые с близкого расстояния, становятся малозаметными, когда мы созерцаем весь иконостас. Обзор же издали увлекает не отдельными деталями, а масштабностью образа, желанием понять, что же хотел в нём выразить автор. А замысел этот, как позволяют предположить исследования, был действительно значительным как по своей художественной образности, так и по религиозно-философской концепции.

К сожалению, сегодня нельзя увидеть рериховский ансамбль в предназначенном для него месте: силами возродившегося женского монастыря там возведён новый иконостас. В связи с этим не представляется возможным и оценить в полной мере его идейно-художественное содержание в единстве с внутренним интерьером храма. Между тем интерьер храма оригинален и напоминает готические своды. Во внешнем же облике церкви с её мощными контрфорсами явно просматриваются элементы псковского зодчества, а в триаде окон — византийских построек. Поскольку живописи икон также присущи псковские, готические и византийские истоки, можно полагать, что иконостас и архитектура церкви воплощают одни и те же художественные идеи и создавались по единому замыслу.

Пермский иконостас одноярусный — как в ранних храмах Византии и Древней Руси, например, в Софии Киевской. В центре



его расположены высокие Царские врата с надвратной сенью, справа образ Спаса Нерукотворного, слева храмовая икона Казанской Божией Матери с Богородичными Праздниками, написанными Рерихом на её раме. На дьяконских дверях нарисованы Архангелы, а за ними по обеим сторонам завершают ансамбль иконы Предстоящих. Уже по составу икон видно, что рериховский замысел необычен. Он как бы соединяет в себе три канонических яруса: местный, деисусный — моление Архангелов и Предстоящих перед образом Спаса Нерукотворного, а также праздничный, посвящённый Богородице.

Все иконы исполнены на досках с левкасом, но без паволоки и написаны масляной краской. В русском церковном искусстве масляная техника возобладала лишь в последние два столетия в связи с отказом от традиционного иконографического письма. И хотя Рерих стремился возродить былые традиции, он вряд ли мог рассчитывать на исполнителей, достаточно хорошо владеющих яичной темперой. В то же время, надо полагать, ему не хотелось упустить возможностей масляной техники. В итоге он пошёл на некий компромисс, используя масляную живопись и следуя сложившимся канонам иконописи. Вследствие этого применяемые нами термины «санкирь» и «вохрение» имеют здесь достаточно условный смысл, соответствуя лишь внешней имитации темперного письма.

Характерная черта иконостаса — большие накладные нимбы в виде венцов, выполненных в высоком рельефе. Эта особенность сближает Пермский иконостас с псковскими памятниками, где нимб делался объёмным (например, «Деисус», XIII в., ГРМ; «Архангел Гавриил», конец XIV—начало XV в., ГРМ; «Апостолы» из деисусного чина, конец XV в., Псковский музей).

Иконы написаны под старину тёмными оттенками коричневого, зелёного, красного и напоминают торжественные изображения древних храмов. Складывается впечатление, будто живопись создана давно и верхний слой олифы со временем потемнел. Поля же покрыли басмой — всё, как на почитаемых старинных образах. Кроме того, на иконы накладывались дополнительные рамы, также с узорной металлической фольгой, так что получилось подобие двойного ковчега — тоже известного признака древности. В целом Пермский иконостас представляет собой невысокую, но величественную алтарную преграду, на которой среди золотого узорочья басмы ясно выделяются несколько темноватые силуэты святых.

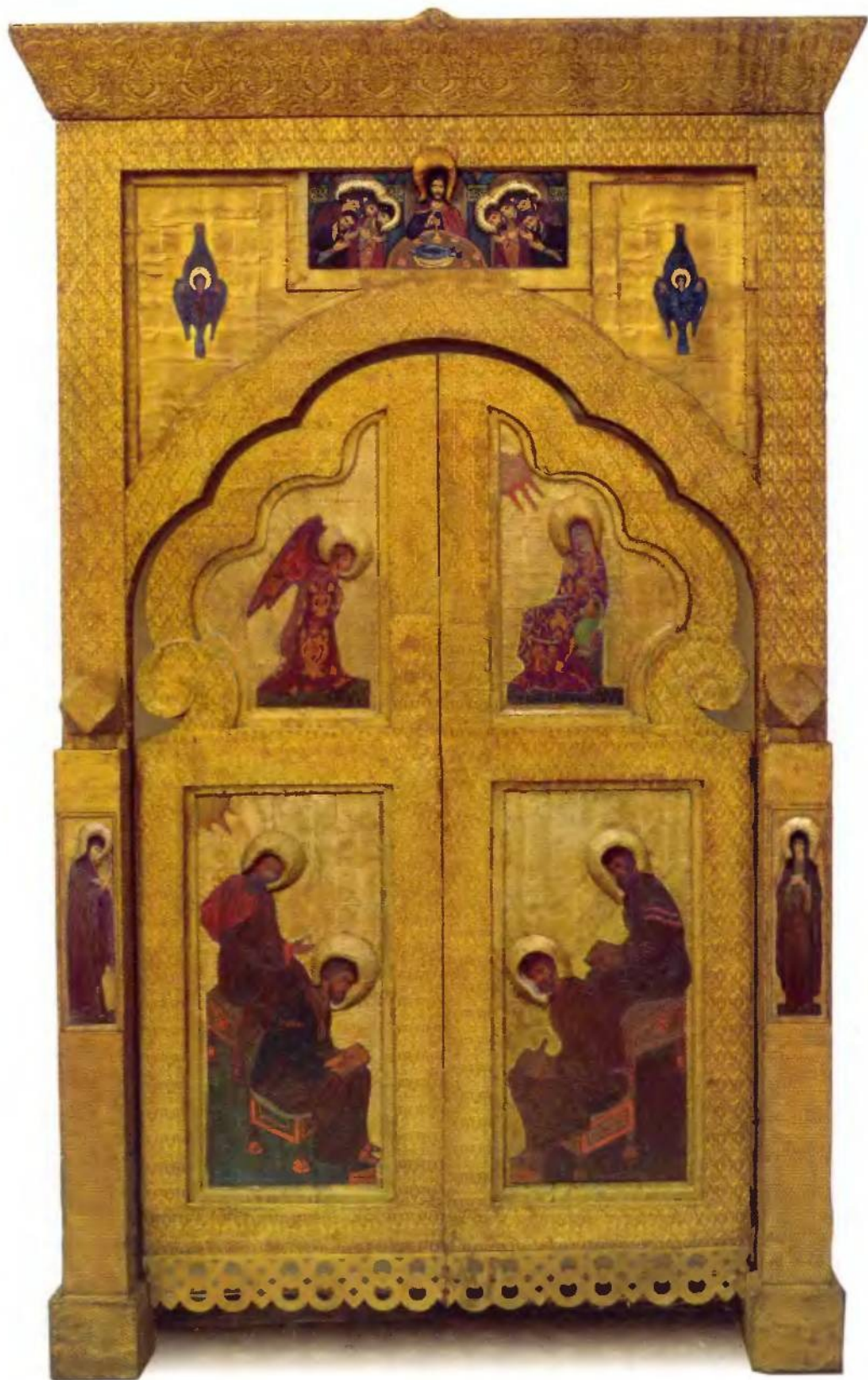


Архангел Гавриил. Конец XIV—начало XV века





Н.К. РЕРИХ. Архангел Михаил. Фрагмент



Н.К. РЕРИХ, С.И. ВАШКОВ. Царские врата с надвратной сенью. 1907





## ЦАРСКИЕ ВРАТА

С.И. ВАШКОВ  
Басменный узор  
навершия Царских  
врат

Царские врата — архитектурно-художественный центр иконостаса, где протяжённая горизонталь ансамбля прорывается кверху. По своей форме двери Царских врат традиционны: двустворчатые, прямоугольные внизу, с навершием в форме кокошника. С боков их обрамляют столбики, а сверху — надвратная сень. На Царских вратах располагаются семь икон: Евангелисты (две) на прямоугольных створах, Благовещение (две) в кокошнике, Великомученицы (две) на столбиках, Тайная вечеря в надвратной сени, а также два небольших Херувима. Нерасписанные плоскости покрыты басмой с мелким узором на ковчеге и крупным — на полях.

Внешние строгие рамки Царских врат содержат внутри себя подвижный пластический образ, усиленный динамикой живописных композиций. Прямоугольным очертаниям противопоставлены декоративные формы кокошника с крупными завитками. Сцена Благовещения заключена здесь в медальоны с прихотливыми изгибами, напоминающими абрис арфы. В эти вычурные изобразительные плоскости с большим изяществом вписаны фигуры Девы Марии и Архангела Гавриила. Волнообразный ритм кокошника как бы завершает намеченное внизу расходящееся круговое движение в композиции с четырьмя Евангелистами. Надвратная сень ещё несёт в себе отголоски дугообразных всплесков, приобретших здесь плавные и мягкие очертания. Херувимы в угловых секторах направляют внимание к небольшой иконе Тайной вечери, где напряжённость пластического образа находит своё разрешение в центральной фигуре Христа. Его нимб, расположенный строго на оси симметрии, венчает как символ совершенства высшую точку иконостаса.



### БЛАГОВЕЩЕНИЕ

В навершии Царских врат согласно канону размещают сцену Благовещения и рисуют её на фоне архитектурного окружения. В рериховской композиции какие-либо постройки отсутствуют, и всё действие происходит на зелёном позёме в окружении сияющего золота басмы. Святой Бернар подчёркивал, что «благая весть» была принесена весной — отсюда, наверное, и мотив тюльпанчиков, окружающих Деву Марию, как, впрочем, и других персонажей иконостаса. Тюльпаны обрисованы схематично, почти орнаментально, как на византийском блюде с изображением коня под деревом (VI в., Государственный Эрмитаж).

Дева Мария сидит на скамье с опущенным взглядом в повороте влево. На неё из небесного сегмента с клубящимися облаками изливаются три луча, символизирующие нисхождение Духа Божьего. Подобный приём встречается нередко в русской иконописи, например в новгородском Благовещении XVI века. Дева Мария облачена

Н.К. РЕРИХ  
Кокошник со сценой  
«Благовещение»  
Фрагмент Царских врат



в тёмно-зелёный плащ. Рукава её нижнего одеяния красно-коричневые, а поручи с разрезами обшиты тремя рядами жемчужин. Плащ украшен крупными растительными узорами, которые так любили рисовать художники эпохи Возрождения. Гранатовый орнамент и цветы подсолнуха на тканях как бы вылеплены более светлой красочной массой и дополнительно продавлены по рисунку. Гранат издавна считается символом целомудрия, а подсолнух ассоциируется с преданностью и любовью к свету.

Лик Девы Марии написан тонкими линиями по плотному слою краски тёплого светло-коричневого тона с лёгкими, еле заметными оливковыми лессировками. Художник добивается здесь моделировки цветом, а не световыми пробелами. Подобным способом создавали лики мадонн живописцы раннего итальянского Возрождения, используя те же дополнительные цвета, только обычно в обратном порядке: зелёная основа и розовая подрумянка.

В облике будущей Богородицы нельзя не узнать черты мадонны Симоне Мартини из его «Благовещения» (1333 г., Флоренция, Уффици). Рерих повторяет её позу с характерным изгибом корпуса. Отклонившись от Архангела, правой рукой она в смущении прижимает к груди плащ. В левой руке у неё не молитвенник, как на картине у сиенского мастера, а рулон с тканью для Иерусалимского храма (символ зарождающейся плоти Христа, которая «ткётся» во чреве матери из её крови, как пурпурная пряжа). Рулон здесь, правда, не пурпурного цвета, а оливкового и своей жёсткостью более напоминает свиток.

Художник рисует те же изящные, как у Симоне Мартини, очертания силуэта и складки одежд, следуя изысканному ритму линий. Однако в целом рериховский образ мягче по своему облику и не столь экспрессивен в эмоциональном плане, более соответствуя спокойному настрою остальных икон. Цветовые контрасты итальянской мадонны заменены у русского мастера сближенными тёмными тонами под старину. Пожалуй, в таком своём качестве рериховский образ ближе к известной реплике мартиниевского шедевра, созданного 60 лет спустя, — образу Богоматери итальянского художника Иларио да Витербо. Повторяя извод сиенского мастера, он написал Деву Марию в сцене Благовещения для алтарного полиптиха главной святыни францисканского ордена — церкви Санта Мария дельи Анджели (известной больше под названием Порциункола).

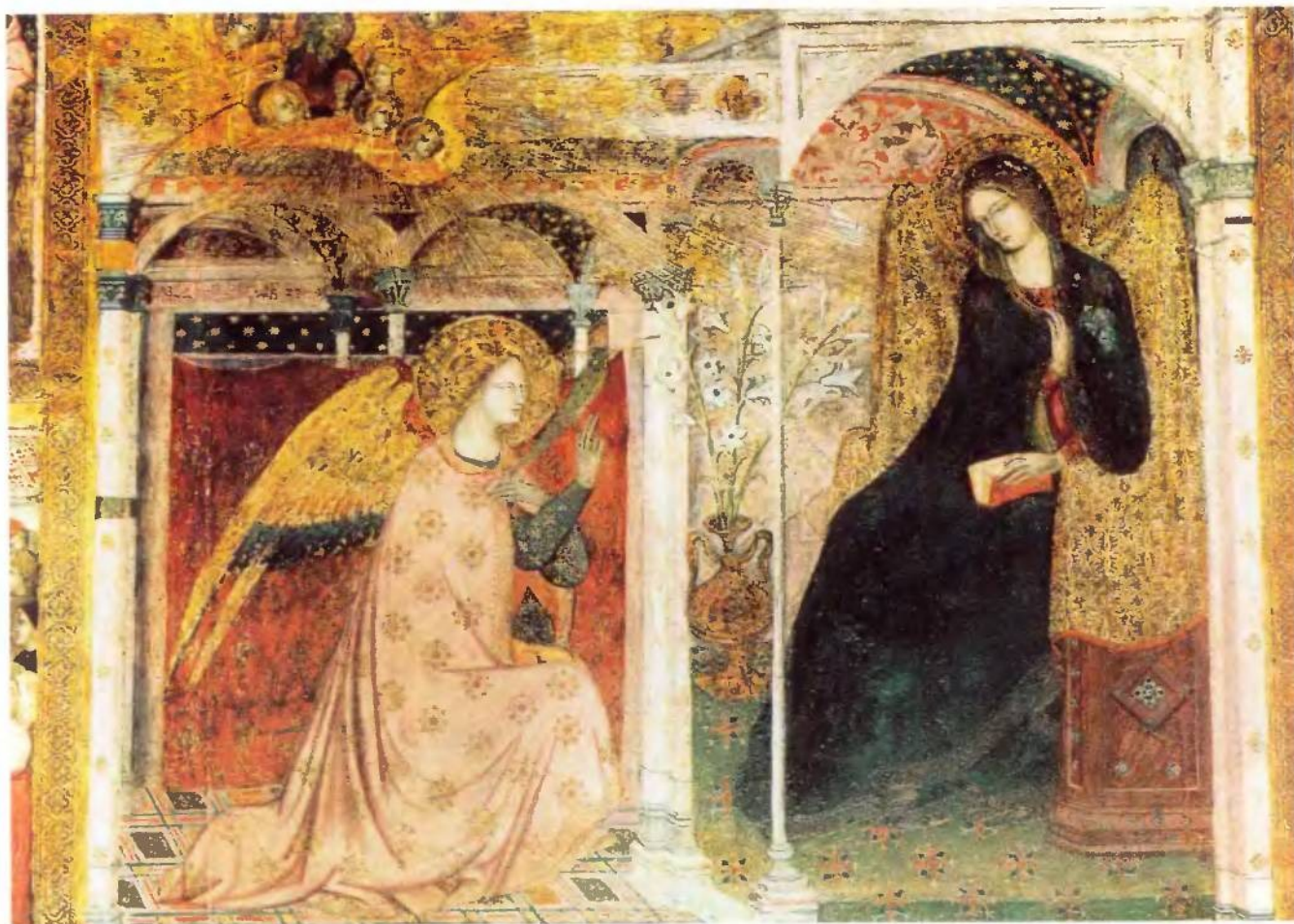


Н.К. РЕРИХ. Дева Мария. Благовещение. Фрагмент





СИМОНЕ МАРТИНИ. Дева Мария. Благовещение. 1333. Фрагмент



ИЛАРИО ДА ВИТЕРБО. Благовещение. 1393. Фрагмент алтарного полиптиха





ИЛАРИО ДА ВИТЕРБО. Алтарный полиптих. 1393





Н.К. РЕРИХ. Архангел Гавриил. Благовещение. Фрагмент





ФРА АНДЖЕЛИКО. Благовещение и Поклонение волхвов. 1430. Фрагмент





В древнерусской и византийской иконографии Архангел Гавриил всегда изображается стоя, в рост. Рерих же в своём произведении следует западной традиции, где Божий посланник предстаёт коленопреклонённым. Абрис фигуры ангела, сама его поза идут от того же «Благовещения» Симоне Мартини. Однако опущенные крылья, светлые локоны, прижатые к груди руки, мягкий женственный облик — всё это ближе искусству того же Иларио да Витербо или Фра Беато Анджелико («Благовещение», 1430–1434 гг., США, музей Изабеллы Гарднер в Бостоне).

Архангел облачён в красно-коричневый плащ, обшитый золотой орнаментированной каймой и скреплённый на груди фибулой. Пышные волосы, падающие на плечи, сцеплены перевязью и диадемой. Крылья вместо перьев обрисованы каплевидными, перетекающими одна в другую формами. Расцветивающие их размыты красок создают впечатление радужных переливов. Крупные узоры на одежде Архангела также «вылеплены» красочной массой. Они другого, более условного характера, связанного с рукотворными ценностями, и напоминают некую упрощённую вариацию на тему кувшина или вазы, обычно украшающих пилястры и колонны в картинах ренессансных художников. Можно усмотреть в них и некоторое сход-

Ангел. Панно. 1892  
Вышивка Е.А. ПРАХОВОЙ  
по эскизу В.М. ВАСНЕЦОВА



<sup>6</sup> Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 322.

ство с кувшинчиками на филигранях ранних инкунабул. А кувшинчик — это один из символических предметов, ассоциирующихся с Девой Марией и Младенцем<sup>6</sup>.

В обрисовке деталей у Рериха просматривается следование традиционной иконописной стилистике, где элементы объёмной моделировки отступают перед общей линейно-плоскостной манерой письма. Так, например, художник не меняет рисунок узора в соответствии с изгибом ткани на выступающей руке ангела, а лишь частично разрывает его. И в этом произведении, и в других пермских иконах ничто не нарушает спокойного ритма силуэтов, их гармоничного соответствия ровной глади стен.

Коленопреклонённый Архангел Рериха — не первый в русском искусстве. На 15 лет ранее он появился в творчестве В.М. Васнецова. Два ангела по его эскизу были вышиты Е.А. Праховой и находились в собрании княгини М.Кл. Тенишевой в Талашкине, где Рерих мог их видеть. Васнецовский Архангел такой же круглолицый, белокурый, с длинными локонами. Одет он, правда, по-другому — в парадное платье византийских императоров с геометрическими узорами. В руках у него сфера и жезл с навершием и белыми подвесочками. Кстати, подобные жезлы держат и рериховские Архангелы на северных и южных дверях.

Следует отметить, что уже ангелы Васнецова заметно отходят по своей образности от древнерусских традиций. Тем более это относится к персонажу Рериха, которого трудно сопоставить с православным иконописным канонem. Скорее, художник следует здесь искусству позднего западного средневековья, когда куртуазный момент проявлялся даже в христианских сюжетах (поклонение Вестника красоте и непорочности Дамы). Дева Мария пермского Благовещения действительно пленяет красотой своего облика. Возможно, в иконостасе для женского монастыря Рерих хотел отдать дань особого уважения женщинам или, вернее, как он писал впоследствии, — женскому началу. К тому же художник вообще широко рассматривал саму идею Благовещения и считал, что оно «говорит о помощи и о радостях, щедро рассеянных по лицу Земли»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. М.: МЦР, 1995. Т. 1. С. 471.



### ЕВАНГЕЛИСТЫ НА СТВОРАХ ЦАРСКИХ ВРАТ

Царские врата Пермского иконостаса необычны по своему художественному решению. Евангелисты на створах всегда изображаются отдельно. Рерих объединяет их по два и размещает одного над другим в оригинальной композиции, которая не имеет аналогов в древнерусском искусстве. Вообще говоря, ярусное расположение персонажей используется в иконографии «Сошествия Святого Духа на апостолов». Там фигуры образуют верхнюю часть замкнутого эллипса. Здесь же они как бы расходятся из нижнего перигея. Геометрическая схема композиции представлена достаточно чётко, тем более что архитектурное окружение тут вовсе отсутствует. Создаётся впечатление, будто святые сидят на двух зелёных горках с кое-где проклюнувшимися тюльпанчиками.

К сожалению, на иконах Пермского иконостаса нет никаких надписей, поэтому невозможно точно сказать, в каком порядке нарисованы Евангелисты. На основании известных памятников также нельзя заключить, где надлежит быть каждому Евангелисту. Места эти нередко варьируются, и только Иоанн Богослов всегда оказывается вверху. Его не спутаешь ни с кем, поскольку святой старец всегда изображается в характерной позе с раскрытой ладонью левой руки и головой, повернутой к небу, откуда на него нисходят

Н.К. РЕРИХ  
Евангелисты на  
створах Царских врат



лучи божественного откровения. Этой же традиции следует и Рерих, рисуя в верхнем левом углу сегмент неба с тремя конусами.

В отношении же других Евангелистов можно положиться на известной степени на сложившиеся иконографические типы. Матфей обычно держит в руках полураскрытое Евангелие и в большинстве случаев помещается на других створах против Иоанна. Лука располагается чаще всего в нижней левой половине врат; пальцы его правой руки как бы сопровождают написанный им текст. Марк же, как правило, сосредоточенно выводит какие-то письмена. Со времён мозаик Софии Киевской он изображается со стилем в руке. Эта заострённая палочка для письма специально выделена на фоне басмы в пермских вратах.

Евангелисты сидят на седалищах с оливковыми подушечками и опираются ногами на подножия. Скамьи нарисованы по правилам обратной перспективы с фигурными ножками, как это было принято в древнерусском искусстве (например на новгородской иконе «Отечество с избранными святыми», конец XIV—начало XV в., ГТГ). Седалища украшены ромбическим орнаментом и узором из крестов и кружков. (Череда знаков, идущих каймой, — весьма характерный мотив мелетовских фресок, созданных на псковской земле.) Складки одежд лепятся густой красочной массой, положенной пастозно в соответствии с моделировкой формы. Нимбы высокие, каплевидные у Иоанна и Матфея и более сложной формы у Луки и Марка.

Краски Царских створ выдержаны в приглушённых тонах зелёного, вишнёвого и коричневого, создающих живописное целое относительно окружающей золотистой басмы. Самое светлое пятно здесь — это красно-оранжевый хитон Иоанна, оттенённый вишнёвым гиматием. У Иоанна высокий выпуклый лоб и большая раздвоенная борода. У Матфея борода другая: длинная и окладистая. На нём красно-коричневый гиматий с зелёными поручами и кругами на клаве. У Луки и Марка бороды небольшие, округлые. Их ноги в красных чулках с оливковыми ремешками от сандалий опираются на красные подножия. Лука облачён в тёмно-зелёный хитон с коричневым в кружках клавом и в вишнёвый гиматий. На хитоне глубокий, как на крестьянской рубахе, вырез и что-то непонятное, вроде шарфа. У Марка гиматий вишнёвый с квадратным вырезом у шеи. Каймы ворота, поручей и ремешок сандалий украшены кружковым орнаментом в сочетании зелёного и светло-коричневого. В целом образы Евангелистов традиционны для иконописи, хотя и написаны маслом.



Н.К. РЕРИХ. Левая  
створа Царских врат





Н.К. РЕРИХ. Правая  
створа Царских врат

## СТОЛБИКИ ЦАРСКИХ ВРАТ

Помещая на столбики Царских врат образы двух святых жён вместо положенных по канону образов отцов-литургистов, Рерих, надо полагать, хотел напомнить послушницам женского монастыря о великих подвижниках и страданиях за веру Христову.

Святая Великомученица на северном столбике изображена почти в профиль со слегка склонённой головой. Ряса, мантия и параманд на ней тёмно-коричневые. Складки намечены неровными продавленными линиями. Монахиня как бы всматривается в крест, который она держит перед собой в правой руке, выступающей из-под мантии. Этот крест, как и кресты у святых на иконах Предстоящих — простые, четырёхконечные. Русские иконописцы уже давно пишут мученические кресты по образу голгофскому. (Один из поздних примеров — четырёхконечный крест на иконе «Святая Варвара», вторая половина XIV века, ГТГ.) Однако Рерих, вероятно, хотел углубить родословную своего искусства до более далёких времен, до образов XI века Софии Киевской, где Великомученики на мозаичных и фресковых сводах держат именно такие простые кресты без дополнительных верхней и ко-сой нижней перекладин.

Святая Великомученица на южном столбике Царских врат представлена в таком же одеянии. Она стоит прямо, в небольшом развороте, хотя взгляд её направлен на зрителя. Это внешнее движение как бы передаёт большое внутреннее напряжение героини. Её огромные в глубине тёмных впадин глаза, подсвеченные белильными высветлениями, выражают одновременно неизбывное страдание и духовную силу. Этим взглядом, исполненным высокого горения, художник делает столь близкими нам страдания







Н.К. РЕРИХ  
 Столбики  
 Царских врат

Святая Варвара. Вторая половина XIV века



Н.К. РЕРИХ. Святая  
Великомученица  
на северном столбике  
Царских врат





Н.К. РЕРИХ. Святая  
Великомученица на  
южном столбике  
Царских врат



первых мучеников христианства. Её образ берedit душу и призывает к бескорыстному самопожертвованию во имя великого служения. Вместе с тем певучие линии ниспадающих складок мафория и по-детски сцепленные на груди руки сообщают всему её облику трогательную мягкость и человеческую теплоту. Это, несомненно, один из лучших женских образов в творчестве Рериха и в русском религиозном искусстве начала века. Возможно, художник вдохновлялся древнерусскими и византийскими произведениями, с которых смотрят на нас, как он писал, «большеюкие фигуры»<sup>8</sup>. Рерих наследует не только их внешние иконографические черты, но и тот высокий духовно-эмоциональный настрой, которым отличаются ранние памятники XII века, такие, как фреска «Святые жены» в нартексе Спасского собора Евфросиньевского монастыря в Полоцке.

Чистота образа, непосредственность чувств и мастерство исполнения наводят на мысль, что лик Великомученицы был написан не просто исполнителем по эскизу, а самим автором.

Святая жена. XII век  
Фреска

<sup>8</sup> Рерих Н.К. Глаз добрый. М.: Худож. лит., 1991. С. 95.





Н.К. РЕРИХ. Лик Святой Великомученицы на южном столбике Царских врат. Фрагмент





### НАДВРАТНАЯ СЕНЬ

В надвратной сени Рерих помещает композицию «Тайной вечери». В мировой живописи этот евангельский сюжет воплощался в двух вариантах. В раннехристианском искусстве получила разработку сцена утверждения Иисусом Христом Святого причастия (Св. Аполлинарий Новый, мозаика «Тайная вечеря», 520 г., Равенна). Позднее, в период македонского Возрождения, византийские мастера преобразуют сложившуюся иконографию в новый извод, где Христос предрекает предательство одного из апостолов (миниатюра Евангелия «Тайная вечеря», конец IX–начало X в., Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека). Именно эта тема затем была очень популярна в эпоху Возрождения и нашла своё гениальное художественное решение в шедевре Леонардо да Винчи. В канонической интерпретации она была также распространена в русской иконописи наряду с «Причащением апостолов (Евхаристией)».

Рериховская композиция по-своему оригинальна, хотя в ней и прослеживаются влияния самых ранних памятников. Действие происходит на фоне романской полуциркулярной аркады, подобной той, что изображена на константинопольском ипподроме в Софии Киевской. В центре на переднем плане показан круглый стол, по традиции «опрокинутый» на зрителя. На нём лежат хлебы, воплощающие в себе Тело Христово, и стоит чаша с вином — Его Кровь.

Н.К. РЕРИХ  
Надвратная сень





Н.К. РЕРИХ  
Тайная вечеря. Икона  
из надвратной сени

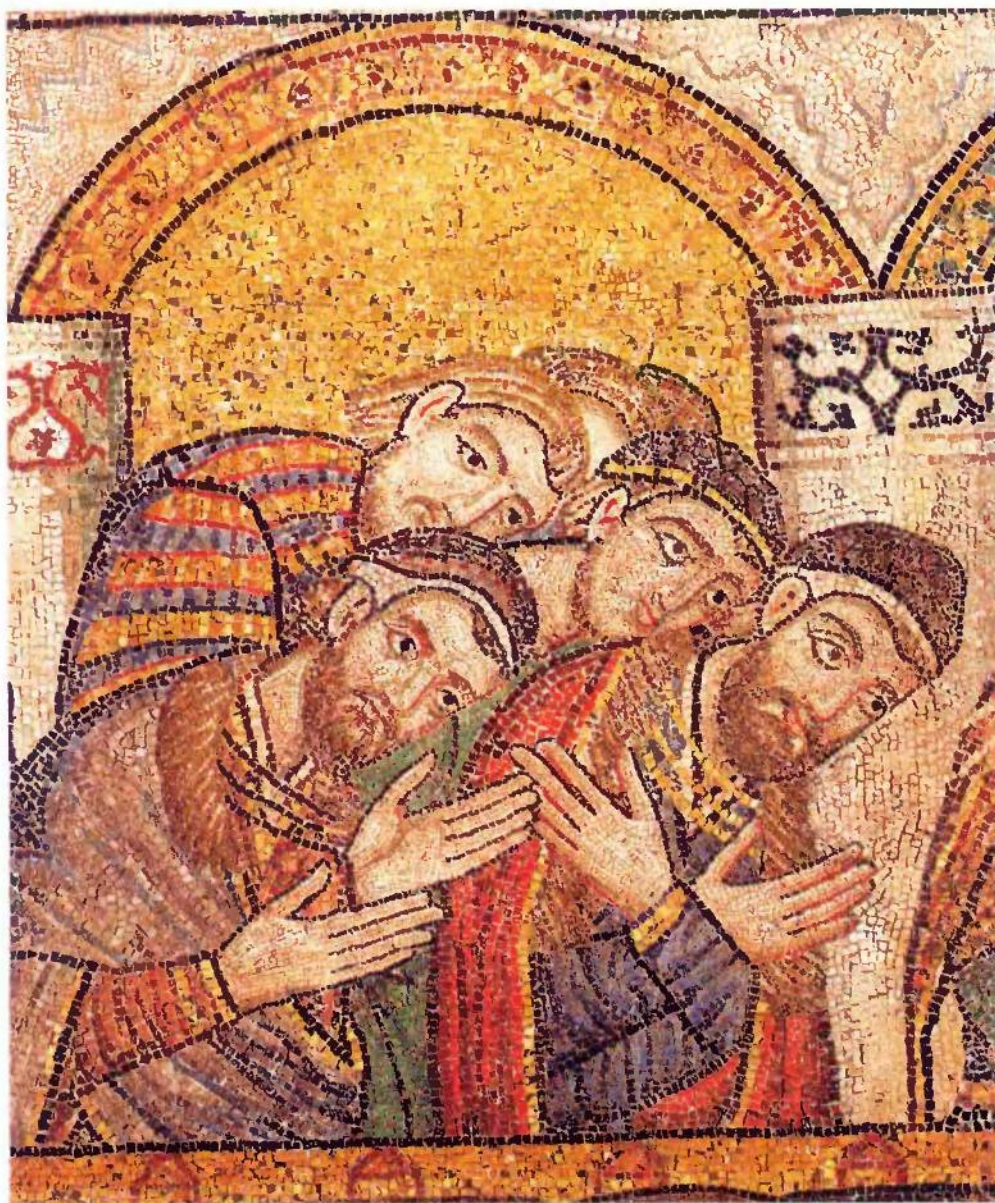
Ближе всего две рыбы на блюде — символ веры, чистоты и причастия, нарисованные по примеру равеннской мозаики VI века. Согласно библейской традиции, рыбу получит Мессия и разделит её с праведными в конце мира (в Талмуде Мессия обозначается как *Dag*, «рыба»); второе пришествие произойдёт, когда Сатурн и Юпитер сойдутся в зодиакальном знаке Рыб<sup>9</sup>.

За столом восседает величественная, вписанная в центральный арочный проём фигура Учителя, благословляющего трапезную чашу. Ниже по обе стороны стоят, склонив головы, апостолы и внимают Ему с жестами благодарения. Традиция деления учеников на две слитные группы также идёт от византийского искусства (миниатюра из литургического свитка «Евхаристия», третья четверть XI в., Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата). Кстати, для декорирования капителей колонн Рерих использует орнамент с раздваивающимися закруглёнными побегами, фигурирующий в этой же миниатюре и который часто рисовали византийские мастера начала второго тысячелетия.

В каждой группе, симметричной по композиции, слева и справа можно рассмотреть только по четыре персонажа. От пятого виден лишь треугольник лба, а от шестого — небольшой фрагмент головы. Апостолы показаны по пояс, вполборота с закруглённым

<sup>9</sup> Топоров В.Н. Рыба // Мифы народов мира. М., 1997. Т. 2. С. 392.



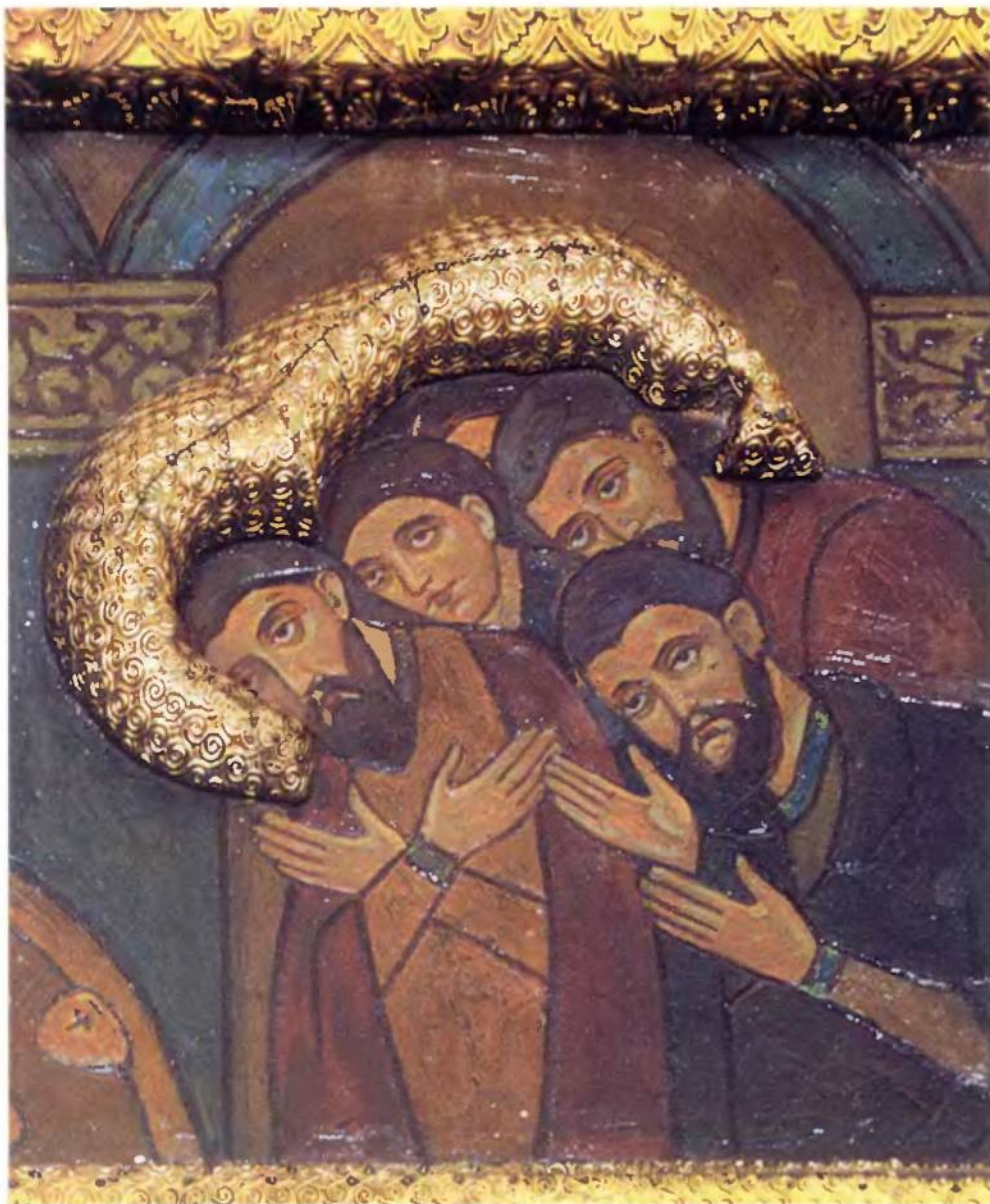


абрисом спин. Характерная компоновка фигур, их склонённые позы, жесты, лики — всё это почти точное повторение мозаики XIII века из собора Святого Марка. Для Рериха венецианская храмовая декорация стала своего рода иконописным подлинником. Сохраняя его иконографию, Рерих, как и древнерусский изограф, претворил первообраз в новое художественное произведение, отмеченное своеобразием рисунка и цвета.

Среди апостолов два безбородых. Один из них справа, по-видимому, молодой Иоанн. Его принято изображать с почти женственными чертами. Безбородый персонаж слева — Филипп или

Молящиеся  
Середина XIII века  
Мозаика. Фрагмент





Н.К. РЕРИХ  
Апостолы. Тайная  
вечеря. Фрагмент

<sup>10</sup> Иоан., 13: 26.  
Библия. Новый завет.  
М., 1990. С. 119

Фома. О том, где находится Иуда, можно только догадываться. В рериховской композиции можно обнаружить лишь несколько намёков на это. Как известно, на вопрос, кто же предатель, «Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам»<sup>10</sup>. В связи с этим можно отметить, что слева хлебов два, а справа три, что может указывать на то, что хлеб уже подан в левую группу. В эту же сторону слегка «растёкся» венец Христа и направлены головы рыб. Всё это нарушает строгую симметрию композиции и сообщает ей ноту психологической неустойчивости. Кроме того, художники нередко изображали Иуду без нимба. В данном случае нимб над



апостолами общий, однако он несимметричен. В правой стороне нимб имеет небольшой выгиб, который как бы охватывает стоящего ниже апостола Павла. В левой же половине такого дополнительного выгиба нет, что можно истолковать, как отсутствие нимба над крайним левым персонажем. Вероятно, это и есть Иуда, не случайно ему придано выражение лукавого подбострастия. Остальных апостолов идентифицировать не представляется возможным, тем более что их нарисовано всего восемь.

Общая обрисовка нимба — столь характерная черта Пермского иконостаса — это также некоторое следование древнерусской традиции. Она просматривается в ряде провинциальных новгородских памятников. Так в серии Царских врат конца XV — начала XVI века соприкасающиеся нимбы у группы апостолов в композиции «Евхаристия» обведены одной чёрной линией<sup>11</sup>. Рерих развивает этот приём для объёмных венцов, объединяя их в общий экзотического вида изгибающийся рельеф. Такие необычные об-

Н.К. РЕРИХ. Спас  
Тайная вечеря  
Фрагмент

<sup>11</sup> Лаурина В.К. Об одной группе новгородских провинциальных Царских врат // Древнерусское искусство. М.: Наука, 1968. С. 145–176.





Спас из деисуса  
Фрагмент иконы  
«Илья Пророк  
в пустыне с житием  
и деисусом». XIII век

разования живо напоминают искания первых лет начала века, когда художники увлекались вычурными формами, столь характерными для модерна.

Колорит «Тайной вечери» основан на тёмно-зелёных, коричневых, красных цветах и воскрешает в памяти псковские иконы. Взятые в тёмных, сближенных тонах, рериховские краски вместе с тусклым мерцанием басменных ореолов создают атмосферу тревожного сумеречного освещения и тяжёлых предчувствий. Это реальное ощущение живописно-эмоционального звучания цвета, привнесённое в символический мир иконописного искусства современным живописцем, составляет художественное своеобразие иконостаса.

На фоне византизирующих по стилю и несколько однообразных по внешней характеристике апостолов образ Христа выделяется своей одухотворённостью. Его удлинённый лик обрамлён волосами и бородой по типу Спаса Вседержителя на псковской иконе XIII века «Илья-пророк в пустыне с житием и деисусом» (ГТГ).

Облик его выразителен, с приподнятыми у переносицы бровями, опущенными уголками губ и подчёркнутыми линиями усов. Борода несимметрична, как и усы, хотя лик строго фронтален. Белое вохрение высветляет веки и линию носа. Большие, тёмные, широко раскрытые глаза, написанные по византийскому канону, оттенены бликами и устремлены прямо на зрителя. Их жгучий взгляд словно прожигает пространство; в нём сосредоточены и горечь будущих мучений, и понимание необходимости своей искупительной жертвы. Сравнительно небольшой по размерам и расположенный выше всех в надвратной сени лик Христа всё же не затерялся среди других изображений иконостаса, а, напротив, притягивает к себе и как бы составляет психологический фокус всего ансамбля.

В динамическом построении Царских врат можно усмотреть оригинальную, полную глубокого смысла композиционную идею. Рерих начинает рисовать своих Евангелистов на переднем плане сидящими вполборота на скамьях с подножиями, расходящимися по правилам обратной перспективы. Поместив на диагоналях створ по ещё одному персонажу, Рерих усилил это расходящееся движение и продолжил его далее и на столбиках. Однако на более высоком радиусе он объединяет в круговом ритме и створы с Евангелистами, и кокошник с Благовещением.

Какую же мысль несут Царские врата Рериха, имеющие в своей композиционной схеме формулу круга? Что объединяет она? Ведь, казалось бы, здесь всё зиждется на непримиримости. Линии евангельских створ кажутся расходящимися в бесконечность, и их напряжённость контрастирует с изящной ритмикой изгибов в кокошнике. В то же время восточнохристианская иконография напрямую сопоставляется здесь с западной, католической. И всё же в этой внешней противоречивости должна быть своя внутренняя логика, путь исхода.

Как писал в те годы художник, в «непримиримости» заключается «особый пульс, который выявляет нашу многогранную жизнь»<sup>12</sup>. Эти слова взяты из статьи Рериха «Обеднели мы» (1905), где он с сердечной болью свидетельствует об уходе из жизни красоты. С не меньшим волнением и пафосом писал художник и о необходимости знания, не ведающего никаких ограничений и охватывающего весь космос. Именно в этом видел он наиболее острые проблемы современной жизни. Нарастающая бездуховность, утрата живительных

<sup>12</sup> Рерих Н.К. Глаз добрый. М.: Худож. лит., 1991. С. 84.



связей с природой, безудержный рост техносферы — всё это предвещало, по мнению художника, отход от культуры на узкий путь механической цивилизации.

Рерих предвидел, что «всему миру приходит трудное испытание... но если сила духа возносила людей против огня и железа, то та же сила вознесёт их на ступени знания и красоты»<sup>13</sup>. Художник верит, что большая духовная сила нужна и сегодняшнему времени, что необходимо открыть сердце красоте, а ум — знанию. Видимо, Царские врата Рериха — это и врата в будущее, в мир знания и красоты. Художник образами учёных мужей, предстающих углублённо мудрствующими и сосредоточенными на писании священных текстов, как бы акцентирует идею книжности, учёности, знания. Мудрость, идущая свыше, осеняет всех Евангелистов и как из фокуса расходится далее по линиям обратной перспективы. Истина, воплощающая Божество, предстаёт как осиявший их свет. Свет, принятый подвижниками, должен заполнить всё мыслимое пространство. Благовещение же с его утончённым изяществом и поклонением вечной женственности непосредственно ассоциируется с красотой.

В религиозных произведениях древние иконописцы всегда выражали наиболее важные чувства и мысли своего времени. Также и Рерих в Пермском иконостасе, надо полагать, воплотил переживания своей эпохи — начала XX столетия. В век позитивистского мышления, в век отчуждённости и утраты идеалов, в годы брожения умов он как бы заново обращается к вечным и нетленным ценностям. «Только на почве истинной красоты, на почве подлинного знания»<sup>14</sup> возможен для Рериха подлинный прогресс в развитии религиозной духовности и культуры. Пожалуй, Царские врата говорят об этом достаточно определённо и красноречиво.

Само соединение христианской догматики с идеями синтеза знания и красоты явилось новым феноменом в русском религиозном искусстве. Однако всё это было необычайно созвучно философской концепции Всеединства, которую разрабатывал В.С. Соловьёв и его последователи в те годы. Кроме того, в религиозно-философских устремлениях художника, несомненно, отразилось тяготение к общечеловеческим духовным ценностям. Не случайно в Пермском иконостасе ярко проявилось и художественное наследие Древней Руси, и так ценимая Рерихом «драгоценная струя Возрождения»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Рерих Н.К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатаас, 1924. С. 61.

<sup>14</sup> Там же. С. 59.

<sup>15</sup> Рерих Н.К. Глаз добрый. С. 81.

## СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Считается, что Нерукотворный Образ отражает наиболее древнее и достоверное свидетельство об облике Иисуса Христа, явленное чудесным путем, без участия людей, по воле самого Спасителя.

Художники всегда старались по возможности точнее воспроизвести это прижизненное, отпечатавшееся на полотне изображение. Не случайно Рерих так внимательно и аккуратно следует известным древнейшим иконам Спаса Нерукотворного. Единственным отступлением от них является необычно маленькая борода без выступающих завитков.

На золотистом басменном фоне иконы, как бы имитирующем натянутый убрus, изображена голова Спаса. Она окружена тёмной шапкой волос, распадающихся на две неровные пряди. Лик Спаса и его волосы обрамлены непрерывной тёмной линией — приём, идущий ещё со времён мозаик Софии Киевской.

Икона почти монохромна по цвету, лишь красным дана опись губ и чёрным — брови. Своим цветовым решением рериховский Спас заставляет вспомнить феофановские творения с их контрастным сопоставлением тёмного санкиря и белильных движков.

На коричневом фоне светлые мазки градацией своей плотности формируют световидный лик. Под веками и на щеках высветления столь значительны, что они не просто моделируют форму, а акцентируют внимание на сокрытых в тени больших глазницах. Этому же воздействию способствуют накладной объёмный нимб и тёмная масса волос. Туда же направляют взгляд острые окончания венца и свисающие пряди. В верхней половине лика мягкой тональной живописи противопоставлено волнующееся море светлых мазков. Над бровями это отдельные крутые дуги и изгибающиеся длинные полосы. Выше они вообще сворачиваются в некий овал с двумя светящимися пятнами. Подчёркнутое высветленной полосой на подбородке напряжение мышц у рта сообщает выражению лика оттенок некоторой мужественности. Во всём этом, несомненно, чувствуется влияние нередицких фресок с их экспрессией и конструктивной лепкой форм.

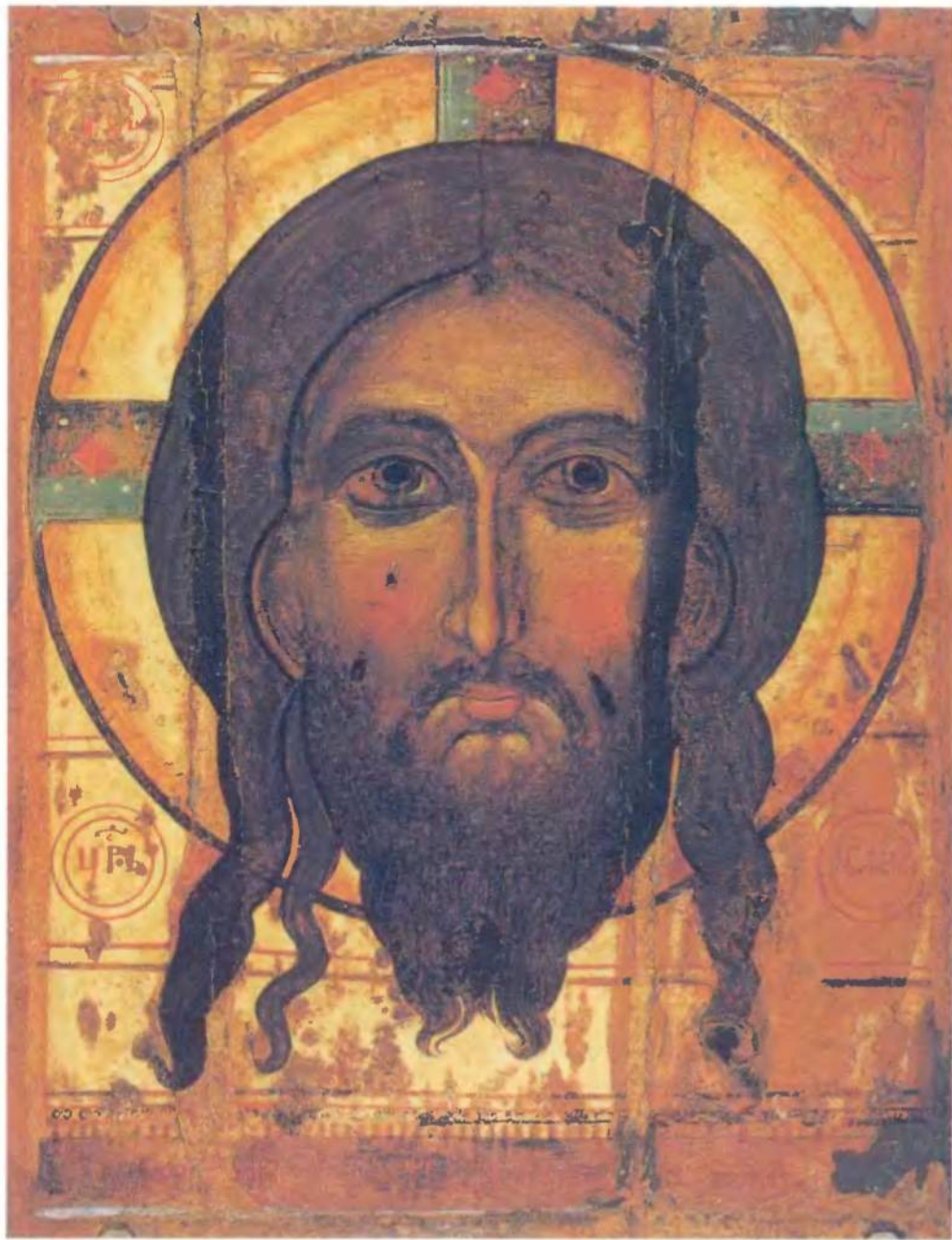
Вообще видно, что Рерих основательно изучил опыт своих предшественников. «Спас Нерукотворный» — довольно редкий в древнерусском искусстве сюжет (до середины XV века известно всего шесть подобных икон, три из них были открыты сравнительно





Н.К. РЕРИХ. Спас Нерукотворный. 1907





недавно), поэтому было бы чрезвычайно интересно выяснить, на какие же памятники ориентировался художник в своей работе. Одним из прототипов здесь, вероятно, мог послужить одноимённый псковский образ XV века, который Рерих мог видеть в собрании М.Кл. Тенишевой в Талашкине<sup>16</sup>. У него незамкнутый нимб и немало общего в рисунке волос, носа, рта и подбородка. Однако значительно больше сходства у пермского образа с иконой, которая ранее находилась во Введенской церкви в Ростове Великом

Спас Нерукотворный  
Конец XIII –  
начало XIV века

<sup>16</sup> Вздорнов Г.И. Икона Нерукотворного Образа Спаса — памятник псковской живописи XV века // Советская археология. 1973. № 3. С. 212–225.





ФЕОФАН ГРЕК  
Пантократор. 1378  
Фреска

и которую Рерих мог видеть во время своего паломничества по городам Древней Руси («Спас Нерукотворный», конец XIII—начало XIV в., ГТГ).

Прежде всего, Рерих взял для своей иконы (без дополнительной рамы) близкий размер доски, с тем же отношением высоты к ширине, равным 1,27. В рисунке лика художник во многом следует древнему образцу. Глаза обведены чёрными линиями, глазные яблоки такие же коричневые, с чёрными зрачками и небольшими

белыми бликами. Похожим образом подчёркнуто веко правого глаза двумя выделяющимися чёрными линиями. Тонкий длинный нос написан с белильным высветлением по переносице. Усы расходятся немного острее, но также не покрывают верхнюю губу. От концов рта положены белые мазки, следующие абрису усов. Обычно у всех Спасов волосы, ниспадающие с головы, сливаются с бородой, а у ростовского Нерукотворного Образа пряди волос не прилегают плотно к правой щеке. Рерих повторяет эту характерную особенность также и с левой стороны, так что ни борода, ни пряди волос не закрывают подбородок, тем самым подчёркивая округлость лица Христа.

К источникам, которые вдохновляли Рериха и которым он следовал в своём искусстве, следует отнести и замечательный памятник лицевого шитья XIV века — воздух «Спас Нерукотворный с предстоящими» (1389 г., ГИМ). Рерих мог его видеть в собрании П.И. Щукина или среди изданных в 1902 году «Художественных сокровищ России». Голова Спаса на воздухе вышита в монохромной, сдержанной по цвету манере, в различных оттенках коричневого. Главное, что сближает с ним рериховское произведение, — это характерная типология лица. Его отличают высокий лоб, широкое кольцо волос и расположение линии глаз на половине высоты головы. (У известных древнейших «Спасов Нерукотворных» нижняя часть лица значительно больше верхней.)

Несмотря на внимательное следование древним каноническим приёмам, рериховский образ достаточно самостоятелен по исполнению и своеобразен по идейному замыслу. Он гораздо мягче в сравнении с суровым обликом псковского образа и не столь величественный, как ростовский. Грозный взгляд Христа на воздухе с резко отведёнными вправо прядями волос полон динамизма и торжественности. Облик рериховского Спаса совсем другой. По психологической характеристике его можно отчасти сопоставить с кремлёвским оплечным Спасом, именуемым «Спас Златые власы» (начало XIII в., Музей Московского Кремля, прежде находился в Петропавловском приделе Успенского собора). Рерих уже обращался к нему в своём творчестве для создания мозаики церкви на Пороховых заводах в Шлиссельбурге (1906). У кремлёвского Спаса поразительный взгляд больших, затенённых глаз, смотрящих куда-то в сторону. В них сосредоточены человеческая боль, самоуглублённость и неземная духовная высота.

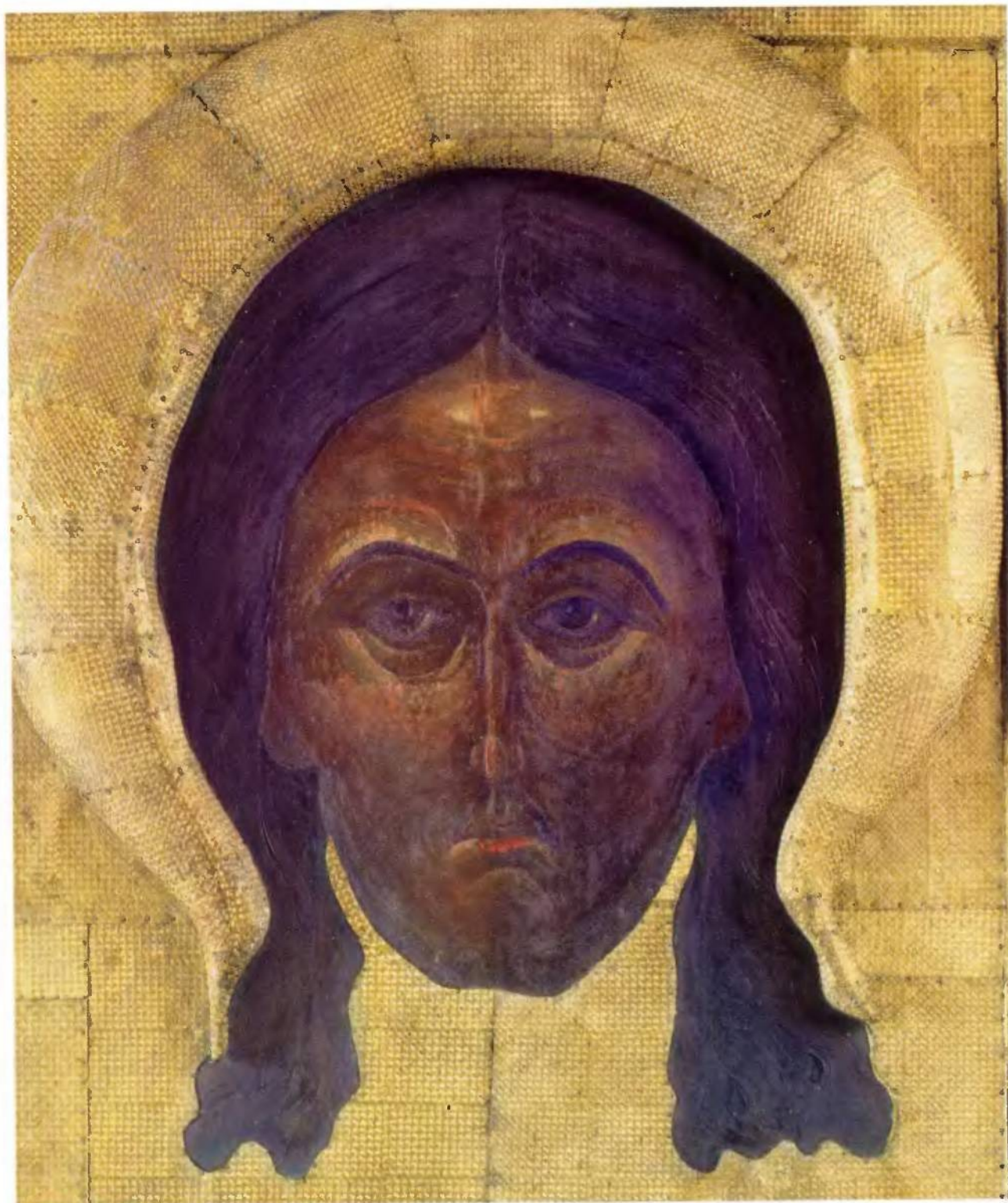


Кроме того, в соответствии с более поздней традицией художник рисует глаза не полностью раскрытыми, а с чуть приспущенным верхним веком, как, например, у «Спаса Нерукотворного» конца XVI века из собрания Павла Корина. Для большей выразительности образа Рерих нарушает симметрию рисунка. Можно отметить также, что левую бровь художник нарисовал короче правой, хотя саму глазницу вывел объёмнее. Правая прядь волос больше левой. Даже венец сделан неодинаковой ширины с разных сторон и слегка видоизменён по форме в своих окончаниях. Само высветление лица смещено несколько влево; на носу белильная опись дана тоже слева. Всё это создаёт ощущение еле намеченного движения.

Действительно, взор его очей несколько разнонаправлен. Правый глаз глядит прямо перед собой, пронзая пространство откуда-то из далёкой глубины. В то же время левый зрачок несколько сдвинут от центра и, подсвеченный бликом, смотрит как бы мимо нас, куда-то в сторону. Это своеобразие пермского образа усилено неравновесием цветовых масс и асимметрией рисунка, что сообщает образу внутреннюю динамичность. Кажется, что Спас прозревает не только огромное пространство, но и время, прошедшее и будущее. В этом раздвоенном взгляде утонувших во впадинах глаз, в скорбно сжатых губах столько трепета чувств, столько переживаний, по-земному понятных и созвучных коллизиям XX века! Художник словно бы преодолел психологическую грань между божественным и человеческим и приблизил своего Спаса к нашему дольному миру.

Следует отметить, что во всех опубликованных списках икон для Пермского женского монастыря образ Спаса Нерукотворного почему-то не значится. Правда, в упомянутом выше перечне произведений Рериха, составленном А.П. Ивановым, указано 13 эскизов к иконостасу, что возможно, если в состав ансамбля входит эта, одна из главнейших икон местного ряда. И всё же представляется целесообразным лишний раз убедиться в авторском замысле иконы, тем более что написана она, по-видимому, не самим Рерихом, а кем-то из исполнителей по его эскизу.

К сожалению, прямого живописного аналога этому образу нет; он является уникальным иконописным произведением в творчестве Н.К. Рериха. Тем не менее «Спас Нерукотворный» — это любимый мотив художника, к которому он обращался неоднократно в своих мозаиках. В дальнейшем Рерих создавал его для Почаевской лавры



Н.К. РЕРИХ. Спас Нерукотворный. Фрагмент





Спас Нерукотворный с Предстоящими. 1389. Фрагмент

и храма Святого Духа в Талашкине. Буквально за год до Пермского иконостаса (а может быть, этот интервал определялся в несколько месяцев) Рерих работал над эскизами для церкви села Пархомовка Киевской губернии. Был среди них и образ Спаса Нерукотворного. Замысел мозаичного панно над церковным порталом был совсем другим — в окружении ангелов и предстоящих, тем не менее в иконографической типологии лика Христа можно обнаружить немало близкого к пермскому иконному образу.

Прежде всего, это округлая форма головы, обрамлённой тёмными волосами. Рериховский почерк можно узнать также по маленькой бородке, которая характерна для всех его Спасов. В древнерусской иконописи такая маленькая бородка рисовалась у Спаса оплечного и у Спаса Вседержителя, а для Нерукотворного Образа полагалась большая борода, разделённая на две половины. В произведениях 1906 и 1907 годов Рерих изображает Христа в соответствии с канонem, выделяя затемнениями длинный и тонкий нос с маленькими округлыми крыльями и миндалевидные глаза с ровными дугами бровей. Общность художественного мышления сказывается в конструктивной манере изображения лба, подбородка и надбровных дуг. Можно обнаружить сходство и в других, более частных стилистических приёмах, однако главное, что выдаёт руку крупного мастера, — это хорошее знание иконографических изводов и большая духовная наполненность образов.

Вместе с тем сравнение пермского Спаса в ряду рериховских созданий 1906–1913 годов позволяет выделить и его своеобразие. Вообще, не только в этих образах, но и у всех древнерусских Спасов Нерукотворных согласно канону пряди волос рисовались расходящимися в стороны. Создавалось ощущение, будто они рассыпались по плечам; в то же время эта деталь придавала определённую устойчивость всей композиционной схеме и способствовала впечатлению высокой полётности взгляда. Здесь же, в рериховском написании 1907 года, пряди волос безжизненно падают вниз, что привносит в сложившуюся иконографию иную, более человеческую интонацию.

Предчувствия трагических событий, которыми жило в те годы русское общество, нашли в пермском Спасе своё убедительное, пророческое воплощение. В этом камерном образе есть нескрываемая печаль и поразительная провидческая способность — то неотвратимое ощущение гигантских утрат, которые постигли



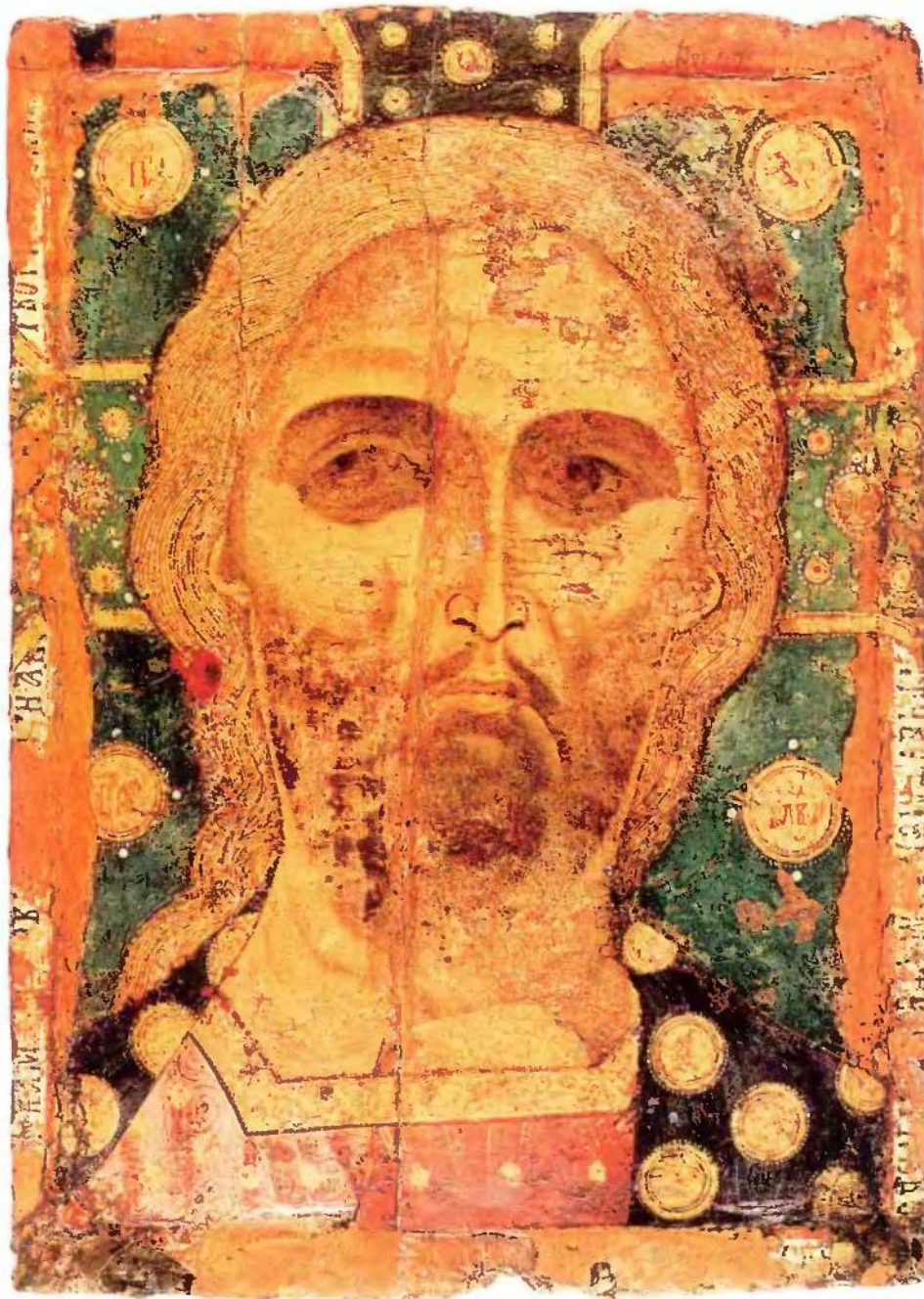


Н.К. РЕРИХ. Спас  
Нерукотворный. 1906  
Эскиз для мозаики  
церкви в Пархомовке

Россию в XX веке. Сегодня, по прошествии почти столетия, мы, кажется, именно такими глазами смотрим на своё недавнее прошлое. Если Спас в надвратной «Тайной вечере» будоражит душу предчувствием евангельских страстей, то этот Нерукотворный Образ вызывает к размышлению над будущим. Его взгляд идёт откуда-то издалека, из той неподвластной миру ясности, откуда видны страдания праведников и прегрешения заблудших, утративших веру в духовный путь спасения. Пермский Спас — не грозный судья, напротив, глаза его не «ярят», не повергают в трепет, а направлены к людям, преисполнены сострадания и участия. Это Спас провидческий, трагический, однако не безысходный.

В линии Спасов, созданных русскими живописцами середины XIX и начала XX века — А.А. Ивановым, В.М. Васнецовым, М.А. Врубелем, М.В. Нестеровым, рериховский образ, прежде всего, более каноничен, вернее, написан в классических традициях древнерусского искусства. Собственно, после Симона Ушакова и иконописцев его времени мы фактически не знаем значительных достижений в русле отечественного иконописания. Рерих прикоснулся к национальным художественным истокам и своим творчеством сказал здесь новое и значительное слово. Его интерпретация образа Спаса Нерукотворного, столь близкого по внешнему облику древним





изображениям, в то же время во многом следует традициям художников XVII века с их стремлением полнее представить человеческую ипостась Христа, несущего в мир помощь и утешение.

Образ Спаса производит сильное впечатление, хотя, возможно, икона была написана не самим автором, а кем-то из исполнителей. Остаётся только пожалеть, что мы не имеем возможности видеть подлинные рериховские эскизы, которые дали начало этому уникальному иконостасу.

Спас Златые волосы  
Начало XIII века

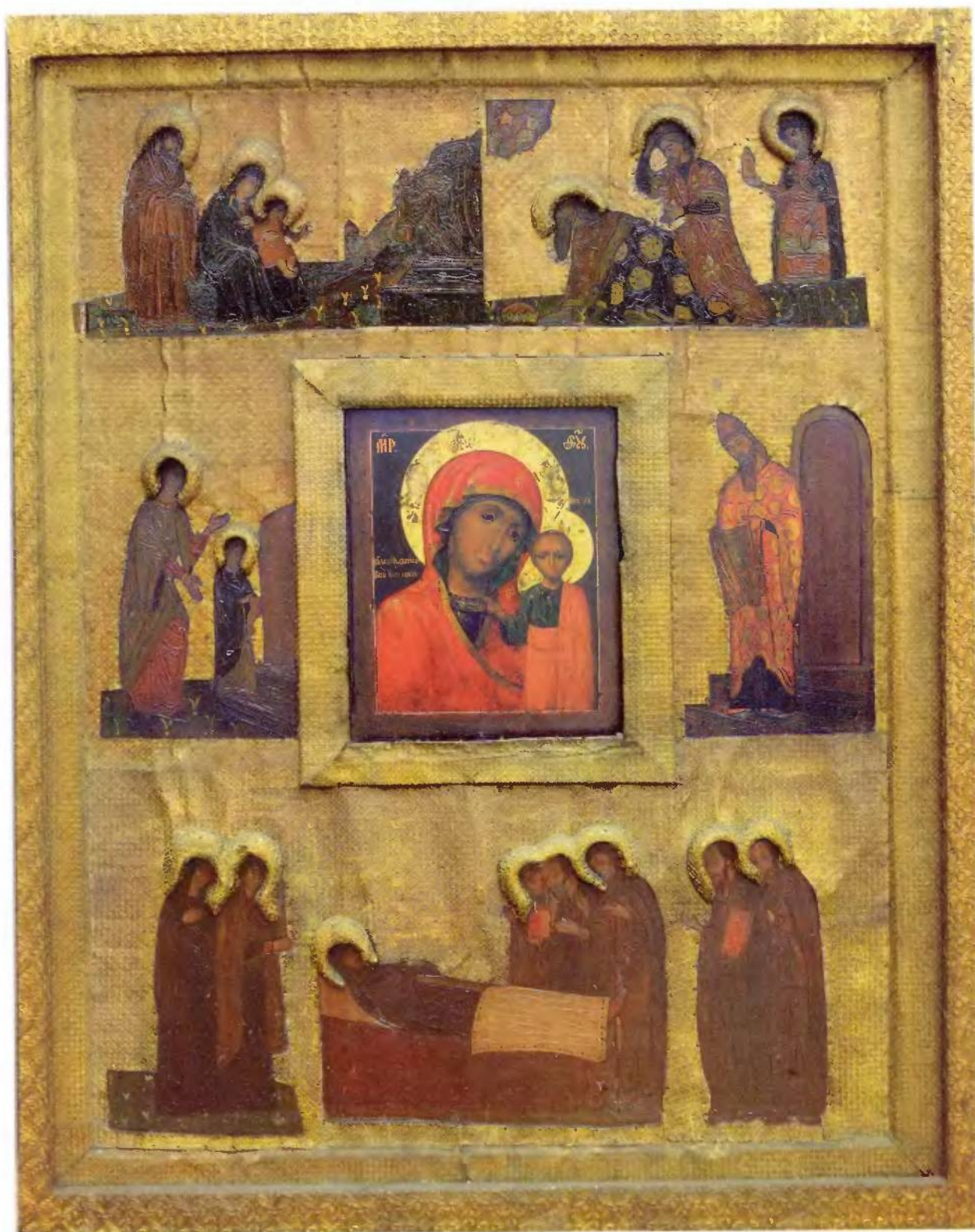


## ИКОНА КАЗАНСКОЙ БОГОМАТЕРИ

Для иконы Казанской Богоматери Рерихом были написаны Праздники, обрамляющие средник. В средник же вставлен образ Пресвятой Богородицы Казанской — подлинная икона, созданная, по-видимому, в конце XVIII—начале XIX века. Возможно, сюда была перенесена храмовая икона из бывшей здесь ранее деревянной церкви. Не исключено, что по желанию заказчиков художнику было предложено окружить почитаемый образ широкой рамой с Богородичными Праздниками.

Перед Рерихом стояла непростая задача органичного соединения своей живописи с ранее созданным произведением другого художника. Надо полагать, Рериху был известен не только размер храмовой иконы, но и её цветовая гамма. Она, эта цветовая гамма, по всей вероятности, ранее была не такой яркой, как сейчас, после недавней реставрации. В настоящее время средник в сравнении с рамой явно выделяется по тону своим открытым сопоставлением красного и зелёного. Тогда же, в начале века, покрывающая краски олифа должна была уже потемнеть за сотню лет и приглушить открытое звучание дополнительных цветов. В то же время некоторая акцентировка яркой палитры средника могла быть использована художником для объединения центра с периферийными изображениями. Действительно, две иконы Архангелов, перекликающиеся своими звонкими красочными плоскостями со средником, образуют вместе с храмовым образом своеобразное трио, составляющее цветовую доминанту Пермского иконостаса. Вполне возможно живопись средника могла быть закрыта золотым окладом. В таком случае храмовая икона выделялась ровным блеском благородного металла на фоне дробного мерцания басмы.

Лики Богоматери и Младенца написаны неизвестным художником в соответствии с живописной традицией царских изографов XVII века. В то время русская иконопись сделала большой шаг навстречу западному искусству. Рерих в своих Праздниках развивает и продолжает эту тенденцию. Однако она проявляется у него не в попытках живописания объёмных ликов, а прежде всего в привлечении образцов европейского искусства для обогащения сложившихся иконографических схем. В начале XX века повсеместное следование западному академизму и объёмности изображений привело к тому, что большая часть создаваемых икон вообще



Н.К. РЕРИХ. Богородичные Праздники для иконы Казанской Божией Матери. 1907





Казанская Божия Матерь. Конец XVIII – начало XIX века

утеряла качество художественности и высокий стиль древнерусского иконописания. Рерих же в Пермском иконостасе как раз даёт пример органичного синтеза отечественного и западноевропейского религиозного искусства: средневековой русской иконописи с образами, наследующими иконографию известных творений итальянских мастеров.

## ПРАЗДНИКИ. РАМА ДЛЯ ИКОНЫ КАЗАНСКОЙ БОГОМАТЕРИ

В раме с Праздниками художник во многом следует цветовому и ритмическому строю иконописного средника. Несколько упрощённо написанные им персонажи вторят по своему рисунку статичной фигуре Младенца, а их склонённые позы — лёгкому наклону головы Богоматери. Праздники располагаются ярусом один под другим и включают в себя «Поклонение волхвов», «Введение Богородицы во храм» и «Успение Богоматери». Все три композиции решены Рерихом совершенно необычно для древнерусской живописи.

## ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ

«Поклонение волхвов» редко фигурирует как отдельный сюжет в восточнохристианской иконописи и, как правило, составляет лишь фрагмент в канонической иконографии «Рождества Христова». Напротив, в Западной Европе композиции на тему поклонения волхвов были необычайно популярны, особенно у художников эпохи Возрождения, начиная с падуанских фресок Джотто. Более того, в православной догматике волхвы никогда не возводились в ранг святых и потому не наделялись нимбами. В католических же изображениях они предстают в образах святых царей Каспара, Балтазара и Мельхиора. Именно такому толкованию сюжета следует и Рерих в своём иконостасе.

Слева в верхнем углу изображено Святое семейство. Исполнено оно достаточно традиционно. В качестве источника можно сослаться на «Поклонение волхвов» флорентийского художника XIV века, так называемого мастера пределлы Фьезоле (Будапешт, Музей изобразительных искусств). У Рериха те же грузные фигуры, как и на итальянском примитиве, те же позы и благословляющий



жест младенца Христа. Старец Иосиф, весь закутанный в вишнёвый гиматий, стоит скрестив руки. У него широкое простодушное лицо, обрамлённое бородой. Дева Мария сидит, обхватив одной рукой сына, а другой прикрыв грудь мафорием. На ней красный хитон с жёлтой каймой. Лик же, как и у итальянских мадонн, обрисован тонкими линиями по светло-коричневому санкирю. На коленях у Богоматери сидит Младенец в красной рубашке до колен. Его левая, согнутая в локте ручка поднята кверху; правая, сжатая в кулачок — покоится на бедре. Святое семейство расположилось в поле с виднеющимися вдали стенами Вифлеема. Всюду на позёме распускающиеся тюльпанчики, особенно яркие в этом клейме. Неподалёку находится хлев, где с трудом просматриваются ясли-кормушка и заглядывающий в них то ли осёл, то ли вол.

Справа, под сегментом неба с пятиконечной Вифлеемской звездой, склонились три волхва с дарами: ладаном, золотом и миррой. Согласно Бедо Достопочтенному (ок. 673–735 гг.), символика даров такова: золото — знак уважения к Царству Христову; ладан — признание божественности Христа; мирра, употреблявшаяся при бальзамировании, — пророчество смерти Христа<sup>17</sup>.

В своей композиции автор не сочиняет какой-то новой иконографической версии, а следует знаменитому шедевру Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» (1423 г., Уффици). Рерих буквально повторяет рисунок всех трёх персонажей — упавшего на руки старца с длинной бородой, преклонившего колени средовека и застывшего в созерцании юноши. Старец, подносящий золото, облачён в красно-коричневый хитон и тёмно-зелёный, почти чёрный гиматий с пятиугольными и шестиугольными узорами. Средовек восточного облика правой рукой снимает корону, а левой держит ларец с ладаном. У него пышные волосы и небольшая бородка. Его нижняя одежда тёмно-зелёная, а красно-коричневый халат украшен стилизованными цветами. Юноша, принёсший сосуд с миррой, стоит в повороте вправо со склонённой головой. Его нижняя одежда красного цвета с поперечными охряными полосами прикрита скреплённым на груди тёмным плащом.

Рериховские цари отнюдь не изящны, как у Джентиле да Фабриано, а напротив, приземисты и примитивны по облику. Однако источник, породивший в своё время немало реплик, безошибочно узнаётся здесь, несмотря на стилистические отличия в рисунке, цвете и технике исполнения. Краска на иконе положена толстым

<sup>17</sup> Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 441.





Н.К. РЕРИХ. Святое семейство. Фрагмент композиции «Поклонение волхвов»  
Левая половина верхнего яруса рамы



Мастер пределлы Фьезоле-Будапешт. Поклонение волхвов. XIV в.



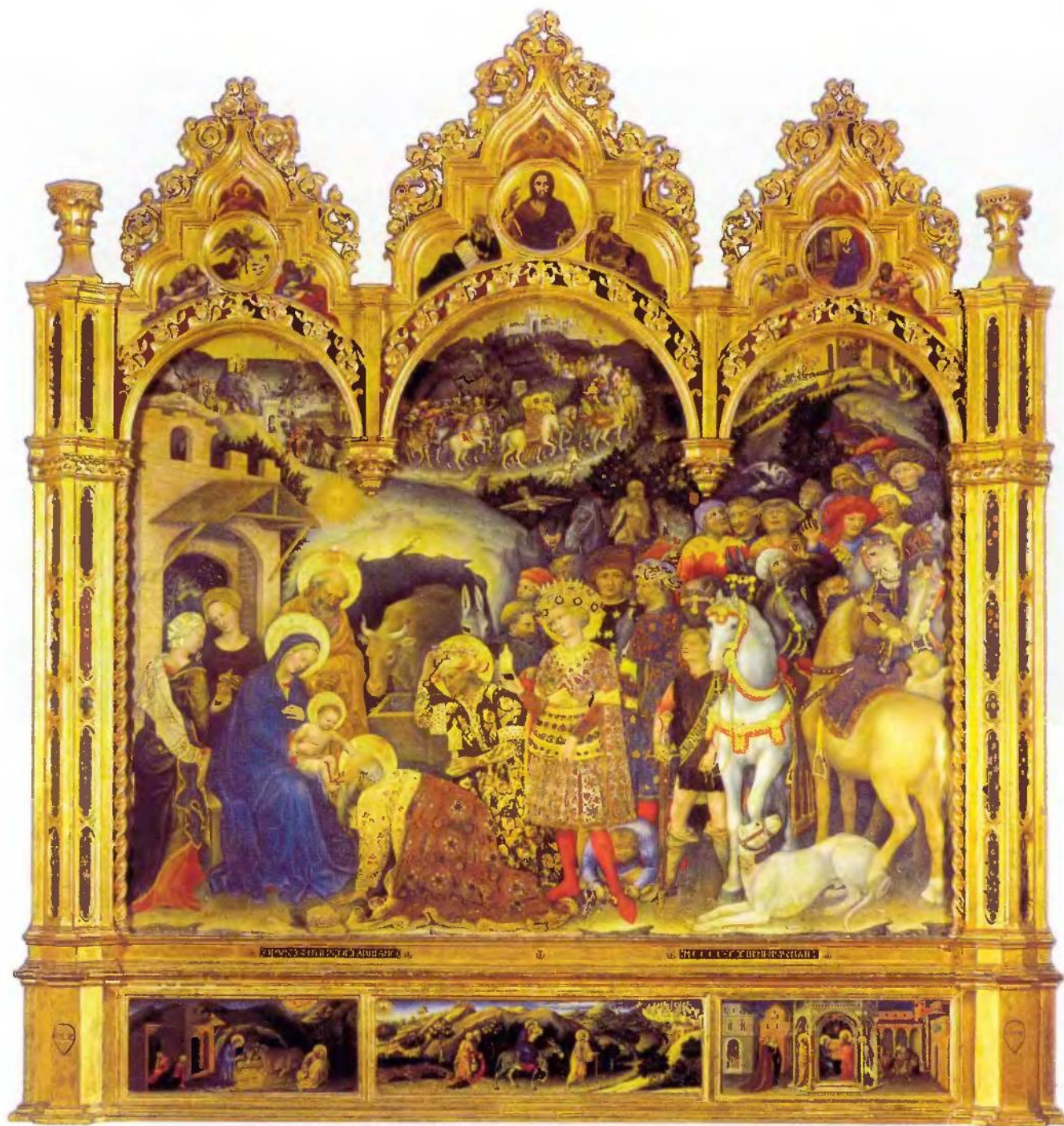


Н.К. РЕРИХ. Три царя. Фрагмент композиции «Поклонение волхвов»  
Правая половина верхнего яруса рамы



ДЖЕНТИЛЕ ДА ФАБРИАНО. Поклонение волхвов. 1423. Фрагмент





густым слоем и затем продавлена, так что формы как бы рельефно лепятся самой красочной массой без какой-либо цветовой или светотеневой моделировки. Например, ноги у Мельхиора написаны одним цветом с фоном и только угадываются по фактуре вертикальных мазков. В принципе, пастозная манера письма была характерна для некоторых работ Рериха начала века, однако в них живопись значительно более высокого качества.

ДЖЕНТИЛЕ  
ДА ФАБРИАНО  
Поклонение волхвов  
1423



## ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ

«Введение во храм Пресвятой Богородицы» разделено средником на две половины. Однако рериховская композиция не противоречит канонической иконописи средника, но тактично соседствует с ней, как бы продолжая разрабатывать заданную ей ритмическую канву. В отличие от верхнего Праздника с его приземистыми и несколько примитивными персонажами фигуры Святой Анны и первосвященника, более изящные и утончённые, даны в другом изобразительном ключе с опорой на иные ориентиры. В левой половине автор помещает Святую Анну с дочерью, а в правой — первосвященника Захарию. Иерусалимский храм показан лишь дверью, к которой ведут несколько ступенек. Интересно, что двери храма изображены дважды на левой и на правой половинах иконы, соразмерно росту персонажей.

По ступеням поднимается трёхлетняя девочка Мария. Рисунок её фигуры во многом следует рисунку младенца Христа на среднике. Она изображена с непокрытой головой, в тёмно-вишнёвом мафории со светлой каймой и в коричневом хитоне. Обувь её красная. Провожает Марию мать — Святая Анна. Она нарисована в шаге и в повороте влево. Её правая рука показывает на ступени, а левая — на храм. У неё большие глаза, удлинённый овал лица и широкие скулы. Хитон родительницы красно-коричневый со светлыми поручами; мафорий — коричневый с открытым узорным воротом и широкими рукавами. В её слегка согнутой фигуре с характерным движением рук, в свободных одеждах можно усмотреть родство с дионисиевскими женскими образами. В данном случае можно сослаться на роспись южной стены Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля. Видимо, фреска «Рождество Иоанна Предтечи» привлекла внимание Рериха красотой рисунка и жанровым характером образов.

Первосвященник Захария стоит со склонённой головой в повороте вправо на ступенях перед Иерусалимским храмом. У него длинная борода до груди и падающие на плечи волосы. Он облачён в долгополую одежду с фигурным вырезом и жёлтой каймой по подолу и с необычайно широкими рукавами. Его нижняя одежда тёмно-зелёная, обувь красная. Очерченный грациозной линией, в островерхой скуфии, Захария словно сошёл с персидской миниатюры. Замечателен его лик. Он написан по жидкому слою краски



Н.К. РЕРИХ. Святая Анна и девочка Мария. Фрагмент композиции  
«Введение во храм». Левая половина среднего яруса рамы





Н.К. РЕРИХ. Первосвященник Захария. Фрагмент композиции «Введение во храм»  
Правая половина среднего яруса рамы





тонкими верными линиями, передающими облик восточного мыслителя с глубоким, пронизательным и задумчивым взглядом. Это типично рериховский тип Учителя. Он весь в самоуглублении, как бы внимая мудрости небесных сфер. По выразительности рисунка, психологической наполненности и художественной завершенности этот впечатляющий образ можно приписать кисти самого Рериха. Как Тициан и другие итальянские художники, Рерих рисует Захарию без нимба, тем самым акцентируя в своём произведении западные, католические влияния.

Следует отметить одну характерную особенность рериховской композиции. У него и первосвященник, и девочка Мария, приближающиеся друг к другу, несут в руках платы. Это нигде

Рождество  
Иоанна Предтечи  
Фреска южной стены  
Похвальского придела  
1482 или 1514/1515 год





Н.К. РЕРИХ  
Первосвященник  
Захария. Фрагмент

более не встречающееся обстоятельство приносит некий новый смысл в сложившееся понимание темы. Вообще, покровенные руки обычно истолковываются как знак особого почтения. Например, платом поддерживается Евангелие или модель храма в руках святых. Видимо, Рерих хотел подчеркнуть здесь величие духовного знания, выразить особое уважение к мудрости, которую будет постигать Мария от учёных мужей Иерусалима. Возможно, таким наглядным путём художник хотел усилить смысл передачи сокровенного учения. А плат в левой и правой частях композиции, разделённой средником на две половины, воспринимается как символическое соединяющее звено.



## УСПЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ

Рериховская композиция Праздника совершенно нетрадиционна. В ней нет припавших к Богоматери апостолов и никакого архитектурного фона. Всё спокойно, торжественно и молчаливо. Необычность композиции проявляется еще в том, что художник изображает здесь не заключительный эпизод с Христом, а более ранний. Это не столько Успение, сколько Прощание с Пресвятой Богородицей. На пермской иконе ей предстоят семь персонажей: две израильские жены и пять прибывших апостолов. Богоматерь со скрещёнными на груди руками, в тёмно-коричневом мафории с белой каймой лежит на коричневом ложе, орнаментированном чередой крестиков и кружков. По краям светлого покрывала идёт узор из линий и точек.

Святые жёны стоят в повороте влево. Крайняя вся закутана в тёмно-вишнёвый мафорий и такого же цвета хитон. Её открытая правая рука прижата к груди. Другая жена в тёмно-коричневом хитоне с охряными поручами держит большую свечу. Её мафорий и свеча тоже охряные. Лики написаны по тонкому слою санкиря с миниатюрной тщательностью.

Апостолы стоят в ногах Богоматери в повороте вправо. Одежды у всех тёмные, руки у груди в жесте моления. Крайний правый седобородый старец в группе из трёх апостолов прикрыт гиматием

Н.К. РЕРИХ  
Успение Пресвятой  
Богородицы  
Нижний ярус рамы





Н.К. РЕРИХ  
Апостолы. Успение  
Пресвятой Богородицы  
Фрагмент

с головой. Левый апостол держит красное Евангелие. Такая же книга в руках у апостола из другой группы. В ногах у них неровная полоска тёмно-зелёного позёма.

Предстоящие ложу фигуры в длинных тёмных одеяниях с вычурными рельефами накладных венцов резко выделяются на фоне басмы. Все они разделены интервалами на три группы. Иконографических аналогов такой сцене в русской живописи нет. Можно предположить, что Рериху значительно ближе достижения итальянцев — Фра Беато Анджелико или Мантеньи, но более всего, пожалуй, Симоне Мартини, его пределлы к картине «Святой Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского» (1317 г., Неаполь, Национальный музей Каподимонте). В то же время землистые краски, монументальные силуэты, череда крестов, столь незатейливо украшающих ложе, как на мелетовской фреске, напоминают о псковских истоках.

Как известно, «Матерь Божия завещала отдать две одежды Ея двум бедным вдовицам, с усердием и любовью служившим Ей и имевшим от Нея пропитание»<sup>18</sup>. Возможно, у Рериха изображены именно эти две вдовицы, хотя в русской иконописи ни жёны-мироносицы, ни свидетельницы Успения не возводились в ранг святых. Помещая фигуры двух израильских жён с нимбами у изголовья

<sup>18</sup> Лазарев В.Н.  
История византийской  
живописи. М.:  
Искусство, 1986. С. 119.

Богоматери, Рерих, надо полагать, хотел и в образах Предстоящих, и в образах Святых Великомучениц на столбиках Царских врат ещё раз напомнить послушницам женского монастыря о высоких жизненных примерах.

В целом, в образе Казанской Божией Матери с Праздниками заметно проявилось художественное мышление живописца начала XX века. Кажется, Рерих следует традиционной форме изложения со средником и житийными сценами. Однако рериховские клейма не рассчитаны на пристальное разглядывание с близкого расстояния. Напротив, монументальные обобщённые силуэты на фоне басмы воспринимаются разом вместе с заглавным образом в центре. Цельному художественному впечатлению способствует и ритмический строй изображений, и их продуманная цветовая разработка.

Действительно, цветовая палитра Праздников решена не столько в духе средневековой символики цвета, сколько в соответствии с эмоциональной атмосферой события. Верхние сцены Рождества Христова и Поклонения волхвов написаны в мажорном настроении с преобладанием тёплых розовых тонов. Второй ярус с девочкой Марией и Захарией более сдержан по колориту. А Успение предстаёт в минорной тональности, в глухом и скорбном звучании цвета. При этом явном нисхождении чувств общее построение несомненно гармонично. Безусловной доминантой иконы является радостное сияние красного и золотого в среднике. Приглушённо, словно эхо, повторяются они в верхнем ряду в одежде младенца Христа и волхвов, затем находят более слабый отзвук в фигуре Захарии и совсем далёким отблеском ложатся на книги в руках апостолов. Всё это вместе — средник и обрамляющие его сцены — составляет единый живописный образ, в котором, несомненно, отразились мироощущение и переживания художника начала XX века.





## СЕВЕРНЫЕ И ЮЖНЫЕ ДВЕРИ

На северных и южных дверях иконостаса помещают изображения святых диаконов или Архангелов. Рерих выбрал этот последний вариант, оформив двери иконами строгой прямоугольной формы с двойным ковчегом. Присутствие здесь Архангелов понимается как сослужение при совершении таинства причастия, происходящего перед Царскими вратами. В то же время их образы вместе с крайними иконами впи-



Н.К. РЕРИХ  
Архангелы. Северные  
и южные двери

сываются в общий ритм предстояния образу Спаса Нерукотворного.

Архангелы — одни из высших ангельских чинов. Их сущность состоит из света. В своём сочинении «О небесной иерархии» Псевдо-Дионисий Ареопагит (конец V—начало VI века) отмечает их сродство с огнём молнии. Такими существами огненной природы предстают в иконостасе Рериха Архангелы Гавриил и Михаил. Их яркие силуэты составляют два равновесных полюса, в цветовом поле которых находятся все остальные пермские иконы. Триада больших плоскостей красного, зелёного и коричневого — своеобразный красочный камертон — дробится в более мелких композициях и своей перекличкой объединяет в один ансамбль всё пространство иконостаса. Особый эффект придают изображениям объёмные венцы и продавленные на левкасе линии одежд, очертания рук, ликов и различные узоры. Их блики создают своего рода световую ауру, подобную той, что в древних иконах выполняли золотые нити асиста. Масляная краска положена тонким слоем так, что везде просвечивает розовый грунт. Частично он даже проступает на ликах и в уголках глаз. Краски, напитавшись отражённым от поверхности левкаса светом, становятся как бы горящими, воплощая огненную природу Архангелов.

В этих больших архангельских иконах наиболее отчётливо проявилось художественное своеобразие иконостаса. Рериховскому письму прежде всего свойственна монументализация образов. Всегда ясно читаемые силуэты святых очерчены строгой, широкого размаха линией, что резко выделяет их на золотом басменном фоне. Этому же способствуют и крупные цветовые массы. Плоскостное письмо сродни ровному пространству стен. Все мелкие детали рисунка приведены к общему целому. Ничто не нарушает ритмичного полёта линий. Всё частное подчиняется более высокому плану. Так, например, жезлы Архангелов не перечёркивают их силуэт, а, напротив, завершают его. Свиток вписывается в общий изобразительный контур и своими очертаниями продолжает линию спускающегося крыла. Все формы словно перетекают одна в другую, вливаясь в единое движение длинных и плавных линий.

В своём рисунке Рерих во многом следует древнерусским изводам и прорисям, однако он усиливает их ритмическую, декоративную структуру. Подобные новации в развитии иконописного канона соответствовали художественным тенденциям, которые в начале века отчётливо проявились и в архитектуре, и в декоративно-прикладном искусстве, и в живописи. Стремление во всём подчеркнуть красивое, изящное, насладиться изысканным бегом вычурных линий, полюбоваться ярким красочным пятном — всё это было типично для изобразительного языка модерна. Акцентирование линейного, ритмического начала, повышенная декоративная выразительность иконописных образов Рериха шла здесь в унисон с художественными идеалами эпохи.

## АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Архангел Михаил — небесный архистратиг (греч. — верховный военачальник), полководец в космической войне с врагами Бога. Он служит Богу, ангел предстояния перед престолом Божиим. В Апокалипсисе он предводитель небесного воинства в последней битве с сатаной. В Древней Руси Архангел Михаил почитался как покровитель князей и ратной славы. Ему посвящён Архангельский собор в Московском Кремле и находящаяся там знаменитая житийная икона XV века.

В византийской и древнерусской иконографии сложилось несколько типов изображений Архангела Михаила. В одном из них





Н.К. РЕРИХ  
Архангел Михаил  
1907

Архангел предстаёт в придворном, лоратном облачении с зеркалом и жезлом в руках в качестве приближённого Небесного Царя. Подобные изображения помещались в непосредственной близости от Христа в барабане куполов древних храмов, как в Софии Киевской. В ангельских одеяниях — хитоне и гиматии, предстоящий в повороте Архангел Михаил молится за людей перед Вседержителем в деисусном чине. В воинских одеждах, с оружием в руках Архангел Михаил олицетворяет собой архистратига, предводителя небесного воинства.

Рериховский образ как бы соединяет в себе все известные иконографические изводы. Симметричное расположение двух Архангелов в повороте со склонённой головой — всё это идёт от иконографии деисусного чина. Жезлы в руках относят к ранневизантийским мозаикам, где Архангелы стоят возле Владыки. В то же время меч — характерный атрибут воинского канона.

Архангел Михаил изображён на южной двери иконостаса.левой согнутой рукой он поддерживает упирающийся в позём жезл-лабарум, оканчивающийся красным прямоугольником с белыми подвесочками. Правая не до конца распрямлённая рука вынимает из ножен меч. Архангел облачён в оранжево-красный далматик, препоясанный коричневым лором. Складки одежды образованы продавленными линиями и частично тонированы чёрным в углублениях. Оплечье украшено тремя рядами нарисованных белой краской жемчужин; кайма далматика и поручи с зелёными нарукавниками также унизаны крупным белильным жемчугом. Зелёный плащ скреплён на плече овальной фибулой и весь декорирован крупными сердцевидными узорами, образованными соединёнными по два спиралевидными завитками. Узоры эти точно такие же, как на Остромировом Евангелии XI века или как на гиматии «Архангела Михаила лоратного» (около 1300 г., ГТГ). На подольнике далматика три белые жемчужины (две внизу, одна вверху) образуют знак, который довольно часто выводили старые мастера на одежде Архангела Михаила (например, на староболгарских иконах «Спас Эммануил с Архангелами» XVI в. и «Архангел Михаил» XVII в.). Впоследствии этот знак был предложен Рерихом для Знамени Мира. Крылья Архангела тёмно-вишнёвые, разработанные тонкими чёрными линиями и волнами глубоких продавленных линий, образующих тени. На его ногах красные чулки. Позём округлой формы с тремя и четырьмя рядами тюльпанчиков.



Согласно канону Архангелу Михаилу предназначена торжественная киноварь. Собственно, эту победную интонацию и воплощает рериховский Архангел: на иконе мажорно звучит красно-оранжевый цвет далматика в сопоставлении с зелёным плащом. Рерих следует здесь древней традиции, восходящей к огненному одеянию архистратига в иконе «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину» (XIII в., Успенский собор Московского Кремля) или к такой же красно-оранжевой кольчуге тверского образа «Архангел Михаил» (вторая половина XIV в., ГТГ). В деисусных же композициях утвердилось другое правило — расцвечивать плащ-гиматий киноварью. Однако и тут иногда наблюдается тяготение к воинскому канону, например в псковском деисусном чине XVI века (Псковский государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник).

Н.К. РЕРИХ  
Архангел Михаил  
Фрагмент

Контур лика Архангела Михаила продавлен по левкасу и образует собой почти геометрическую фигуру, напоминающую пятиугольник.

Волосы коричневые с тёмными прядями-завитками. Два ряда кудрей и диадема моделированы прорезными линиями; остальные завитки «вылеплены» красочной массой. Тороков нет. Живопись лика пастозная, хотя издали она смотрится так, как если бы была написана темперой по всем правилам личного письма. По коричневому фону лика — санкирю — произведено вохрение белыми мазками под глазами, бровями, на носу, у губ и под подбородком. Опись лика коричневая, на губах красная отметина. Взгляд Архангела грозен, строг, самоутлublён и в то же время как бы устремлён к небесным сферам, которым он сосредоточенно внимает.





Н.К. РЕРИХ  
Архангел Гавриил. 1907



## АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ

Архангел Гавриил на северных дверях иконостаса написан симметрично Архангелу Михаилу в повороте вправо и также синтетичен по своей иконографии. Правой согнутой рукой, через которую перекинут лор, он поддерживает упирающийся в позём лабарум. В левой опущенной руке находится развёрнутый свиток. Облачён в оранжево-красный далматик с коричневым подольником, украшенным цветами из жемчужин, и таким же клавом. Складки одеяния переданы продавленными линиями. Поручи и лор декорированы жемчужными розетками. Зелёный плащ обшит геометрическим орнаментом из жемчужин — ромбами, треугольниками, а также медальонами с крестами внутри. Наиболее пышным узором из белильного жемчуга украшен острый ниспадающий край плаща. Чулки чёрные с оливковой перевязью. Позём тёмно-зелёный, округлый с еле заметными тюльпанчиками. Крылья вишнево-коричневые с рядами параболических линий, имитирующими перья. Волосы коричневые с более тёмными прядями-завитками. На голове диадема. Тороков нет. Лик написан тонким слоем краски и более спокойным по выражению, нежели у Архангела Михаила. Белильные высветления нанесены также более нежно. В глазах положено по два блика — у радужки и у зрачка.

Цветовая символика одеяния даётся в соответствии с деисусной традицией, когда хитон рисовался красным, а гиматий — зелёным. У Архангела Михаила в этом случае цветовые соотношения должны быть обратными. Однако рериховские образы на дверях предстали симметричными по цвету. Вместе с таким же звучным по интенсивности красным пятном храмовой иконы они образуют яркие красочные акценты, объединяющие в едином цветовом строе пространственную архитектуру иконостаса.

Нуждается в особом истолковании раскрытый свиток в руках Архангела Гавриила. Вообще Архангелы со свитком в руках иногда изображались на фресках перед порталом храма, однако ни в византийских, ни в древнерусских иконах такого рериховского извода не встречается. К тому же на свитке нет текста, а вместо букв — две колонки зашифрованных знаков. Левая колонка начинается растущим серпом луны и через три звезды заканчивается кругом солнца. Справа нарисовано пять таких же, как в левой колонке, восьмиконечных звёзд.



Интересно, что подобная композиция из восьмиконечных звёзд, а также знаков луны и солнца нередко встречается в мировой живописи. Так, в конце XIII века в венецианской живописи сложился сюжет «Коронование Марии», в котором круговое полотнище неба нередко изображалось в виде хоровода восьмиконечных звёзд. Среди этого неба выделялись две строчки. В нижней изображались луна и солнце с тремя звёздами между ними, в верхней же строке — пять звёзд. Такую ситуацию можно увидеть в картине Катерино Венециано(?) «Коронование Марии» (XIV в., Государственный Эрмитаж) и в одноимённой римской мозаике конца XIII–начала XIV века из церкви Санта Мария Маджоре. Складывается впечатление, что Рерих взял подобный фрагмент и в вертикальном виде поместил его в своём списке. Видимо, художник хотел передать таким зашифрованным способом важную весть, которую принёс в мир Архангел Гавриил — провозвестник тайн Божьих.

Интерпретируя свиток, попытаемся определить смысл правой нижней звезды, находящейся за кругом солнца. Вероятно, это появляющаяся незадолго перед восходом солнца звезда утра — Венера. Приняв такую астральную гипотезу, можно далее предположить, что семь остальных звёзд — это созвездие Большой

Н.К. РЕРИХ  
Архангел Гавриил  
Фрагмент

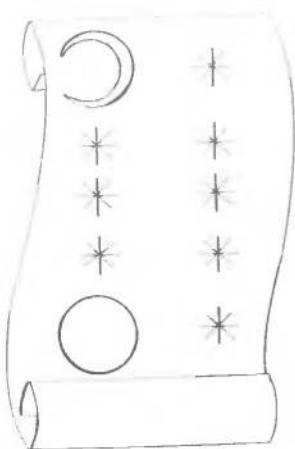


Медведицы. Три звезды в левой колонке — это «три мага» Ориона. Дальнейшее разъяснение можно найти у самого Рериха в его книге «Пути благословения» (1924) и в картине «Матерь Мира» (1924). На картине художник изобразил Венеру, Большую Медведицу и Орион. В книге же находим соответствующее пояснение: «Между ними неудержно сейчас несётся к земле звезда утра — светлая обитель Матери Мира. И своим подавляющим светом, своим знаменательно небывалым приближением предугадывает новую великую эпоху человечества. Давно запечатлённые сроки исполняются в звёздных рунах»<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Рерих Н.К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатаас, 1924. С. 142.

Видимо, такими звёздными рунами хотел Рерих оповестить о скором приходе новой эпохи — эпохи Матери Мира, когда в жизнь полнокровно войдёт женское начало. Столь неожиданное пророчество и помещение его среди образов святых можно считать в данном случае вполне уместным, поскольку Пермский иконостас создавался для женского монастыря, и художник всячески стремился возвеличить в нём образ женщины.

Н.К. РЕРИХ  
Архангел Гавриил  
Фрагмент (свиток)







КАТЕРИНО ВЕНЕЦИАНО (?). Коронование Марии. Вторая половина XIV века





### ПРЕДСТОЯЩИЕ

Н.К. РЕРИХ  
Предстоящие. Северная  
и южная иконы

Две большие иконы Предстоящих, или, вернее, Избранных Святых — некоторое нововведение для русского иконостаса. Ранее, как правило, Предстоящие входили в состав какой-либо композиции или изображались в молении перед высоким образом. В качестве же самостоятельных произведений они нередко встречаются в западном искусстве. Вообще-то рериховские Предстоящие в каком-то смысле традиционны, поскольку написаны в иконографическом изводе, характерном для святых из деисусного чина. Они стоят в тех же позах, как в молении перед образом Спаса Нерукотворного.

Вероятно, иконы Предстоящих были выполнены по просьбе заказчиков и пожертвователей монастыря. Святые жёны на северной и южной иконах — это, возможно, великомученицы Вера и Лидия Иллирийская — святые, тезоимённые Вере Александровне и Лидии Николаевне Каменским, вложившим свои средства в строительство каменной церкви.

Иконы Предстоящих — северная и южная — обнаруживают руку двух совершенно разных художников. Один из них был хороший рисовальщик. Он писал лики святых на северной иконе по жидкому слою краски и очерчивал их тонкими линиями, затем наносил лёгкие оживки у глаз и на подбородке. Другой художник работал густой красочной массой и буквально лепил из неё формы, узоры и складки одежд, делая это явно неумелой рукой. Надо полагать, что эскизы Рериха были созданы в одной живописной манере, и было бы чрезвычайно интересно увидеть подлинную авторскую концепцию иконостаса.



Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Северная икона. 1907





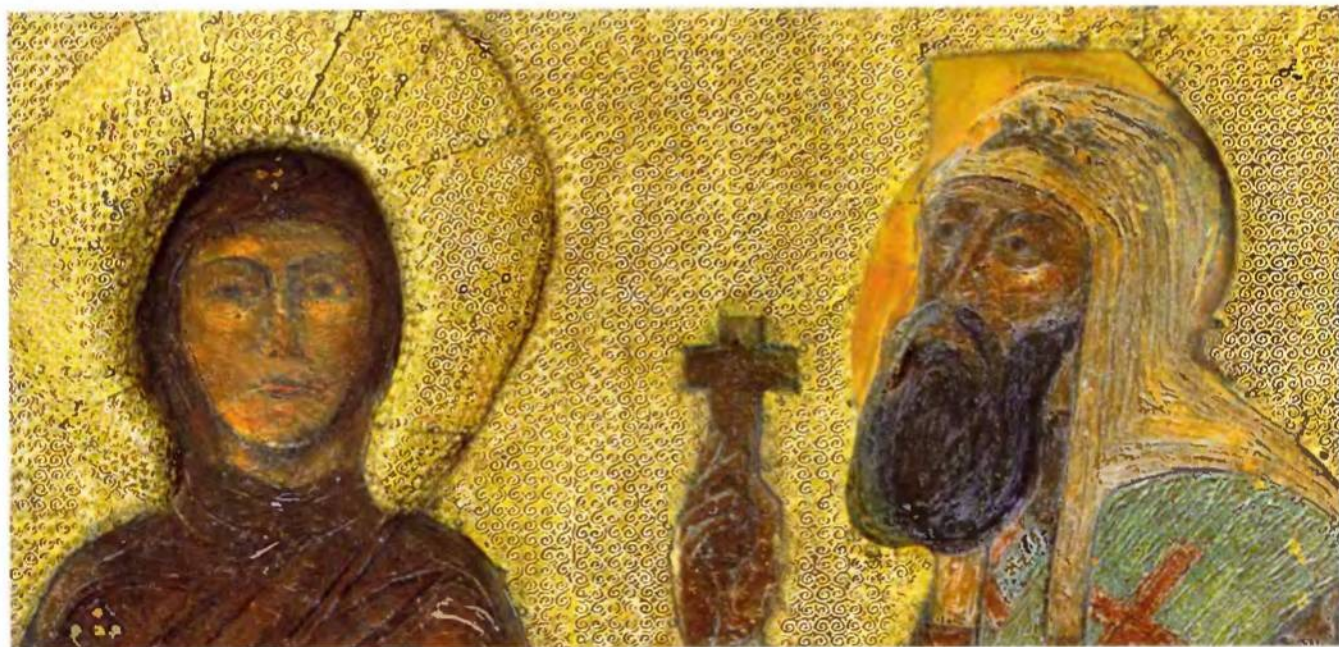
### ПРЕДСТОЯЩИЕ. СЕВЕРНАЯ ИКОНА

Н.К. РЕРИХ  
Предстоящие  
Северная икона  
Фрагмент

На северной иконе представлены двое святых в рост, в повороте вправо. Подписей нет. Мужской персонаж традиционен для русской иконописи. У него большой открытый лоб, острый нос, небольшая раздвоенная борода и довольно узкие глаза. Взгляд опущен долу. Не исключено, что это Григорий Богослов — тезоимённый святой одного из братьев Каменских, основателей монастыря. Отец церкви облачён в фелонь зелёного цвета с высветлениями на плече и в кайме. Узор фелони сложный, из перемежающихся крестов и квадратов, обшитых жемчужинами. Изнанка коричневая. Подризник светло-коричневый с жемчужинами на поручах. Омофор оканчивается тремя полосами из четырёх крупных жемчужин. Позём зелёный. Правая рука святителя в жесте моления, в левой — коричневое Евангелие с металлической застёжкой и головками по углам. Плат, подстилающий Евангелие, зелёный. Книга написана в древнерусском каноне по правилам обратной перспективы.

Святая жена облачена в зелёное платье и коричневый мафорий, высветленный на плече и в кайме. Опись складок на хитоне жёлтая. Обувь коричневая. Платье украшено девятью цветками, каждый из которых образован пятью пересекающимися окружностями — мотив, характерный для ренессансной живописи Италии. На мафории крупный самоцвет, окружённый жемчужинами, на плече — звезда. Ворот расшит драгоценными камнями и узорами, обнизанными жемчугом. Правая рука простёрта молебнo, левая приложена к шее. Пышные, словно надутые формы одежды, а также печальный взгляд больших красивых глаз вызывает в памяти известные женские образы Боттичелли.





### ПРЕДСТОЯЩИЕ. ЮЖНАЯ ИКОНА

На южной иконе «Предстоящие» святые изображены в разных ракурсах. Соединение фигуры в повороте с фигурой прямой, очень редко встречающееся в древнерусском искусстве, отнюдь не является исключением для мастеров западной живописи. Правда, в Киевской Руси такое соединение также известно, например, в диадеме с деисусным чином из Михайловскогоклада в Киеве (первая половина XII в., ГРМ).

Мужской персонаж предстоит в повороте вправо в патриаршем клобуке. У него большая чёрная борода. В правой руке держит простой четырёхконечный крест мученика. Возможно, это святитель Филипп — митрополит Московский XVI века, в миру Фёдор — тезоимённый святой другому брату Каменскому. За осуждение произвола и кровопролитий опричнины митрополит Филипп принял мученическую смерть.

Святой облачён в саккос красно-коричневого цвета с более тёмными в тон узорами. Кайма красная с нашитыми камнями. Зарукавья и поручи розовые с драгоценными камнями в жемчужных розетках. Нижняя одежда коричневая с красной каймой и зелёными рукавами. Обувь коричневая. На плечах зелёный с красным крестом и тремя полосками омофор, перекинутый через левую руку и спускающийся вниз. Лево́й же рукой с платом прижимает к себе

Н.К. РЕРИХ  
Предстоящие. Южная  
икона. Фрагмент





Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Южная икона. 1907





Неизвестная мученица. XII век. Фреска





Св. Устина и Домника  
Южная стена  
диакона. 1199  
Фреска

Священное писание. Плат зелёного цвета с розовыми полосками на одном конце и розового цвета с зелёной каймой — на другом. Книга написана реалистически, а не по правилам обратной перспективы, как на северной иконе. Крышка Евангелия зелёная с неопределёнными красными узорами.

Надо признать, что этот персонаж выполнен чрезвычайно слабо во всех отношениях. Трудно представить, чтобы в рериховском эскизе были такие невнятные краски и такой слабый рисунок. Скорее всего, в этом образе проступила самостоятельная инициатива неумелого исполнителя.

Святая жена изображена прямолично, с широко расставленными ногами и выступающими носками, с жестом моления у груди, принятым в католической живописи. Взгляд

широко раскрытых глаз устремлён прямо на зрителя. Хитон её красный с белыми поручами, мафорий вишнёвый с белыми нитяными подвесками. На лбу, плечах и на подольнике он декорирован запонами, но не в виде обычных звёзд, а ромбовидным узором из пяти крупных жемчужин. Подобным образом украшали одеяние Богоматери мозаичисты X–XI веков Софии Константинопольской и Софии Киевской.

В качестве иконографических источников, на которые мог ориентироваться Рерих в данном произведении, можно указать изображение неизвестной святой из Софии Киевской, а также образ Богоматери из церкви Санта Мария э Донато на острове Мурано конца XII века. Рерих повторяет их позы, драпировки мафория и украшающие его нитяные подвески. По поводу мозаики с острова Мурано близ Венеции В.Н. Лазарев писал, что здесь «даёт о себе знать участие западных мастеров, получивших художественное воспитание в греческих мастерских»<sup>20</sup>. Видимо, заложенный синтез западных и восточных традиций и привлёк внимание Рериха в этом художественном памятнике. Вместе с тем фигура пермской предстоящей не столь изящна и удлинена; художнику гораздо ближе тут по своему простонародному облику женские персонажи нередицких фресок того же времени — конца XII века.

<sup>20</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 119.





Богоматерь. Конец XII века. Мозаика



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пермский иконостас Рериха — одно из самых оригинальных созданий русской религиозной живописи начала XX века — воплотил передовые художественные тенденции своего времени. Ещё до первых громогласных выставок русской иконописи 1911 и 1913 годов, открывших миру наше национальное наследие, Рерих в своих произведениях претворил стилистику и высокий дух древнерусской живописи. Причём это было не поверхностное увлечение определёнными изобразительными приёмами, а глубокое проникновение в огромный мир древнерусского искусства, начиная с византийских истоков, через внимательное изучение большого числа памятников средневековья и до последних росписей церквей нашего времени. Грамотность художника в этом плане просто поразительна!

Творческий метод Рериха с самого начала отличала большая документальная достоверность. Уже в первой своей работе «Гонец» (1897) он показал себя художником-учёным, где всё основано на тщательном изучении археологического материала, во многом добытого им самим. Одухотворённое большим поэтическим чувством, это произведение и сегодня, спустя век после его написания восхищает убедительностью историко-художественных прозрений автора. Так и здесь, в Пермском иконостасе, Рерих большей частью сам «добывал» и «откапывал» свой материал. Незадолго до этого в течение нескольких лет он совершал длительные экспедиции по святым местам Древней Руси, изучая и зарисовывая памятники архитектуры и живописи. Этот художественный багаж сегодня даже трудно представить. Правда, Рерих мог не знать всех тех произведений иконописи, ныне отреставрированных, которые мы приводим в качестве источников или аналогов его замыслов, зато он видел гораздо больше нашего ещё в то время, когда русские храмы и соборы стояли непоколебимыми, и в них жил высокий духовный мир. Мы же сегодня встречаемся лишь с фрагментами былого, да и то в основном в музеях.

Рерих творчески следовал высоким заветам древнерусского искусства. В Пермском иконостасе мы не найдём сухого подражания известным образцам, а сталкиваемся со своеобразной и оригинальной религиозно-художественной концепцией. В то же время в рериховских иконографических схемах, в манере письма, в цветовой разработке, в показе облачения и многочисленных украшений

— везде можно обнаружить строгое и точное соответствие канону. Он творит в главном, а в деталях основывается, как и прежде, на достоверном и тщательном изучении материала. Здесь он опять художник-учёный, но учёный не археолог, а искусствовед, специалист по древнерусской живописи.

Среди особых его пристрастий в мире религиозного искусства была, несомненно, София Киевская. Образ колыбели русского христианского творчества присутствует в иконостасе Рериха. Для него фрески и мозаики Софии — неизменный вдохновитель и непререкаемый авторитет, созданный в то время, когда христианство было ещё фактически единым и не произошло разделения церквей на православие и католичество. Рерих не только впитал в себя художественные достижения Софии, но и сумел протянуть связующую нить как к ранним византийским памятникам, так и к творениям более позднего времени. В этом смысле Пермский иконостас Рериха, как и его «Гонец», — это своего рода историческое обобщение, проникновение в толщу времён острым взглядом просвещённого художника.

Из наследия последующего времени Рериху ближе всего псковская иконопись. Это сегодня, благодаря многолетним трудам искусствоведов и реставраторов, мы можем говорить о своеобразии псковской школы иконописи. Тогда же, в 1907 году, Рерих сам выделил из иконописного богатства её художественный облик и сумел органично претворить его в собственных иконах. Только у псковских памятников известны такие объёмные рельефные венцы, которые столь эффектно используются в рериховском иконостасе. Псковские истоки проступают и в общем сурово-торжественном тоне изложения, и в резких белильных высветлениях ликов, и в определённой иконографической свободе, которую исповедовали псковские мастера, и в приверженности излюбленным цветовым сочетаниям — красно-оранжевому, коричневому и тёмному изумрудно-зелёному. Можно сказать, художник сознательно стремился именно к такой красочной палитре, чтобы в его иконах, как и в древних образах, всё так же полыхал «жар коричневых и раскалённо-красных тонов»<sup>21</sup>. Возможно, в какой-то мере тут проявилась и его «генетическая» память, поскольку он сам по материнской линии был псковитянин.

Рерих верно уловил особый характер псковской темпера, специфику её красочного состава и светящуюся, мерцающую

<sup>21</sup> Рерих Н.К. Глаз добрый. М.: Худож. лит., 1991. С. 92–93.



фактуру — всё то, что теперь установили исследователи. Во всяком случае, представляется естественным, что исходя именно из этого своеобразия псковской иконописи художник создаёт светотеневую атмосферу своего иконостаса. Кажется, Рерих хотел использовать всё возможное, чтобы его красочные поверхности не только несли цветовую лучистость, но и жили в вибрирующем пламени свечей.

Прежде всего следует отметить сияние золотых басменных узоров, покрывающих значительную площадь иконостаса. На их фоне выделяются огромные, также покрытые басмой объёмные венцы. Подчас это даже не просто одиночные венцы, но целые дикийвинные формы, состоящие из нескольких соединённых вместе нимбов.

Помимо сияния выступающих рельефов, рериховские иконы то блестят зеркальными плоскостями, то впечатляют теневыми эффектами от углублённого левкаса. Видимо, поначалу на всех иконных досках по не застывшему ещё левкасу продавливался рисунок — наподобие того, что наносил знаменщик. Прокрашенные впоследствии, эти «прориси» своими тенями помогают выявить контур силуэтов, складки одежд и оперенье крыльев.

Нельзя не отметить того, как построена рама с Богородичными Праздниками. В её конструктивной основе просматривается как ясная рациональная мысль в распределении силуэтов по изобразительной плоскости, так и прихотливая рельефная декорировка. Даже если отвлечься от живописи, то и тогда икона предстанет в виде художественно организованной поверхности. Объёмные венцы расположены так, что образуют определённую динамическую композицию. В верхнем ряду рельефные кольца как бы расходятся лучами из некоего фокуса. В среднем ярусе это расхождение более плавное, причем не симметричное. В нижней части — «Успении» — нимбы располагаются почти горизонтально и сливаются в изгибающиеся вычурные формы. Вместе с тем пространственный динамизм этих образований соответствует характеру живописного повествования и обогащает его эмоциональное воздействие. Таким же путём решена и композиция «Тайной вечери». Всё это отчётливо свидетельствует о стремлении автора к синтезу искусств — к совместной выразительности иконописного и скульптурного образа.

Наконец, красочный слой рериховских произведений во многих местах не гладкий, как у иконной темперы, а напротив,

шероховатый, пастозный. Более того, мазок часто наносится так, чтобы подчеркнуть изображаемую форму, как это можно видеть у современных живописцев. Продавливание используется и тут. Во многих местах узоры на одеждах получены именно таким рельефным сгущением и разрежением красочного слоя. Разнообразная фактура застывшего мазка — где-то гладкого, как зеркало, где-то пастозного и нарочито рельефного вместе с мерцающей узорной басмой и полированным золотом нимбов на среднике храмовой иконы создаёт своеобразную световую ауру. При свете живого огня лампад и свечей всё это наряду с игрой светотени на объёмных венцах сообщает иконостасу особую мистическую атмосферу. Происходит как бы раздвоение средств выразительности на визуальные и трансцендентные. Эта идея наглядно проявилась в работе Рериха того же 1907 года «Пещное действо» (ГТГ) — эскизе декорации для постановки мистерии «Три волхва» в Старинном театре в Петербурге.

Действие спектакля происходит в серо-зелёном сумраке внутреннего помещения церкви на фоне высокого иконостаса. Местный ряд его, как и в Пермском иконостасе, состоит из Царских врат и шести отдельных икон, включая образы Божьей Матери и Предстоящих. В эскизе напрочь отсутствует физический свет, дающий тени. Есть только небесный живой огонь, от которого возгораются узоры басменных окладов икон, выявляя на них бесплотные силуэты с нимбами. Всё земное как бы потонуло в полумраке, а изображённое на иконостасе обрело свою истинную божественную суть.

Надо полагать, так видел Рерих и свой иконостас в Перми. Отсюда, наверное, столь большое значение орнаментальной стихии металлической басмы и объёмных венцов. Отсюда и та несколько приниженная роль самой живописи икон, написанных под старину, в достаточно тёмной цветовой гамме. Она здесь не единственное средство, а определённое звено более общей художественной системы, призванной не столько к изображению образов, сколько к их символическому преображению. Свет в иконописи Рериха создает высший мир христианской святости, являясь неким трансцендентным творческим началом. Таким путём художник стремился по-своему воплотить, говоря словами П.А. Флоренского, «самое главное, метафизику света, ибо она есть основная характеристика иконописи»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 174.





Н.К. РЕРИХ. Пещное действо. 1907



Очевидным феноменом русской религиозной живописи начала XX века стало введение Рерихом в систему православного иконостаса композиционных схем произведений художников итальянского Возрождения. Вообще нельзя сказать, что русская иконопись развивалась изолированно и не испытывала каких-либо влияний. Известно, что в XVII веке русские художники широко использовали образцы реалистически исполненных западноевропейских гравюр, переделывая их на свой лад и расширяя возможности собственного искусства. Это был в какой-то мере опыт синхронного взаимодействия культур. Однако в дальнейшем, когда в русской религиозной живописи возобладал академизм, возникает интерес к более далёким пластам европейского художественного наследия. В середине XIX века духом ренессансной эпохи проникается великий русский живописец А.А. Иванов. Как бы подводя итог своему подвижническому труду, он в назидание будущим мастерам кисти писал: «Я бы желал, чтобы мои соотечественники-художники шли той же трудной стезёй строгого учения; чтобы во всяком произведении заметна была жажда чистой идеи об искусстве лучшего времени Италии»<sup>23</sup>.

Пожалуй, с наибольшей полнотой выполнил этот его завет М.А. Врубель в иконостасе Кирилловской церкви (1885) в Киеве, где он предстаёт, по словам С.П. Яремича, чистейшим венецианцем Возрождения по чувству формы и приёмам живописи<sup>24</sup>.

В то же время Врубель был первым русским художником, который лицом к лицу столкнулся в своей работе с церковной росписью XII века. В той же Кирилловской церкви ему предстояло рядом с древними фресками создать собственные композиции, которые бы не нарушали общей стилевой гармонии храма. Для этой цели он старательно изучает византийские и древнерусские мозаики и фрески. В своей росписи «Сошествие Святого Духа на апостолов» он явно следует сицилийско-византийской мозаике XII века (Сицилия, Монреале). И хотя Врубель сделал серьёзный шаг навстречу средневековому искусству, всё же его начинание более прилежало к живописи XIX века, чем к наследию Киевской Руси. Тем не менее Врубель оказался художником-предтечей как возвращения к первоисточкам иконописного стиля, так и новой встречи с западным искусством готики и раннего Возрождения.

В этом Врубель шёл в ногу с английскими прерафаэлитами и в какой-то мере с эстетикой Джона Рескина. Правда, тогда анг-

<sup>23</sup> Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1969. С. 303.

<sup>24</sup> Яремич С.П. М.А. Врубель. М.: Издание I. Кнебель, 1911. С. 62.



лийский мыслитель был ещё мало известен в России, однако впоследствии, после издания его трудов на русском языке, имя Рескина стало очень популярным. А.В. Луначарский назвал его «властителем дум многих и многих эстетически мыслящих европейцев, в том числе и русских»<sup>25</sup>. Л.Н. Толстой считал его одним «из замечательнейших людей не только Англии и нашего времени, но и всех стран и времён»<sup>26</sup>. Рерих в своих ранних искусствоведческих сочинениях также не раз обращается к Рескину как крупнейшему авторитету.

Рескин проповедовал культ красоты как бесконечного божественного начала, боролся с наступающей бездуховностью и поддерживал творчество молодых художников в их увлечении общечеловеческими нравственными идеями, высоким духом готики и раннего Возрождения. Как и художники-прерафаэлиты, он подчёркивал значимость готического искусства, его некоторую грубоватость, первозданность и устремлённость к высшим идеалам<sup>27</sup>.

Ясность изложения, какая-то особая подкупающая простота и некоторая наивность, столь характерные для средневековых примитивов, — эти бросающиеся в глаза особенности произведений прерафаэлитов, несомненно, выгодно отличали их и от викторианского искусства, и от европейского реализма той поры вообще. Не случайно Л.Н. Толстой вложил в уста героев «Анны Карениной» мысль о заинтересованности «простотой прерафаэлитов в живописи»<sup>28</sup>.

Всё это было близко творчеству Рериха времени создания Пермского иконостаса. В самом начале XX столетия Рерих мечтал о «новых путях религиозной живописи»<sup>29</sup>, где бы слились воедино искания современности, наследие «лучших мастеров всех времен»<sup>30</sup> и глубокая национальная основа, в качестве которой, как он считал, «надо брать первоисточники»<sup>31</sup>. Отсюда его желание постигнуть и передовые художественные течения, и «подлинную красоту икон, равноценную в народном значении итальянским примитивам»<sup>32</sup>.

Рерих только что совершил паломничество по музеям и святыням Италии, и, несомненно, обилие ярких художественных впечатлений не могло не отразиться на его творчестве. Рерих цитирует Симоне Мартини, Джентиле да Фабриано, византийских мозаичистов, утверждая тем самым универсализм своих стилистических поисков. В Богородичных Праздниках и Царских вратах Пермского иконостаса можно увидеть ту же непосредственность

<sup>25</sup> Луначарский А.В. Сочинения: В 8 т. М., 1965. Т. 7. С. 322.

<sup>26</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное). М.—Л.: Гослитиздат, 1935. Т. 31. С. 96.

<sup>27</sup> Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. С. 319.

<sup>28</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 263.

<sup>29</sup> Рерих Н.К. Глаз добрый. М.: Худож. лит., 1991. С. 50.

<sup>30</sup> Там же. С. 85.

<sup>31</sup> Там же. С. 91.

<sup>32</sup> Там же. С. 155.

и простоту, то же слияние красоты и божественного начала. Однако во всём этом не было никакого подражания прерафаэлитам. Здесь было лишь некоторое сближение художественного мышления в отношении общечеловеческого наследия. Можно сказать, что Рерих продолжил начатый прерафаэлитами путь и ввёл в сферу русского религиозного искусства иконографические схемы мастеров готики и раннего Возрождения. Однако идейные побуждения Рериха определялись не открытиями прерафаэлизма и не ретроспективностью «юбилейных сроков ученья Рескина»<sup>33</sup>. В этом несколько прямолинейном соединении православной и католической иконографии декларировалась мысль не только о близости их чисто художественных средств выразительности, но и о единстве религиозных истоков обеих ветвей христианства. Об общей природной религии мечтали в своё время ренессансные философы Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола; подобные идеи о вселенской религии волновали также русских философов Всеединства, и в первую очередь В.С. Соловьёва. Концепция рериховского иконостаса оказалась приемлемой и для Русской православной церкви, поскольку он был создан после представления её на благословение Иерархов<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Рерих Н.К. Глаз добрый. М.: Худож. лит., 1991. С. 85.

Предпочтение, отданное Рерихом мастерам интернациональной готики (Симоне Мартини, Джентиле да Фабриано и др.), надо полагать, было не случайным. Именно тогда спиритуализм образов достиг своего наивысшего накала и в то же время проявилась тенденция к чувственно-эмоциональному восприятию событий, к подробному и достоверному изображению деталей. Видимо, этот синтез возвышенного и приземлённого был для Рериха тем искомым принципом, который позволял изображать святых не только в их недостижимой выси, но сделать их образы более близкими и реальными, творившими свои деяния на земле во благо людей.

<sup>34</sup> Рерих Н.К. Листы дневника.: В 3 т. М.: МЦР, 1995. Т. 1. С. 45.

Более того, в интернациональной готике жил ещё дух романтической куртуазности, почитания Прекрасной дамы. И этот дух ощущается и в склонившем колено Архангеле, и в необычайно прекрасных «мартиниевских» линиях рисунка Девы Марии. Преклонение перед вечной божественной женственностью в сцене Благовещения на Царских вратах, открывающих согласно христианским догматам путь к спасению, как бы говорило о спасительной миссии красоты, олицетворённой в женском начале. Именно так



видели философы Всеединства софийную душу мира, открывающуюся как красота<sup>35</sup>. Всё это было необычайно созвучно замыслу Рериха, посвятившего свой иконостас женскому монастырю, стремившегося отдать дань уважения святым жёнам, мученицам и подвижницам. Кажется, этот дух софийности витает над всеми образами иконостаса Рериха.

Собственно, впервые готические и византийские реминисценции в русском искусстве проявились ещё в творчестве Врубеля. Искусствоведы связывают этот факт с далеко не ординарным воплощением эстетических принципов модерна. «Врубеля следует назвать основоположником декоративного стиля русского модерна в его духовно-образном и изобразительном единстве. В 80-е годы его стилеобразующие искания шли в русле индивидуального претворения и преобразования наследия византийской и ренессансно-венецианской монументальной живописи»<sup>36</sup>. Возникшее в конце XIX века, это новое художественное направление получило во Франции и Бельгии название ар нуво, в Германии — югенд-стиль, в Австрии — стиль сецессион, в России — стиль модерн.

Рерих, пожалуй, не меньше, чем другие живописцы, мечтал о создании «нового стиля», причём в его понимании «новый стиль» должен был охватывать все предыдущие достижения культуры. На искусство он возлагал большие эволюционные задачи и считал, что сознание красоты может спасти мир. Вот почему его картины несли повышенную этико-дидактическую функцию. Всё это в полной мере относилось и к Пермскому иконостасу — оригинальному художественному ансамблю, где сочетались и религиозно-философское содержание, и эстетико-художественные идеи стиля модерн. Культ красоты у Рериха, преклонение перед её всепобеждающей силой как перед последними вратами, ведущими в мир Света и совершенства, также соответствовали идеалам творцов модерна, возлагавших большие надежды на исцеляющую мощь прекрасного. Так Врубель признавал: «Искусство — вот наша религия», а его девизом была крылатая фраза: «Истина в красоте»<sup>37</sup>.

Рерих продолжил искания Врубеля и в своих станковых произведениях, и в религиозной живописи. Пермский иконостас, созданный в годы зрелого модерна, по целому ряду признаков также можно считать вовлечённым в орбиту этого интернационального стиля. Прежде всего, это интерес к мистическому свету, к синтезу искусств, к известной готизации образов. Застывшие в

<sup>35</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 199.

<sup>36</sup> Суздалев П.К. Врубель. М.: Сов. художник, 1991. С. 310.

<sup>37</sup> Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. С. 159.

безмолвном оцепенении иконные персонажи с несколько подчеркнутыми жестами, как в театрализованном действе, соответствовали стилизации модерна, живописи французского ар нуво или немецкого югендстиля<sup>38</sup>. Несомненно, в том, как Рерих выстраивал линейную ритмику своих иконографических схем, как тяготел к живописно-графической и линейно-декоративной системе письма, к орнаментализации, к любованию гнутыми, извивающимися формами венцов, к акцентировке пятна и силуэта, — во всём этом проявлялось веяние времени — своеобразие

<sup>38</sup> Сарабянов Д.В. Стил модерн. М.: Искусство, 1989. С. 266.

Соединяя в своём творчестве просветлённое мироощущение икон с повышенным эмоциональным настроем ранних византийских памятников и духом интернациональной готики, Рерих смог явственно выразить переживания своей эпохи. Фактически художественное мышление современного мастера здесь на новой живописной основе развивает возможности, заложенные в средневековом искусстве России и Западной Европы. Трагическое ощущение времени, годин Первой русской революции, как нигде ранее и, пожалуй, позднее, не проступает у Рериха с такой обнажённой силой, как в Пермском иконостасе: в пронизанном болью взгляде Христа из «Тайной вечери», в опаляющем своим страданием и внутренним огнём лике Святой Великомученицы на столбике Царских врат, в скорбных тонах Успения и в печальных глазах Спаса Нерукотворного.

Всё это вместе создаёт тот неповторимый и своеобразный колорит, ту интонацию рериховского иконостаса, в котором вместе с религиозно-философскими идеями подспудно живёт ещё и большой художественный образ, эмоционально прочувствованный и по современному живописно воплощённый. Несмотря на некоторую прямолинейность решения, иконостас убеждает своей глубокой внутренней правдой, верностью древним христианским истокам.

Если бы потребовалось сказать, какие же памятники Древней Руси и эпохи Возрождения более всего вдохновляли Рериха и послужили ему отправной точкой в идейно-художественном замысле Пермского иконостаса, то прежде всего следовало бы назвать упоминавшиеся выше шитый воздух 1389 года «Спас Нерукотворный с предстоящими» и полиптих Иларио да Витербо 1363 года. С живописным убранством Порциунколы рериховский ансамбль сближает камерный, мемориальный характер самого храма и несколько простонародная, не аристократическая манера изображе-





Спас Нерукотворный  
с Предстоящими. 1389  
Воздух, шитьё

ния. В Пермском иконостасе тот же мерцающий золотистый фон, иконографическая общность персонажей из Благовещения и одинаковый рисунок звёзд и светил на свитке Архангела Гавриила и куполе церковушки, отстроенной самим Франциском Ассизским.

Шитый воздух был создан великой княгиней Марьей Семёновой, дочерью тверского князя Александра Михайловича, ставшей третьей женой великого князя Симеона Гордого, умершей в старости «в черницах». Деисусная композиция с восемью фигурами, предстоящими Спасу Нерукотворному, вышитая будущей монахиней, надо полагать, очень подходила Рериху в качестве исторического источника для иконостаса женского монастыря в Перми. И хотя иконостас одноярусный и в нём нет деисусного чина, всё же пять икон, кроме храмовой и Царских врат, могут рассматриваться как живописное воплощение идеи деисуса перед Нерукотворным Образом.

Считается, что шитая великой княгиней пелена была своеобразным памятником битвы на Куликовом поле, произведением, в котором она «передала глубокую веру русского народа в победу, торжество светлого начала над тёмными силами зла»<sup>39</sup>. Само

<sup>39</sup> Маясова Н.А. Памятник московского золотного шитья XV века // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М.: Наука, 1970. С. 491.



Н.К. РЕРИХ. Святой Сергий Радонежский. 1932





Н.К. РЕРИХ. Святой Франциск. 1932

это время, овеянное высоким духом Сергия Радонежского, было необычайно близко Рериху. В великом вдохновителе Куликовской битвы и в великом подвижнике средневековой Италии художник видел нравственную опору современной духовности и культуры. Не случайно позднее, в 1932 году, Рерих напишет в одном ключе две парные картины, посвящённые Сергию Радонежскому и Франциску Ассизскому. Для него оба эти святые олицетворяли собою истинное лицо христианства, облик духовного Учителя, принёсшего на землю высокие этические идеи, оказавшие огромное влияние на всё последующее развитие человечества. Отсюда, от этих истоков, наверное, и проистекает та внутренняя цельность религиозно-философского и художественного замысла Пермского иконостаса, вобравшего в себя достижения и Древней Руси, и европейского Возрождения.

«Красота и мудрость. Именно молитва духа вознесёт страны на ступени величия»<sup>40</sup>, — в этом был уверен художник. Всё это было необычайно созвучно передовой общественной мысли начала века о возвышении духа, обновлении просвещения и культуры. Рерих, быть может больше всех увлечённый в те годы иконами и древними храмами, страстно выступал в защиту старины, за введение Красоты и Знания в жизнь и воплотил свои религиозно-философские идеи в уникальном Пермском иконостасе. Это его творение как раз и отражало пафос возрождения национального наследия и вместе с мозаиками и росписями церквей в Почаевской лавре, Пархомовке, Пскове, Шлиссельбурге и Талашкине явилось весомым вкладом Николая Константиновича Рериха в религиозное искусство Русского культурного ренессанса начала XX века.

<sup>40</sup> Рерих Н.К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатаз, 1924. С. 64.



# БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986.
2. Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX—начала XX века. М.: Наука, 1971.
3. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.
4. Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994.
5. Вздорнов Г.И. Икона Нерукотворного Образа Спаса — памятник псковской живописи XV века // Советская археология. 1973. № 3.
6. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Т. 1, XII столетие. М., 1961.
7. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976.
8. ГАПО, ф. 431, оп. 1, д. 4, д. 8.
9. Гидони А. Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5.
10. Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков. М.: Наука, 1967.
11. Игумен Серафим. Пермский Успенский первоклассный женский общежительный монастырь. Н.-Новгород: Типолитография т-ва И.М. Машистова, 1913.
12. Исторический вестник. 1914. Т. 138.
13. Каждан Т.П. Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX—начала XX вв. (1895–1907). М.: Наука, 1969.
14. Казаринова Н.В. Рерих и Пермь // Вечерняя Пермь. 1990. 14 авг.
15. Кириков Б.М. Академик архитектуры В.А. Покровский // Вестник Ленинградского университета. 1972. № 2.
16. Кириченко Е.И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В.А. Покровского // Архитектурное наследство. 1973. Вып. 21.
17. Киркевич В. Осколок вечности // Нева. 1988. № 7.
18. Королёв А., Юзефович Л. Ты и Рерих // Молодая гвардия. 1966. 14 дек.

19. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
20. Лаурина В.К. Об одной группе новгородских провинциальных Царских врат // Древнерусское искусство. М.: Наука, 1968.
21. Луначарский А.В. Сочинения: В 8 т. М., 1965.
22. Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1969.
23. Маясова Н.А. Памятник московского золотного шитья XV века // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М.: Наука, 1970.
24. Михайлова Л.Г. Об атрибуции Казанской церкви — усыпальницы Каменских в Перми // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985.
25. Пермские губернские ведомости. № 224. 1908. 14 окт.
26. Пермские епархиальные ведомости. Неофиц. отд. 1875. № 46, 47.
27. Пестова А.И. Пермская церковь иконы Казанской Божией Матери и художник Вашков С.И. Новые открытия // Страницы прошлого. Избранные материалы краеведческих Смышляевских чтений. Пермь, 1999. Вып. II.
28. Поселянин Е. Богоматерь. СПб.: Книгоиздательство П.П. Сойкина. Київ: Мистецтво, 1994.
29. Протоколы и акты Пермской губернской секции по охране памятников искусства и старины 1920 года. Анкетный лист № 3 // Архив сектора учёта ПГХГ.
30. Рерих Н.К. Глаз добрый. М.: Худож. лит., 1991.
31. Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. М.: Международный центр Рерихов, 1995.
32. Николай Рерих. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатаз, 1924.
33. Рерих Н.К. Свободное искусство. Пг.: 1916.
34. Сарабьянов Д.В. Стилль модерн. М.: Искусство, 1989.
35. Семянников В. Загадки усыпальницы Каменских (Ещё раз о пребывании Рериха в Перми) // Вечерняя Пермь. 1990. 2 авг.
36. Сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы. М.: Изд. Русского на Афоне Пантелеймоновского монастыря, 1904.
37. Соколовский В.В. Художественное наследие Николая Константиновича Рериха // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. М.: Изобраз. искусство, 1978.
38. Суздалев П.К. Врубель. М.: Сов. художник, 1991.
39. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное). М.–Л.: Гослитиздат, 1935.



40. Топоров В.Н. Рыба // Мифы народов мира. М.: Науч. изд. «Большая Российская Энциклопедия», 1997. Т. 2.
41. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М.: Изобраз. искусство, 1996.
42. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996.
43. Эрнст С. Н.К. Рерих. Пг.: Изд. Общины Св. Евгении, 1918.
44. Яремич С.П. М.А. Врубель. М.: Издание I. Кнебель, 1911.
45. Assisi: Three guided itineraries to the town. Art - History. Rimini: Pama Graphicolor, 1992.

# СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Ассист (ассистка)** — в византийской и древнерусской иконописи линейная и штриховая лучеобразная прорисовка листовым или творёным золотом.

**Вохрение** — старорусское название процесса, при котором используется «вохра», или охра, наносимая послойно, при выполнении личного письма, а также слоя красок поверх санкиря.

**Гиматий** — прямоугольный длинный кусок ткани — плащ, надеваемый поверх хитона. В иконописи Г. — обязательная одежда большинства ветхозаветных, раннехристианских персонажей.

**Далматик (далматика)** — старинная верхняя одежда типа античной туники. Накидка с короткими рукавами, одевающаяся через голову. Д. украшался оплечьем, передником и подольником.

**Деисус** — один из рядов иконостаса или отдельная композиция, воплощающая в иконописи учение о заступничестве святых за людей перед Христом. Как часть иконостаса Д. напоминает о Страшном суде. Центр композиции — Христос, Спас-Вседержитель, иногда в иконографии Спас в силах, по сторонам которого обращённые к Нему Богоматерь, Иоанн Предтеча. Кроме этих фигур в Д. изображают Архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла и др., а также некоторых избранных святых в строго определённом порядке — чине.

**Извод** — исторически закрепившееся в иконописной традиции изображение известного лица или сюжета.

**Кокошник** — полукруглое или килевидное декоративное завершение створ Царских врат. Ряды К. в XVI–XVII вв. устраивали поверх сводов для внешнего украшения церковных зданий.

**Клобук** — покрывало-намётка, надеваемое монашествующими поверх головного убора.

**Клав** — парчовый четырёхугольник на длинном плаще.

**Киноварь** — ярко-красная природная минеральная краска. К. широко использовалась в русской иконописи с XII в. и в живописи — с XVIII.

**Ковчег** — плоское углубление в иконной доске, на поверхности которого располагается сюжетная живопись. Иногда бывает двойным, причём внутренний — более углубленным. Скос между К. и полем принято называть лузгой.



- Левкас** — белый меловой грунт в русской средневековой живописи.
- Лесси́ровка** — очень тонкий слой полупрозрачной краски, нанесённый на просохший красочный слой.
- Лабарум** — длинное древко с перекладиной, на которую подвешено знамя.
- Лор** — пояс — широкая, украшенная орнаментом и камнями лента, охватывающая далматик. В иконописи принадлежность одежд архангелов.
- Мафорий** — большое покрывало на голову, окутывающее почти всю фигуру. М. Богоматери преимущественно багряного тона, чаще пурпурный с тремя символическими звёздами — одна на лбу, две на плечах. М. надевается на голову, когда волосы забраны в чепец.
- Нартекс** — в христианских храмах притвор, паперть, длинный узкий коридор вдоль западной части храма. Иногда их было два — внутренний и внешний.
- Омофор** — длинная широкая полоса из ткани, возлагаемая на плечи архиерею поверх всех облачений. Располагаясь на плечах, она опускается концами спереди и сзади.
- Опись** — термин русских иконописцев: прорисовка поверх санкиря тёмно-коричневой краской черт лица, контура головы и др. деталей тела.
- Параманд** — четырёхугольный плат с изображением креста, носимый монахами поверх подрясника (власяницы, хитона) на спине под мантией.
- Паволока** — холстина, наклеенная на поверхность иконной доски.
- Позём** — условное изображение земли на иконе.
- Поручи** — манжет в облачении священнослужителей, нарукавники.
- Саккос** — основное верхнее облачение архиерея, заменяющее фелонь и имеющее то же назначение.
- Санкирь** — красочный слой коричневого, зеленоватого или коричнево-розового цвета, которым покрывают личные части изображений.
- Темпера** — краска, изготовленная на основе эмульсионного связующего и порошка пигмента. В иконописи краска, растёртая на яичной эмульсии.
- Тороки, слухи** — лента, проходящая над челом и развевающаяся концами возле ушей. По древнерусским толкованиям, через Т. ангелы получают повеления от Бога.
- Убрус** — узкая прямоугольная ткань, полотенце, на котором, согласно преданию, отпечатался лик Спаса (Нерукотворный образ Христа).

- Фелонь** — верхнее богослужebное облачение священников и епископов.
- Фибула** — особого рода застёжка, распространённая в древние времена и служившая для скрепления и украшения одежды.
- Хитон** — греческое название нижней одежды — рубашки, сшитой из одного куска ткани прямоугольной формы с вырезом для головы. В иконописи X. с рукавами — обязательный атрибут одежды почти всех библейских и евангельских персонажей.
- Хорос** — подвесной церковный светильник со множеством свечей, паникадило.

## СОКРАЩЕНИЯ

ГАПО	— Государственный архив Пермской области
ГИМ	— Государственный Исторический музей, Москва
ГРМ	— Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ	— Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Иоан	— Евангелие от Иоанна
МК РСФСР	— Министерство культуры Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
МЦР	— Международный центр Рерихов, Москва
ОРГТГ	— Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи
ПГХГ	— Пермская государственная художественная галерея
ПЕВ	— Пермские епархиальные ведомости
Пг	— Петербург
Псковский музей	— Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
СПб	— Санкт-Петербург
США	— Соединенные Штаты Америки



# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Церковь Казанской Божией Матери со звонницей
2. Южный фасад церкви с тремя окнами
3. Северный фасад церкви с майоликой Спаса Нерукотворного
4. М.В. НЕСТЕРОВ. Распятие. 1908. Медь, масло. 144 x 108. Поступило из пещерной церкви Печерской Богоматери Успенского женского монастыря в Перми в 1920 году
5. Спас Нерукотворный. Майолика (в процессе реставрации)
6. Казанская Божия Матерь. Майолика (в процессе реставрации)
7. Николай Константинович Рерих. Санкт-Петербург. 1910
8. Автограф письма Н.К. Рериха в Императорскую Академию художеств. 26 февраля 1909
9. Интерьер церкви Казанской Божией Матери
10. Схема Пермского иконостаса Н.К. Рериха
11. Реконструкция Пермского иконостаса Н.К. Рериха. 1907. Дерево, масло, басма. 302,28 x 697,88
12. Архангел Гавриил. Конец XIV—начало XV века. Дерево, темпера. 104 x 63. ГРМ
13. Н.К. РЕРИХ. Архангел Михаил. Фрагмент
14. Н.К. РЕРИХ, С.И. ВАШКОВ. Царские врата с надвратной сенью. 1907. Дерево, масло, басма. 292 x 166,5. Пермская государственная художественная галерея
15. С.И. ВАШКОВ. Басменный узор наверху Царских врат
16. Н.К. РЕРИХ. Кокошник со сценой «Благовещение». Фрагмент Царских врат. Дерево, масло, басма
17. Н.К. РЕРИХ. Дева Мария. Благовещение. Фрагмент. Дерево, масло. 68 x 44 (с фоном до рамы)
18. СИМОНЕ МАРТИНИ. Дева Мария. Благовещение. 1333. Фрагмент. Дерево, темпера. 184 x 114. Флоренция, Уффици
19. ИЛАРИО ДА ВИТЕРБО. Благовещение. 1393. Фрагмент алтарного полиптиха. Дерево, темпера. Ассизи, церковь Санта Мария дельи Анджели (Порциункола)
20. ИЛАРИО ДА ВИТЕРБО. Алтарный полиптих. 1393. Дерево, темпера. Ассизи, церковь Санта Мария дельи Анджели (Порциункола)

21. Н.К. РЕРИХ. Архангел Гавриил. Благовещение  
Фрагмент. *Дерево, масло. 68 x 44 (с фоном до рамы)*
22. ФРА АНДЖЕЛИКО. Благовещение и Поклонение волхвов.  
1430. Фрагмент. 42 x 25. *Бостон, Музей Изабеллы Гарднер*
23. Ангел. Панно. 1892.  
Вышивка Е.А. ПРАХОВОЙ по эскизу В.М. ВАСНЕЦОВА.  
*Смоленский государственный музей-заповедник*
24. Н.К. РЕРИХ. Евангелисты на створах Царских врат
25. Н.К. РЕРИХ. Левая створа Царских врат. *Дерево, масло. 93 x 47 (с фоном до рамы)*
26. Н.К. РЕРИХ. Правая створа Царских врат.  
*Дерево, масло. 93 x 47 (с фоном до рамы)*
27. Н.К. РЕРИХ. Столбики царских врат
28. Святая Варвара. Вторая половина XIV века. Углич.  
*Дерево, темпера. 73 x 50. ГТГ*
29. Н.К. РЕРИХ. Святая великомученица на северном столбике  
Царских врат. *Дерево, масло. 43 x 12,5*
30. Н.К. РЕРИХ. Святая великомученица на южном столбике  
Царских врат. *Дерево, масло. 43 x 12,5*
31. Святая жена. XII век. Фреска. Фрагмент. *Полоцк, Спасский  
собор Евфросиньевского монастыря*
32. Н.К. РЕРИХ. Лик Святой Великомученицы на южном  
столбике царских врат. Фрагмент. *Дерево, масло*
33. Н.К. РЕРИХ. Надвратная сень
34. Н.К. РЕРИХ. Тайная вечера. Икона из надвратной сени.  
*Дерево, масло. 21 x 57 (в свету)*
35. Молящиеся. Середина XIII века. Мозаика. Фрагмент. *Венеция,  
собор Святого Марка*
36. Н.К. РЕРИХ. Апостолы. Тайная вечера. Фрагмент
37. Н.К. РЕРИХ. Спас. Тайная вечера. Фрагмент
38. Спас из деисуса. Фрагмент иконы «Илья Пророк в пустыне с  
житием и деисусом». XIII век. Псков  
*Дерево, темпера. 41 x 111. ГТГ*
39. Н.К. РЕРИХ. Спас Нерукотворный. 1907.  
*Дерево, масло. 127 x 102. Пермская государственная  
художественная галерея*
40. Спас Нерукотворный. Конец XIII – начало XIV века.  
*Дерево, темпера. 89 x 70. Москва, Государственная  
Третьяковская галерея*
41. ФЕОФАН ГРЕК. Пантократор. 1378. Фреска  
*Новгород, церковь Спаса Преображения на Ильине улице*
42. Н.К. РЕРИХ. Спас Нерукотворный. Фрагмент



43. Спас Нерукотворный с Предстоящими. 1389. Фрагмент. *Воздух, шитьё. 123 x 220. Москва, Государственный Исторический музей*
44. Н.К. РЕРИХ. Спас Нерукотворный. 1906. *Эскиз для мозаики церкви в Пархомовке*
45. Спас Златые власы. Начало XIII века. *Дерево, темпера. 58,5 x 42. Успенский собор Московского Кремля*
46. Н.К. РЕРИХ. Богородичные Праздники для иконы Казанской Божией Матери. 1907. *Дерево, масло. 127 x 102. Пермская государственная художественная галерея*
47. Казанская Божия Матерь. Конец XVIII–начало XIX века. *Дерево, масло. 32,5 x 25,5. Пермская государственная художественная галерея*
48. Н.К. РЕРИХ. Святое семейство. Фрагмент композиции «Поклонение волхвов». Левая половина верхнего яруса рамы. *Дерево, масло*
49. Мастер Пределлы Фьезоле–Будапешт. Поклонение волхвов. Вторая половина XIV в. *Дерево, темпера. 25,5 x 38,8. Будапешт, Музей изобразительных искусств*
50. Н.К. РЕРИХ. Три царя. Фрагмент композиции «Поклонение волхвов». Правая половина верхнего яруса рамы. *Дерево, масло*
51. ДЖЕНТИЛЕ ДА ФАБРИАНО. Поклонение волхвов. 1423. Фрагмент. *Дерево, темпера. 173 x 220. Флоренция, Уффици*
52. ДЖЕНТИЛЕ ДА ФАБРИАНО. Поклонение волхвов. 1423. *Дерево, темпера. 173 x 220. Флоренция, Уффици*
53. Н.К. РЕРИХ. Святая Анна и девочка Мария. Фрагмент композиции «Введение во храм». Левая половина среднего яруса рамы. *Дерево, масло*
54. Н.К. РЕРИХ. Первосвященник Захария. Фрагмент композиции «Введение во храм». Правая половина среднего яруса рамы. *Дерево, масло*
55. Н.К. РЕРИХ. Первосвященник Захария. Фрагмент.
56. Рождество Иоанна Предтечи. Фреска южной стены Похвальского придела. 1482 или 1514/1515 гг. *Москва, Успенский собор Московского Кремля*
57. Н.К. РЕРИХ. Успение Пресвятой Богородицы. Нижний ярус рамы. *Дерево, масло*
58. Н.К. РЕРИХ. Апостолы. Успение Пресвятой Богородицы. Фрагмент
59. Н.К. РЕРИХ. Архангелы. Северные и южные двери
60. Н.К. РЕРИХ. Архангел Михаил. 1907. *Дерево, масло. 135 x 60. Пермская государственная художественная галерея*

61. Н.К. РЕРИХ. Архангел Михаил. Фрагмент. *Дерево, масло*
62. Н.К. РЕРИХ. Архангел Гавриил. 1907. *Дерево, масло. 135 x 60. Екатеринбургский музей изобразительных искусств*
63. Н.К. РЕРИХ. Архангел Гавриил. Фрагмент
64. Н.К. РЕРИХ. Архангел Гавриил. Фрагмент (свиток)
65. КАТЕРИНО ВЕНЕЦИАНО (?). Коронование Марии. Вторая половина XIV века. *Дерево, темпера. 120 x 75. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж*
66. Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Северная и южная иконы
67. Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Северная икона. 1907. *Дерево, масло. 127 x 91. Пермская государственная художественная галерея*
68. Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Северная икона. Фрагмент
69. Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Южная икона. Фрагмент
70. Н.К. РЕРИХ. Предстоящие. Южная икона. 1907. *Дерево, масло. 127 x 91. Пермская государственная художественная галерея*
71. Неизвестная мученица. XII век. Фреска. *Киев, собор Святой Софии*
72. Св. Устина и Домника. Южная стена диаконника. 1199. Фреска. *Новгород, церковь Спаса на Нередице*
73. Богоматерь. Конец XII века. Мозаика в апсиде. *Мурано, церковь Санта Мария э Донато*
74. Н.К. РЕРИХ. Пещное действо. 1907. *Картон, темпера, гуашь. 61,5 x 48,6. Москва, Государственная Третьяковская галерея*
75. Спас Нерукотворный с Предстоящими. 1389. *Воздух, шитьё. 123 x 220. Москва, Государственный Исторический музей*
76. Н.К. РЕРИХ. Святой Сергей Радонежский. 1932. *Холст, темпера. 150 x 108. Москва, Государственная Третьяковская галерея*
77. Н.К. РЕРИХ. Святой Франциск. 1932. *Холст, темпера. 152,3 x 106,8. Нью-Йорк, Музей Николая Рериха*



# SUMMARY

The book is devoted to a little-known monument of Russian religious art, the iconostasis of the Church of Our Lady of Kazan in Perm (1907). Its author is the prominent Russian painter, Nicholas Roerich. Since 1922 the iconostasis has been kept in the collection of the Perm State Art Gallery, except the icon of the Archangel Gabriel, which is in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts.

The Church of Our Lady of Kazan was built in 1908 due to the efforts of Ivan Kamensky (1857–1910), a representative of a well-known Perm dynasty of merchants. On the northern wall of the church a large majolica icon, *Holy Face and Selected Saints*, is placed. Another majolica icon, *Our Lady of Kazan*, is placed on the eastern wall of the church.

The stone arch of the church has no drum. There is no idea of a dome. The church is not very spacious. Roerich designed the iconostasis in cooperation with S.I. Vashkov. The latter “dressed” the icons in metal embossed foil. The masters created the iconostasis, which was amazingly proportional to the church. In the centre of the iconostasis, one can see the Holy Doors, which are surrounded by the icons *Holy Face* and *Our Lady of Kazan*. On the diaconal doors, the icons of Archangels are placed, and then, on both sides, one can see an ensemble of the icons *Selected Saints*.

The roots of the Novgorod-Pskov architecture, which are seen in the Kazan Church, are not a direct imitation of ancient Russian forms. There is no stylisation here. Everything is organically transformed. N.V. Skomorovskaya thinks that the building of the Kazan Church on the territory of the Perm Nunnery was designed by the distinguished Russian architect Vladimir Pokrovsky.

It is known that Roerich executed only sketches for the iconostasis. In icon painting, authorship does not always belong to one master; icons can be partially executed by other artists. This fact explains the unevenness of the painterly level of the iconostasis.

The Perm iconostasis is single-stage, like the iconostases in the temples of the Byzantine Empire and Ancient Rus, for instance, the Cathedral of St. Sophia in Kiev. All the icons were executed in oil on boards with gesso coating, but without fabric covering. The characteristic feature of the iconostasis is large overlay nimbi in a shape of crowns executed in high relief.

The icons are painted in the old style in dark hues of brown, green and red, and remind one of the solemn images of ancient temples. One gets an impression that the works were created long ago, and that the top layer of oil varnish darkened with time. The edges are covered with metal embossed foil, as it was done with ancient icons.

On the Holy Doors, seven icons are placed: *Evangelists* (two) on orthogonal folds; *Annunciation* (two); *Great Martyrs* (two) on columns, *Last Supper* over the Holy Doors, and two small *Cherubs*. One cannot but recognise in the image of Roerich's Virgin Mary the features of the Madonna by Simone Martini (1333, The Uffizi, Florence), and the Madonna of a famous replica of the Martini masterpiece created 60 years afterwards by the Italian painter Ilario da Viterbo.

Creating the image of the kneeling Archangel Gabriel in the icon *Annunciation*, Nicholas Roerich in most aspects followed the western traditions.

As for the image of a saint martyr on the southern column, it was, probably, painted by Roerich himself.

In the arch over the Holy Doors, Roerich placed the icon *Last Supper*. The image of Christ is filled with special spirituality. The characteristic arrangement of the figures of apostles, their gestures and faces are almost a replica of the mosaic of the 13th century at St. Mark's Cathedral. For Roerich, the Venetian temple decoration became a kind of an icon original. Retaining its iconography Roerich, following the tradition of ancient Russian icon painters, translated a foretype into a new artistic work marked by the originality of drawing and colour. The colouration of the *Last Supper* is based on dark-green, brown and red hues, and reminds one of Pskov icons.

The combination of Christian dogmatics and the ideas of a synthesis of knowledge and beauty in the Holy Doors was especially consonant to the philosophic conception of the All-Unity, which was developed by Vladimir Solovyov and his followers in those years.



In the icon *Holy Face*, Roerich follows the examples of famous ancient monuments. In the plasticity of the holy face, one can feel the influence of Neredita frescoes with their expressiveness and constructive building of forms. Among the works that inspired Roerich and which he followed in his art, one can mention a significant monument of icon embroidery of the 14th century, *Holy Face and Saints* (1389, The State Historical Museum).

For *Our Lady of Kazan* — an original icon painted, presumably, in the late 18th–early 19th century — Roerich executed “Holidays.” The “Holidays” are placed under one another and include *Adoration of the Magi*, *Presentation of the Virgin in the Temple*, and *Assumption*. Roerich designed all three compositions in an unusual for ancient Russian painting way. He did not invent new iconographic versions. In *Adoration of the Magi*, Roerich followed a famous masterpiece by Gentile da Fabriano (1423, the Uffizi).

On the northern and southern doors of the iconostasis, the icons with the Archangels Michael and Gabriel are placed. Their images are synthetic in their iconography.

Two large icons of selected saints are an innovation for Russian iconostasis art. It is quite probable, that they were executed for the patrons of the monastery. The Holy Women in the northern and southern icons are, probably, the martyrs Vera and Lydia of Illyria, the saints homonymous to Vera and Lydia Kamensky who gave money for the construction of the stone church.

The Perm iconostasis of Roerich — one of the most original creations of Russian religious painting of the early 20th century — reflects the most progressive art tendencies of that time.

The artistic method of Roerich is distinguished for its documental veracity and creative following the behests of ancient Russian painting. At one and the same time, the introduction of compositional schemes of the works of Italian Renaissance painters into the system of the Orthodox iconostasis became an evident phenomenon of Russian religious painting of the early 20th century.

Among the monuments of ancient Russia and the Renaissance that inspired Roerich and served him a starting point in the ideological and artistic idea of the Perm iconostasis, one can name the embroidered fabric *Holy Face and Selected Saints* of 1389, and the polypych by Ilario da Viterbo of 1393. The chamber character of the temple and a rather common, non-aristocratic, manner of depiction

make the Roerich ensemble similar to the picturesque decoration of the Porziuncola Chapel.

It is believed, that the embroidered fabric was created as a kind of a monument to the Battle of Kulikovo; this is a work in which a deep belief of the Russian people in victory, in the triumph of the light powers over the evil, is manifested. The time itself, filled with the high spirit of St. Sergius of Radonezh, was extremely dear to Roerich. In the great encourager of the battle of Kulikovo, and in the great master of medieval Italy, Ilario da Viterbo, the painter saw the moral foundations of the contemporary spirituality and culture.

In general, the Perm iconostasis of Nicholas Roerich embodies both western and eastern iconographies with the tendencies of Art Nouveau, and reflects religious and philosophical searches of the Russian cultural Renaissance of the early 20th century.



# СОДЕРЖАНИЕ

ИКОНОСТАС И ЦЕРКОВЬ КАЗАНСКОЙ БОЖИЕЙ МАТЕРИ. Скоморовская Н.В.	5
ПЕРМСКИЙ ИКОНОСТАС Н.К. РЕРИХА. Маточкин Е.П.	34
ЦАРСКИЕ ВРАТА	41
БЛАГОВЕЩЕНИЕ	42
ЕВАНГЕЛИСТЫ НА СТВОРАХ ЦАРСКИХ ВРАТ	52
СТОЛБИКИ ЦАРСКИХ ВРАТ	56
НАДВРАТНАЯ СЕНЬ	62
СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ	70
ИКОНА КАЗАНСКОЙ БОГОМАТЕРИ	81
ПРАЗДНИКИ. РАМА ДЛЯ ИКОНЫ КАЗАНСКОЙ БОГОМАТЕРИ	84
ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ	84
ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ	89
УСПЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ	94
СЕВЕРНЫЕ И ЮЖНЫЕ ДВЕРИ	97
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ	98
АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ	103
ПРЕДСТОЯЩИЕ	107
ПРЕДСТОЯЩИЕ. СЕВЕРНАЯ ИКОНА	109
ПРЕДСТОЯЩИЕ. ЮЖНАЯ ИКОНА	110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	115
БИБЛИОГРАФИЯ	129
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ	132
СОКРАЩЕНИЯ	134
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	135
SUMMARY	139

**Маточкин Евгений Палладиевич  
Скоморовская Наталья Владимировна**

**ПЕРМСКИЙ ИКОНОСТАС  
НИКОЛАЯ РЕРИХА**

СОБРАНИЕ ПЕРМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

Редактор *О.Н. Зылаева*  
Технический редактор *Л.И. Введенская*  
Компьютерная вёрстка *Л.И. Агрофенина*  
Корректоры *Р.М. Землянская, О.Н. Костина*

Подписано в печать 13.01.2003. Формат 84 x 108/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная и мелованная. Усл. печ. л. 15.12  
Тираж 2000 экз. Заказ 1/004

ООО «ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «АГНИ»  
Россия, 443110, Самара, ул. Мичурина, 23  
Тел. (8462) 70-32-87, тел./факс 70-23-85  
Электронная почта: [cdk@transit.samara.ru](mailto:cdk@transit.samara.ru)  
Интернет: [www.agni.com.ru](http://www.agni.com.ru)

Для корреспонденции: 443110, Самара, а/я 10468  
Для заказов: тел.: (8462) 70-23-77, 70-23-87; факс 70-23-77  
Электронная почта: [book@transit.samara.ru](mailto:book@transit.samara.ru)  
Интернет-магазин: [www.agnia.ru](http://www.agnia.ru)  
Книга—почтой: Россия, 443110, Самара, а/я 10468

Отпечатано в типографии  
ООО «ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «АГНИ»





Скоморовская Наталья Владимировна, заслуженный работник культуры. Сотрудник Пермской государственной художественной галереи с 1969 года. Работала главным хранителем 27 лет, в настоящее время является хранителем живописи.



Маточкин Евгений Палладиевич, уроженец пермской земли, сын известных в Пермской области врачей. Кандидат искусствоведения, профессор Международной Славянской академии, автор более двухсот пятидесяти научных работ, в том числе монографий «Рерих и Сибирь», «Петроглифы Алтая», «Космос Леонардо да Винчи и Николая Рериха».



ISBN 5-94650-003-1



9 785946 500036