

РЕРИХ

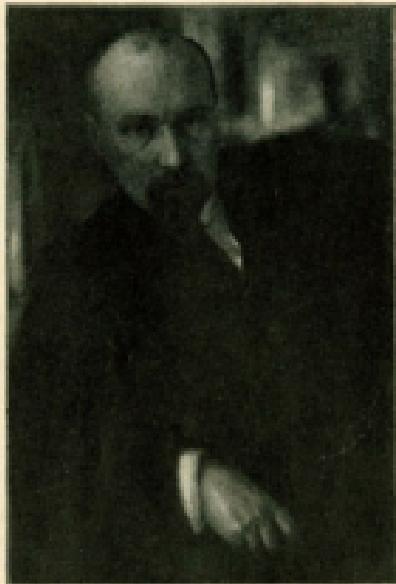
Издательство Всероссийского Комитета
Помощи Инвалидам Войны при ВЦИК Советов.
Москва, Ильинка, Козьмодемьяновский пер., 3.

В. Смирнов
5. III. 37

Н. К. РЕРИХ

ОЧЕРК КУЗМИНА

36



Н. К. ПЕРОВ.

Н. К. Перов—один из единственные в русской живописи. Еще ли повторяю, так как для него требуется стечения обстоятельств, невозможных для предшествующего создания и сочетания элементов часто противоречивых. Русский художник иностранного происхождения, влюбленный в дьявольскую Русь, он может быть любить только случай, не свой, собирающий все блеск, все величие,None которых домашний человек пренебрежительно, историк с известной тенденцией, выражавший ее чисто декоративным образом, мастер, исполненный самим поклонением отрасли живописи для воспроизведения первобытных настроений и красок, русский, воспринимающий русское, как земледельческую деревню и потому, может быть, членом коммюнистической партии русской. Настоящий геройизм, конечно, больший, чем у Сурикова или Рубинина. Действует подлинно, странный для настоящего русского художника, делает его более понятным и доступным для публики

международной. Россия для иностранцев. И, вместе с тем, какая измененная любовьность, воссторжение искусства, какое разнообразие, юдиность, какая тенденциозность в ориентации, какую спиритуальную, неканоническую новинку русских людей, открывает этот мир!».

В каждом слове и во всем обращении к народу можно найти связи с другими временами и культурами прошлыми или современными.

Рерих не пользовался различиями русского искусства с Италией, Венецией, албанским поэтом, Ильей, Сафой, польско-австрийской стыдкой XVII в., Голландской эпопеей XVIII. Его интересы были широки, содомский север, финская мифология, «мирство» первобытной Руси, которым он распространяет гораздо дальше его исторической расположности.

Причина, может быть, заключается в скандальном происхождении самого Рериха.

В жизни художника мало ли можно считать случайностями биографических обстоятельств. Они непрекращающе поднимают свой спектакль, иногда с ее собственным сценами художников, но это творчество. Всю его и индивидуальность только изменяют ее. Не зря у Рериха произведение скандальное, не зря родина его русский север (Петроград, 1874 г.), не зря с детства привыкли его археология, история и первобытная культура.

Артистическая жизнь его началась очень рано (16 лет) и протекала в общем довольно спокойно. Первый садовый спектакль и первые исправленные и испоганившиеся он не помнит. Со стороны скромного артистического его

изречение не встречало. Дорогами его всегда раздвигались органически, не вставая из дыбы, не впадая в отчаяние, не лежащие, не делающие, могло быть широка и свободна.

Он кончил академию в 1897, занимался у Кундаки, в 1906 назначен директором Общества Национального Художества, в 1909 избран академиком,—таким официальным течением его жизни. Занятие литературой, художественной критикой, археологией, частные выставки по России и Европе, участие в кустарной мастерской села Талашкино, различные частные дачи и несколько церквей, театральные постановки, предпринятые им работы, как художника—его деятельность, с избытком наполнявшая ту часть жизни художника, которая с его широким доступом обширению и сужению пребывания.

Творчество Рериха стоит в тесной связи с группой художников «Мира Искусства». Ретроспективные и литературные идеализации не живые и статичные. Хотя в этом отношении у Рериха как во стране и своеобразии сочетаются двести искусства скандинавского с чисто антическими. История художников «Мира Искусства» всегда была фабулистической или анекдотической, у Рериха же он исходил от предметной исторической линии, не разрывавшей ее ни в статьях, а именно с скандальным происхождением России, был тенденциозным. Самый сам смысл, подход к вопросу был, конечно, чужд первоискусствам. Разрешение же этой задачи у Рериха было чисто декоративное, с течением времени все более и более вытесненное, уходящее в красочную символику.

Декоративность, пот снять слово, прокрученное извергнутое в «Мире Искусства» и обыденностью, может быть, три четверти произведений Рериха. Я имею в виду не только работы для театра, панно, украшения зданий и залов чисто-практического характера, но сама стилизация живописи Рериха, исходящая от того, изображает ли она различные исторические эпохи русской жизни, исторические сюжеты или символико-догматические положения, главным образом преследует чисто-декоративные цели, забрав способом выразительности ее выразительность отдельных лиц, но логический смысл композиции, а их орнаментальный ритм, разрывавшийся краями панностей. Серебряный квадрат первых вещей Рериха можно рассматривать, конечно, как социальный прием для передачи этой стирки, но передававшая горесть все-таки становилась, с течением времени, все более ясной и всею краской прием в частном, притом художник переходил почти исключительно на темперу и пастель. Сама склонность от простого историзма, выраженного известной исторической тематикой («В греческом 1895, «Гонцы», целая серия «Славянок») передалась историческая настроенность (Шахматы 1902, «Красные паруса», «Зимовье», «Город стригут» 1903, «Бояры», «Владимира поддание») и никакой не замыслы настроений, эпиграфических-импринтных занятиях уклонами, символами и стилем духовно-праческих аллегорий, бывших в ходу у русских наставников XVII в. и переданных затем в симметрии, симметрии и симметрии («Сокровища заговора», «Прочтенный град края одесского», «Лига последней», «Град обратенный», «Заряко»).

При этом самое сходство не столько с иконописью, сколько с древне-русским фресками, миниатюрами и вообще художеством более свободными, духовно-историч. если можно так выражаться, именем выступают и вполне индивидуальные черты художника от идеализации его образцов безымянного старого мастерства.

Самые изобретательные эмоциональные притчи, выразившие в жизни то или другое произведение, были различны. Конечно, драгоценны суть точно о причинах, породивших то или другое произведение, трудно. Но в каждом искусстве для нас важно то эмоциональное действие, которое оно на нас оказывает. И вот, действие от духовно-аллегорических картин Рериха — чисто-декоративное, художественное, живописное, только некогда точкой излияния искусства, вылияющее с ним по наимености орнаментальных задач. Нафот же не различен. Нафот Рериха — некоторое количество и зрителей, живописных противоположений, лишь в глубинах выраженный супрематизм, некоторые памятнические, очень отвлеченные, далекие не таким русским, как хотелось бы показать художнику, эмоционализмом. Русские же стенные расписи, преследуя и технические цели покрытия плоскостей, видны часто, как общий узел того века, в отвлечении духовное величество, все же основанием имеют уединение или уединение боговодческое, родительское чувствование природы и мира. В этом из смысла, как смысла и Шестерова, художника, идущего искренне от одной точки отправления с Рерихом и не в том с ним внутренне не соглашающегося, почти противоположного.

Потому росписи деревней по рисункам Рериха (на Порховых вол Шлиссельбургов, в Почаевской лавре, в Перми, для имения Голубевых и селе Талашкине) нужно рассматривать почти исключительно, как преисполненные силы декоративного искусства, а не как выражение какого-то православного народодревления. Особенно блестящим образом служат росписи Талашкинской деревни (1912—1914). Преемственность от Брунеля, которую можно предположить в Рерихе, чисто книжная. Брунель, первенец, лирический, безумный, гениальный, находящий времена в последние бескрайне, геничный decadent—конечно, гретак в религиозной живописи, могущий возвратить и соблюдать. Рерих—прежде всего художник, истощенный в неколеблющейся мастер, украситель, тугое сердце, венчивающее души, которой скоро срока отвлеченные догматические истины, выраженные в блестящих аллегориях, чем растают и умножат. Но любовь эта к этому внутреннему тщесу искусства искониност, как никто, как, конечно, никогда не любил и не любит его злочестный Брунель. Может быть потому Рерих так называет и любит его, что это ему чужое. Может быть в этой нерадостной любви иконочника и таится тот пафос, который чувствуется в творчестве Рериха, вопреки логическим обобщениям.

Росписи деревни светские, конечно, больше давали пропорту художнику. Встречи для московского музейного Малюковско-Баженовской же, зар., «Сцена при Керченце» и «Покорение Единик», «Сабирский фриз», маковиковые фрески для дома О-ва «Россия» на Морской ул., фрески с изображениями богатырей в доме Баженова, пишено для частной

школы в Индре. Замечательные изображения этих заново («Древо благое просвирное», «Хозяин дома», «Благие постнические», «Отроки прохождатели», «Высы») удачивают, в каждом направлении развивается изображение художника.

Освободившись от чуждого ему религиозного элемента, но сохранив обожаемые им приемы религиозной живописи, Рерих мог дать самое задушевное, самое ему свойственное достижение.

Как художник превосходно декоративный, Рерих не мог стоять в стороне от работ специально декоративных, тем более, что русская живопись стала играть такую громадную роль в судьбе, пророчествии и даже русского театра. Им живописи были декорации для старинного театра («Три подиума»), для С. И. Дягилева («Балет великой эпохи», «Пасхальные», «Весна священная»), для Московского Художественного театра («Нир Гюйт» Ибсена), для театра Рейнеке («Саги о герое»), для «Балерины» Багира и др. Опять химическая Русь и Сакральная.

Особенно характерна для Рериха работа для балета Н. Стравинского «Весна священная», при чем в самом сценарии художник принимал участие. Трудно себе представить другое произведение, где до такой степени были бы сконцентрированы новоды и возможности для выявление всех сторон его таланта. Сакральная песня, перебыльная полуварварская Русь, поделай матери земли, тайные игры языческих, венецианских старых и т. д. Н. Стравинского, постановка Нижинского и декорации в исполнении Рериха сделали из «Весны священной» недобыываемое и единственное в своем роде событие в истории рус-

ского театра. «Половецкие танцы» Фокина также первоначально созданы с именем Рериха. Одной из основных и примечательных работ Рериха в плане театра является постановка «Ноэль Гонго» в Московском Художественном театре. Легендарная в сущности Странствия Ибсеновской драматической подмы как будто доказались спиритуального своего художника в лице Рериха. Тот же суровый и звонческий дух воет в декорациях к Багнеровой опере, «Блестячке»—своего рода расширение и смягчение «Весны слалияния», превращающее искаженное и неожиданное включение на аубакку, привыкшую к оправе сладости и конфеттисты старых постановок этой несомненной стороны.

Кажется, работ Рериха для театра несравненно большее количество, чем было осуществлено. Я не помню, например, чтобы были поставлены «Принцесса Мали» с декорациями Рериха, хотя рядом к ним существуют.

Рерих не был оставил и графика (иллюстрации к Меттерничу и др.). Словом, все отрасли живописного искусства нашли истолкователя в лице этого внимательного и любящего мастера.

Самый необычный, несказанный искаженник декораций имеет тем не менее свою родословную и своих предков и родственников. В искусстве сие памятник родства не бывает, как бы однозначно ни была икона личившегося художника. При всей своей своеобразности, Рерих всегда не принадлежал к роду чистых бездоказанных, корыстолюбивых колониальных традиций, но родственников у него много. Иконопись и русское кустарное производство—вот почти единственные его предки и настав-

ителя. Из современников близок ему Галкин и Степацкий. В начале попутчиком ему была Головина. И думаю, некоторая зависимость обоих художников от Врубеля тому причина. Головина до последнего времени не избавлялся от известного ростерка «старых модерн», свойственного Врубелю. Говорили о влиянии ранних итальянцев, в частности, Беноццо Годоли на определенный период творчества Рериха. Мне кажется это недоразумением. Все дело в эзотерическом альбиносе, в изможденных лицах молодых мужчинов и аристократов. Но тут-то и вступает русская иконочница в стенины, меткая через глаза через преломленной своей учительницы Евдокии по своему преломлену эзотерический идеал, близкий раннему итальянскому возрождению. Беноццо Годоли через иконы Московского письма... Но дело в том, что именно эта сторона русской иконочницы, какая Шестеровым и уточнявшаяся в его руках за болезненность, почти до сладостоти, была наиболее чужда Рериху, которого в иконочнице вспомнила тяжеловатая сплощенность композиции, компактность одежды, мерзание сырой полотни и живописи. Компактность даже самых фигур у Рериха напоминает сырье лесные скульптуры Коненкова или Борзы, чеки летучих отроков и юношей Годоли и наших иконописцев. Вспомни Галкина и финских примитивистов, конечно, более отеческих, особенно в началь деятельности Рериха, что может быть объяснено также и его склонностью проклядением и марксистской зрения на древнюю русскую культуру. Декоративные композиции учитель его Корюкова и особенно Шенкель-Шавана не прошли бесследно для Рериха.

Начавшись в конце XIX века волна увлечения древнерусским искусством и превращения его в своего рода символ с выступлением Вернада. Началась она у И. А. Бенуа с выставкой драматизма и сильных оттенков Постима Дюра у первого. Шагнувшись, но тоже не без драматизма, предела в произведениях Петрова. Контуры слегка Голенища, драматична с головой Солженицы, различаются у Балакина, замечательны даже у такого чистого и исторического художника, как Рубинкин, изменив науку и проповедь у Геракла с тем, чтобы дальше у Гоголя привести полуфутуристические формы. В группе этих художников центральную фигуру по широтности и устойчивости представляют Гера, Слуцк и приблизить, что группа, это не есть организация или личной группой, или работой салонного общества. И говоря лишь о течении, которое послужило местом для многих отдельных художников. В начале к нему же можно причислить художниц Янушкевич и Пыжикову, занимавшихся главным образом прикладным искусством. Нельзя забывать, что большая часть деятельности одного из главных художников современности, Петрова-Водкина в это время, при разрешении своих задач исходит также от элементов русской народности. В этом большом и значительном течении никак нельзя видеть только эстетический ретроспективизм. Скорее это— стремление разрешить современные проблемы искусства, пользуясь материалами наиболее частых, наиболее романтических и национальных. Отбросив академистические и метафизические предпосылки, концепции изменились, как обратные пропорции в колебании

материалом представляет во себе такую стироноидицу, которой может подчинять любая страна.

Академическое влияние в русской живописи можно наблюдать в знаменитой службе (Балакин, Мусатов, Бордига, Рамский-Корсаков), это же направление во искусстве современной техники поддерживает Стравинский.

В литературе, не считая специальных последователей (Афоньев, Салтыков, Куприн, и др.), чисто художественными представителями этого течения являются А. И. Ремизов, честнейший знаток, величайший исследователь и мудрейший сподвижник замечательных талей.

Быть может, личные, индивидуальные упреждения у всех этих современных художников очень различны, но приемы использования материалов и характер этого материала однородны. И если мы поглядим в различные области искусства первоначального имени Геракла, Ремизова и Стравинского, всем станет ясно, что речь идет о значительном и очень существенном течении. Кроме того, все склоняются к тому, что настоящие русские, наивинные, исключительно русские искусства.

Но, может быть, в глубинах души прибывает «русское искусство для иностранцев».

Может быть, сама исключительность и побудит к этой добавке.

И. Кулик.



Настоящее издание отпечатано в типографии Первой Петроградской Трудовой Артели Печатников (Моховая, 40), в количестве 2000 экземпляров.
Петрооблит № 8631.







Эскиз костюма.
„Весна священная“.



Покорение Казани.

Моск.-Каз. вокзал.



Вайделоты.



Небесный бой.



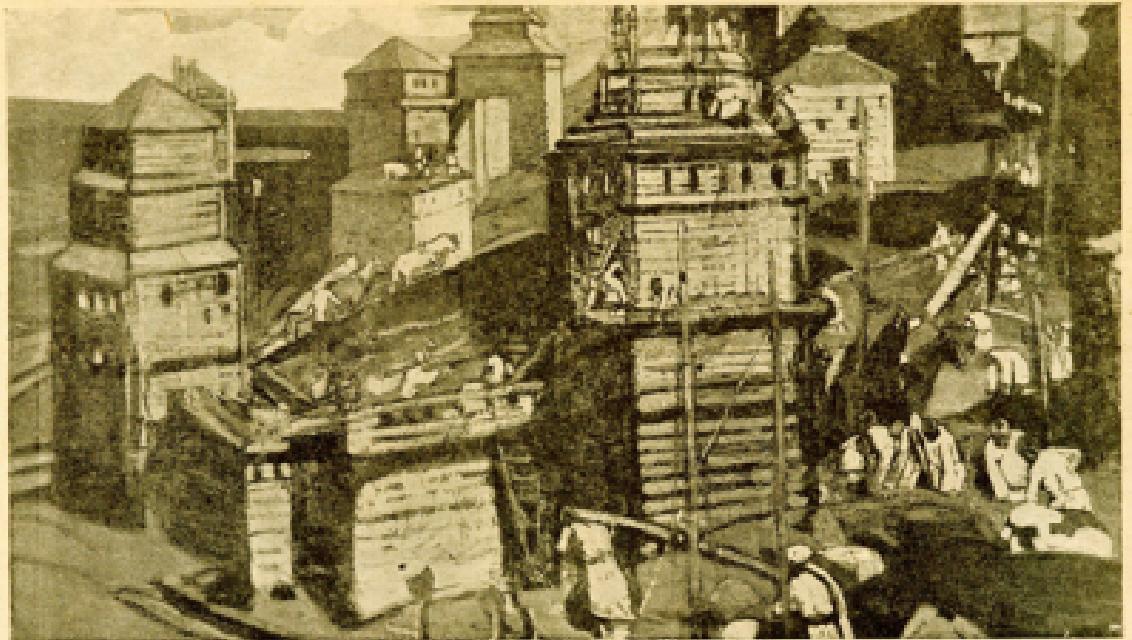
Варяжское море.



Поморяне. Вечер.



Эскиз декорации.
„Весна священная“.



Город строит.

Третьяновская галерея.

ЭНД
МОНГО.





Востник.
1915. Тендер.



Озерная долина.



Эскиз декорации к пьесе „Три волхва“.

