



# Философские и культурологические исследования

УДК 1(=161.1) (091); 130.2

Е.А. Трофимова, К.С. Пигров

## **РЕРИХ И ЧЮРЛЁНИС: КОСМИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ И СОЦИАЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ МОДЕРНА (К 140-летию со дня рождения Н.К. Рериха)**

---

**ТРОФИМОВА Елена Александровна** — доцент, Санкт-Петербургский государственный экономический университет; кандидат философских наук.

Россия, 191023, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 21  
e-mail: trele@mail.ru

**ПИГРОВ Константин Семенович** — профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; доктор философских наук.

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
e-mail: kspigrov@yandex.ru

В статье эпоха Модерна рассмотрена как существенный сдвиг в различных областях культуры: от рационального, дискурсивного к сенсорному, чувственному, материально-телесному. Этот сдвиг проявился как в философии, так и в многообразных социальных практиках, включая и художественные искания (синтез, синестезия, вселенское чувство). На примере соотношения творчества Н.К. Рериха и М.К. Чюрлёниса показано, что интерес к мифу, архаическому, фантастическому влечет за собой изменения в художественном языке, в технике живописи. В русском Модерне космическое видение тесно связано с техническими достижениями и социальными мифами эпохи.

**СТИЛЬ МОДЕРН; ЭПОХА МОДЕРНА; СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК; МИФ; АРХАИЧЕСКОЕ; ФАНТАСТИЧЕСКОЕ; КОСМИЗМ; ФУТУРИЗМ.**

---

В сопоставлении имен Рериха и Чюрлёниса есть нечто таинственно влекущее, может быть, даже мистическое. В чем концептуальность этой диады? Сопоставление этих имен, столь эпохальных и значимых как для России, так и для Литвы, трудно назвать принудительным или случайным. В чем глубина интерпретативной силы этого сопоставления двух людей-творцов, каждый из которых шел своей собственной дорогой жизни и творчества и оставил людям незабываемые краски, неразгаданные символы?

Н.К. Рерих и М.К. Чюрлёнис были носителями синтезирующих тенденций своей эпохи — эпохи северного Модерна. Именно Модерн

был мощной доминантой культуры Серебряного века рубежа эпох. Стилистика Модерна отозвалась во многих произведениях как Рериха, так и Чюрлёниса. Гении никогда не заимствуют формообразующие штампы эпохи, но творят, глубоко преобразуя стиль эпохи через сокровенные пласты своего творящего духа.

Попробуем выделить некоторую эпоху, весьма существенную для нас, ибо мы сами в ней находимся. Стихии этого периода расцвели в конце XIX — начале XX в., они властвовали над Рерихом и Чюрлёнисом, эти стихии говорили ими, как сегодня, видоизменяясь, они продолжают говорить нами. И поэтому Рерих



и Чюрленис глубоко нам близки. Они не были новаторами, они не ставили себе цели как-то «отличиться», но они были новыми, ибо чувствовали тугой ветер времени, они жили этим ветром — ветром обновления и перемен.

Модерн — явление, не понятое в полной мере, загадочное, хотя мы и сжились с ним, привыкли к нему. В метафизическом плане Модерн соотносится с не менее загадочным явлением современности вообще, где упомянутые стихии оказываются подвластными воле людей, даже отдельного человека. Модерн в русском облике и исполнении породил особый взлет культуры, называемый Серебряным веком.

Модерн, понятый как Новейшее время, предстал как излет и даже декаданс Новоевропейской цивилизации. Ситуация кризиса последней нашла яркое отражение в Модерне, который нес в себе установку мелиоризма, идею прогресса, уверенность в возможности глубокого преобразования, улучшения мира. Но в то же время Модерн, дитя сокрушительных разочарований классической эпохи, исполнен тяжелого сомнения в мелиоризме.

Модерн проводит свое размежевание с эпохой Нового времени в разных сферах культуры по-разному и совсем не синхронно. В философии этот существенный сдвиг был обозначен лет на сто раньше, чем он проявился в политике (консервативные и социалистические революции). В истории философии мы с подобным явлением сталкиваемся неоднократно. Философия чутко улавливает предпосылки сдвигов сознания грядущего.

Известный исследователь А. Хюбшер считает началом размежевания Новейшей философии с Новой тот день, когда А. Шопенгауэр читал в большом зале заседаний Берлинского университета свою пробную лекцию (23 марта 1820 г.). Среди слушателей был весь философский факультет во главе с Г.В.Ф. Гегелем. Тогда Гегелю было 50 лет, Шопенгауэру — 32 года. За лекцией последовал коллоквиум. Гегель, которого Шопенгауэр называл потом «господин невежда», не мог уяснить себе понятия животных функций. Характеристика именно телесности осталась для Гегеля неясной. Шопенгауэр ссылается на «Физиологию» А. Галлера. Гегель не соглашается [17].

Новейшая философия, начавшаяся с Шопенгауэра, в некотором роде оказалась реак-

цией на своеобразную «сенсорную депривацию» классической немецкой философии, где смысловые пространства подавили пространства чувственные — пространства сенсорные. В Модерне наметился сдвиг от рационального и дискурсивного к сенсорному, чувственному, эмоциональному, интуитивному, иррациональному. Наметился поворот от гегелевского панлогизма в материально-телесное пространство, сдвиг от логоса к эйдосу. В философии и художественных практиках русского космизма большое место уделено всеохватному «вселенскому чувству», «чувствознанию», проблемам «синтеза» и «синестезии».

Энергия «вселенского чувства» позволяла космистам преодолевать многочисленные трудности на их жизненном и творческом пути, она стала импульсом к разворачиванию их уникальных дарований, ставя на один уровень с величайшими гуманистами мира. В работах, дневниках, произведениях космистов «вселенское чувство» нашло своеобразное воплощение. Размышление о «вселенском чувстве» уводит нас в сферу глубинного опыта. «Вселенское чувство» понимается нами двояко: как дорефлексивная данность, некий гештальт, и как своеобразное «озарение» творческой личности, получившее эстетически приемлемую артикуляцию в художественной культуре и оказавшее влияние на нравственное становление человека.

«Вселенское чувство» — напоминание о размыкании границ, пределов и преград. «Вселенское чувство» связано с «я-чувством», делающим понятным и общераспространенным антропоцентризм: «...Именно потому, что мы находимся внутри собственного тела и вступаем с ним во временный союз, мы обладаем „я-чувством“, переживанием психосоматического единства, абсолютно уникальным и неповторимым, которое позволяет нам порождать вполне определенные образы собственного тела, соотносить их с образами и реальностью других тел и тем самым обращаться к собственному Я и утверждать его центральное положение в мире, варьируя как внешние, так и внутренние экзистенциальные дистанции» [13, с. 13].

«Вселенское чувство» русского космизма — невозможная попытка преодоления экзистенциальной дистанции с миром.

Жизнь и творческая деятельность Н.К. Рериха прошла под знаком «Синтеза» — «священ-

ного», «благословенного», «живого», — именно поиск синтеза стал вдохновляющим началом рериховского творчества. Рерих-мыслитель, культуролог, археолог-исследователь всегда искал мосты, соединяющие старый и новый мир, тонкую линию преемственности и взаимопонимания. Рерих-путешественник, странник был убежден в наличии внутреннего единства человечества и общей колыбели культур. Постичь это тождество можно только с помощью особой способности — «чувствознания», синтезирующей глубину чувства, остроту интеллекта, скорость интуиции, вспышку озарения и размеренный ритм сердца. Это дарованное немногим удивительное воссоединение духа с интеллектом, поименованное в Учении Живой Этики как «зажженный огонь сердца», и составляет глубинный, сокровенный язык Культуры: «За границами зримого создается и особый язык. Непередаваемое чувствознание творится там, где мы соприкасаемся с областью духа. В этой державе мы понимаем друг друга несказуемыми рунами жизни» [15, с. 191]. Именно чувствознание помогло Рериху найти и воспеть в своем творчестве особые, магнетически притягательные места планеты, услышать «струны земли», приблизиться к «сердцу Азии», получить весть из Шамбалы, почувствовать незримое касание крыла Культуры...

Если творчество Н.К. Рериха развивает понимание глубинно-сокровенного смысла явлений жизни и природы, то особенность творчества М.К. Чюрлёниса заключается в живописной обработке элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки.

По мнению раннего исследователя творчества Чюрлёниса Б.А. Лемана, художник поставил перед живописью совершенно новую задачу: «Он показал нам в своих произведениях возможность музыкального восприятия окружающего, как ритмически красочных образов, гармонизированных в последовательной смене темпов, неизменно разрешаемых в родственную тональность, обуславливаемую основным настроением» [8]. Мир — это музыкальное произведение, где все движется единым общим импульсом жизни и где из самого этого движения создаются формы бытия, подчиненные единственному, основному закону гармонии творческого Принципа. Вселенский синопсис Рериха и Чюрлёниса и являет нам возможность уловить

Единый креативный ритм Вселенной, как бы подключиться к Универсальному творческому полю мироздания.

Творческие личности эпохи Модерна неоднократно обращали внимание на то, что существуют некие правила (общие для всех? индивидуальные?) соотносимости музыкальных звуков, цвета, вкуса, запаха со словесными, визуальными и пластическими формами выражения чувств и эмоций. И музыка, и слово способны вызвать не только цветовые, но и пространственные образы. Совершенство мысли также соотносится с определенным родом музыкальности. Гармония, ритм, пропорция, мусическое вдохновение глубоко проникают в сердечное чувство, придавая процессу труда и творчества особый привкус.

Не случайно в Модерне многократно поднимается тема синестезии, зачастую связываемая со «вселенским чувством». В. Набоков пишет о своей наделенности «цветным слухом», о цветовом восприятии букв алфавита, о своей «азбучной радуге»: «Исповедь синестета назовут претенциозной те, кто защищен от таких просачиваний и смешений чувств более плотными перегородками, чем защищен я» [10, с. 27–28].

Со времен архаической мифологии и античной эстетики (эйдосы Платона, «музыка сфер» Пифагора) устойчивой является попытка соотнести человека со Вселенной, микрокосм с макрокосмом. Античная мысль находила в этой соотнесенности гармонию и соразмерность. Глубокое стремление к этому выявилось и в творчестве Н.К. Рериха и М.К. Чюрлёниса. Синестезию можно рассмотреть как своеобразную изоморфность человека и космоса, которая в XX в. отзовется сильным и слабым антропным принципом.

«Вселенское чувство» являет себя не только как синопсис, но и как синестезис. Проблема мультисенсорных переживаний, соотнесенности знаков и корреспондирующих ощущений была типична для эстетики символизма и космизма. Синестезис полагался в качестве предпосылки входа в бескрайний мир духа.

В современной эстетике и философии культуры вокруг понятия синестезии идут большие споры. Сложилась определенная традиция применять этот термин лишь в смысле психического расстройств или мозговой аномалии.



Совершенно очевидно, что эта точка зрения чрезвычайно узка и ограничена.

Опыт синестезии как опыт смешанного восприятия могли бы засвидетельствовать многие люди. Существует большое количество культурологических и искусствоведческих наблюдений, говорящих о том, что синестезия есть особое состояние творческой личности как в процессе создания произведения, так и в процессе его активного восприятия. Можно предположить, что синестезия есть культурный феномен, особенно присущий культурам «переходного типа», чертами которых обладает и Модерн. Феномен синестезии можно рассматривать как фундаментальный для процесса художественного (научного) творчества и восприятия искусства.

Понятие «синестезия» (от др.-греч. *synaisthesis* – совместное чувство, одновременное ощущение) – усиленное взаимодействие анализаторов, своеобразный резонанс чувств и эмоций, свидетельствующий о том, что человек всегда был существом целостным и неделимым, как монада. Синестезия является не только способом расширения видения и сознания, но и способом увеличения ассоциативно-смыслового поля культуры, особым художественным и эстетическим приемом.

Живая Этика, воплощенная на полотнах Рериха, явлена миру как этика вселенского синопсиса. Греческое слово «синопсис» означает обозрение. Известно понятие евангельского синопсиса, своеобразного евангелия, в котором представлена связь всех книг. Вселенский синопсис Живой Этики – единство и многообразие Вселенной, явленное в одном взоре. Встречаемся ли мы с синоптическим видением в творчестве М.К. Чюрлёниса? Эмблематичной в отношении этой идеи является работа Чюрлёниса 1909 г. «Прелюд Ангела» (*angel prelude*). Структурный разбор «Прелюда Ангела» был проведен В. Ландсбергисом: «В „Прелюде ангела” Чюрлёнис усаживает центральную фигуру несколько справа от вертикальной оси композиции, оставляя своему ангелу пространство для созерцания и восприятия» [7]. Спокойно-сосредоточенный, углубленно медитативный, молитвенный взгляд ангела – одна из самых волнующих и метафизических работ Чюрлёниса. Синопсис выступает не только как взор, но и как божественный проект развития Вселен-

ной. В своей диссертации В. Ландсбергис подчеркнул сильно выраженные этические основы мировоззрения Чюрлёниса, глубокие личные познания связи между техникой, эйдетикой и этикой музыкального творчества.

Духовно-нравственный поиск, идущий сквозь кризисы и катарсические перерождения, включает в себя и поиск созвучий...

Идея Живого одухотворенного Космоса является базовой, фундаментальной идеей не только в наследии Рерихов и работах Чюрлёниса, но и в философии космизма в целом. Последняя видит Космос живым, одушевленным организмом. Органика тела и органическая стихийная душа, симпатические узы, силы-стихии, энергии, пробуждающие в нас жизнь, все эти связи-сопряжения наполняют космос трепетным дыханием и живой пульсацией.

Космос Рериха и космос Чюрлёниса – это звучащая, цвето-свето-музыкальная Вселенная, иерархически организованная, пронизанная симпатическими связями, таинственным и непостижимым взаимопроникновением судеб и миров. Но в отдельные моменты жизни это понимание непосредственно визуализируется, мысль оформляется в звучащий цветовой сгусток, выплескивающийся на холст. По мнению В. Ландсбергиса, андерсеновская любовь к цветку, ребенку, к деревцу и ветке с весною набухающими почками соприкасалась в его душе с давнишней грезой о Женщине, с ощущением беспредельности Вселенной и вечности бытия» [Там же. С. 37].

Существенна внутренняя связь Модерна с романтизмом, выступавшим в оппозиции к классике. В классической культуре реальностью, достойной философского осмысления, являлось прежде всего зрелое, деятельное, осознанное, суверенное.

Теперь же в качестве достойного исследовательского внимания бытия выступает несовременное (архаическое), незрелое (детское), бессознательное, восприимчивое (женское) начало, созерцательное, несуверенное [1, с. 149].

Модерн выплескивается, как кажется, прямо из сердца (безумные сердца против бессердечных умов). Он маргинален, содержит в себе подчеркнутое смеховое начало. Возрастает «спрос на игру» [6, с. 16], причем в этой игре Модерн сохраняет глубокий трагизм (как Чюрлёнис) или торжественную серьезность (как Рерих).

Рерих был озабочен поиском «могучих, сверхчеловеческих, влекуще манящих загадок бытия», тайной жизни и смерти в природе и истории: архаическое интересует Рериха как то, что составляет основу и задание актуальной реализации человека как культурно-природного существа. Русский поэт М. Волошин был одним из первых кто почувствовал устремленность Рериха через историческое к архаическому [5]. Ситуация рефлексии на архаику задает поиск нетрадиционных форм ее постижения: самоуглубление, выявление потаенного, интерес к сновидениям, архетипам, общеродовой памяти человечества, экстатическим состояниям, творческим «озарениям», древним символам, знамениям.

Модерн — это не только стиль искусства, дискурс культуры, но и определенная констелляция различных практик «эпохи людей».

В архитектуре, в изобразительных искусствах вообще Модерн, «ар нуво», «югендстиль» предстает как возникший из эклектизма. Он несет на себе Каинову печать «дурного вкуса», которую видят в нем и сегодня. Романтический подтекст поворота ар нуво связан с бидермейером. Обратим внимание, что в стилистике бидермейера (акцентируется бедность, незащищенность, безумие) выстраиваются биографии некоторых деятелей Модерна, например М.К. Чюрлениса. Биографическое становится важной составной частью, точнее, текстом культуры [2].

Черты Модерна конституируются вокруг романтической ностальгии по первозданной природе, по прошлому, по несовременному, не-городскому, экзотике. И Чюрленис, и Рерих обнаруживают здесь сходные черты. И здесь мы подходим к самому существенному в Модерне.

Сдвиг к материально-телесному, к эмоциональному, к бессознательному, к архаическому, к детскому предстает как сознательное возвращение к мифу. Причем это означает отход от традиционной религиозности. Великая религиозная культура, которая развела небо и землю, небесное и земное, была подвергнута новому испытанию.

Мир горный и мир дольный, разведенные в религии, снова соединяются в новом повороте к мифу. Возвращение к мифу может принимать как атеистические, естественно-научные, богоборческие формы, так и формы поисков

новой религиозности («богоискательства»). Поэтому-то против Рериха так ополчаются некоторые деятели Русской православной церкви («сатанизм для интеллигенции»), что в нем видят нежелание покорно следовать в русле религии отцов и дедов.

Ф. Ницше восклицает: «Gott ist tot», — и открывает дорогу мифу. Вкус к мифологии, детству и к архаике влекут за собой изменение в тенденциях художественного языка. Средства живописи, которые используются в Модерне, часто самые простые, примитивные. Этот минимализм обнаруживается и в определенном, зачастую показательном пренебрежении художественной техникой. Именно здесь развивается искусство примитива (А. Руссо, Н. Пиромани, М. Примаченко), особое внимание уделяется детскому рисунку. И Чюрленис, и Рерих как будто намеренно не придают значения самой живописной технике.

Размышляя о кризисе искусства, а точнее, о разрушительности синтетических стремлений в искусстве, Н.А. Бердяев писал о Чюрленисе: «Он значителен и интересен по своим исканиям. Но живопись Чюрлениса не адекватна его видениям, она есть несовершенный перевод их на чуждый язык. Он красочно беспомощен, живописно недостаточно одарен и историю живописи не обогащает новыми формами» [3, с. 5].

Часто говорят о «бедности» Чюрлениса, который использовал картон и краски такого плохого качества. По-видимому, дело не только в этом. Сравните, с одной стороны, технику Рериха и технику Чюрлениса, а с другой — технику А. Иванова в «Явлении Христа народу» или технику Г. Семирадского, пытавшегося остаться классиком в эпоху Модерна.

Вот так же техника живописи перестала быть «важной». При этом наиболее существенную роль начинает играть цвет как средство «обобщающей символической характеристики» [16, с. 24].

С минимализмом связывается и фантастика. Фантастическое обуславливает минималистское, ибо оно требует только намека. Фантастика также имеет романтические корни. Строится новая поэтика — такая художественная реальность, которая имеет минимум связей с объективной действительностью. Создается самодостаточный мир, снимающий обязательства по отношению к наличному обществу и его истории.



В частности, интерес и вкус к фантастике очевиден у А. Грина, А. Белого, у Чюрлёниса, у Рериха, а позднее у писателя И. Ефремова, также вышедшего из Модерна.

Вкус к космическому гигантизму ярко обнаруживается в известном триптихе Чюрлёниса «Рекс». Статуя поначалу кажется очень маленькой по отношению к Океану, но она оказывается непомерно огромной по отношению к размерам человека. Не случайно этот триптих вызвал реакцию знаменитого эвриста, создателя ТРИЗа Г.С. Альтшуллера. Этот прием часто используют последователи художника.

Минималистские средства парадоксальным образом делают убедительным космический гигантизм.

Итогом развития классической эпохи Новоевропейской цивилизации было значительное увеличение народонаселения. Эпоха Модерна должна была ответить на этот вызов, создавая новые технические средства коммуникации, по существу формируя новое общество.

На базе новых средств массовой коммуникации (СМК) происходило формирование массового общества, «восстание масс» [12]. Уже в 60-х гг. XIX в. были сделаны существенные изобретения в области СМК. Речь идет не только о телеграфе (П.Л. Шиллинг, 1832) и телефоне (А.Г. Белл, 1876). В 1867 г. Мариони изобрел многоцилиндровый пресс, позволявший печатать 20 тыс. газетных экземпляров в час. Подобные же процессы происходят и в России: появляется большое количество газет, художественные направления группируются вокруг многочисленных художественных журналов. В связи с этим идет глубокая переоценка соотношений интимного и публичного. В этих условиях выпускает свой журнал «Искусство и художественная промышленность» и Н.К. Рерих. Важнейшими журналами для самоопределения символизма и переоценки отношений русского и западного искусства стали «Весы», «Аполлон», «Мир искусства», «Золотое Руно» и др. Ведется глубокое переосмысление деления творцов Модерна на «декораторов» и «поэтов», постепенно приходит понимание Модерна не только как материального декоративного стиля. Существенной становится связь стиля Модерн с духовными исканиями эпохи.

Для нового уровня СМК характерно формирование журналистики как особого типа

духовной жизни. «Четвертая власть» становится реальной силой, может быть, более значительной, чем классические три власти. Роль журналистики понял еще Наполеон, который ввел жесткие цензурные ограничения, пытаясь урегулировать стихию «срочной словесности». Ведь именно ей мы обязаны «классическими» буржуазными революциями.

Но самая существенная форма СМК — это сама индустриальная техника во всей своей кажущейся утилитарной полезности. Массовое производство, производство массы товаров и производство для массы народа, дешевые товары («ужины со скидкой»), массовое, доступное всем жилье, массовый автомобиль («форд», «фольксваген»), массовая одежда, фабрики-кухни. Это и есть «восстание масс» в экономике. Не отдельные дворцы, в то время как народ живет в лачугах: массы теперь помещаются в типовых жилищах. Жилище бедных и жилище богатых принципиально сближаются. «Вавилонские бумажные ткани, египетское полотно мало чем уступали нынешним товарам. Но эти произведения были доступны лишь немногим» [11, с. 91]. Теперь же такого рода изделия стали доступны практически всем.

Таким образом, эпоха Модерна — это эпоха восставших масс, что называют также «возрастанием роли народных масс в истории».

И возникает вопрос: как овладеть этим страшным миллионголовым чудовищем — массой? По существу, это и есть основной вопрос современной политики.

Есть два пути, которые не альтернативны, а комплементарны.

Путь первый. Аппеляция к будущему — авангард. Путь футуризма (термин Тойнби). Выражением футуризма становится фантастика, о которой мы уже говорили.

Провозвестником эпохи Модерна в политике был Наполеон. Кроме осознания мощной роли печати и соответственно цензуры, он впервые стал расстреливать народные демонстрации из пушек и положил начало войнам с участием массовых армий. Мировая война — прекрасное средство для управления большими массами.

Формируется социалистическое движение именно как явление массового общества. Оно немыслимо без СМК. М.А. Бакунин и В.И. Ленин видят в общерусской газете тот рычаг, с помощью которого они перевернут Рос-

сию (и их надежды оправдались!). Национал-социализм (хотя в нем более отчетливо, чем в социализме, присутствует архаизм) использует и футуристические, прежде всего технические, средства. Нацизм делает ставку на кинохронику и радиотрансляцию, на массовое искусство, столь же понятное народу, как социалистический реализм или современный американский кинематограф.

Футуризм широко использует технику как социальный институт, как способ организации больших масс. Техника, вообще говоря, не экономит труд и удовлетворяет только те потребности, которые сама же и порождает. Но она необходима для эффективной организации больших масс людей. Техника предстает как техническая политика в ее нацистском, большевистском или современном американском вариантах.

Показательная фигура здесь – С.П. Королёв, законный наследник русского космизма, наследник не только К.Э. Циолковского, но и Рериха с Чюрленисом, так же как Вернер фон Браун – духовный наследник А. Бёклина. Совсем не случайно, когда СССР в 1960-х гг. так рвался в космос, Чюрленис и Рерих стали чрезвычайно «модными». И современные «Звездные войны» Дж. Лукаса – может, и не прямые, но наследники Циолковского.

Кинопостановки эквивалентны реальным полетам на Луну. Не случайно, что образ Стратегической Оборонной Инициативы (СОИ – Strategic Defense Initiative) был порожден именно «Звездными войнами» Лукаса. Важно общее футуристическое умонастроение!

К технике примыкают естествознание XX в. и современное образование. Естествознание вместе с техническими науками разрастается, становится важнейшим социальным институтом, приобретает решающее политическое значение. Стилистика неклассического естествознания – это так называемая «революция в физике»: вхождение статистического мирозерцания, теория относительности, квантовая теория. Особенно необходимо отметить один аспект научной революции в естествознании, связанный со статистическим изучением массовых процессов. Л. Больцман и Дж.У. Гиббс – большие революционеры в физике, чем А. Эйнштейн, остававшийся во многом на классических позициях. «Почти безраздель-

но господствовавшая с конца XVII до конца XIX века ньютоновская физика описывала Вселенную, где всё происходит точно в соответствии с законами; она описывала компактную, прочно устроенную Вселенную, где всё будущее строго зависит от всего прошедшего... Теперь эта точка зрения не является более господствующей в физике, и ее преодолению более всего способствовали Людвиг Больцман в Германии и Дж. Виллард Гиббс в Соединенных Штатах. ... Именно Больцман и Гиббс ввели статистику в физику гораздо более радикальным образом, и отныне статистический подход приобрел важное значение не только для систем большой сложности, но даже для таких простых систем, как индивидуальная частица в силовом поле» [4, с. 23–24].

Физика всегда была «иносказанием» социологии и антропологии. Включение статистических методов в физику означало параллельное их включение и в исследование спонтанных всплесков массовых обществ и мятущейся изломанной индивидуальности декаданса.

Военное искусство новейшего времени коренится в образовании и промышленности, эти сражения, которые начинаются в студенческих аудиториях, в конструкторских бюро и в научно-исследовательских институтах. Именно к эпохе Модерна относится тезис: что бы ученые ни делали, у них всё равно получится оружие.

Причем к веяниям Модерна, оказывается, наиболее чувствительны те культуры, у которых опыт классического периода плохо усвоен. В частности, это Россия. Парадоксальный приоритет России в ракетно-ядерных и космических программах при общей национальной нищете имеет метафизический смысл. Еще на рубеже XIX и XX вв. в России процент патологических изобретений (вроде вечного двигателя) был выше, чем в Западной Европе и в Америке. В первые годы советской власти (до нэпа) процент патологических изобретений претерпел пик и составлял около пятой части всех подаваемых заявок [14]. Вообще, пик изобретательства приходится на социальные кризисы. Так, наибольшее количество заявок на патенты в США было подано в эпоху «великой депрессии».

Метафизический смысл имеет и неистовый, иррациональный порыв народа к высшему образованию, культивировавшийся в советское время. Этот порыв сохранился в России и се-



годня. Можно предположить, что кафкианский всплеск высшего образования в постсоветскую эпоху обречен. Цивилизуясь, мы парадоксальным образом охладеем к футуризму высшего образования, постепенно усваивая классические установки.

В главном стилистика Модерна в науке выразилась так: вера в Бога была потеснена верой в науку. Эти фаусты конца XIX – начала XX в. чувствовали себя магами, способными вызывать потусторонние силы, например ядерные.

Существенный момент в стилистике новейшего естествознания – связанное с социалистическим движением формирование так называемой «народной науки», падение престижа классического образования. Роль дилетантов и самоучек чрезвычайно возросла. Сформировалось противостояние культу профессионала, характерному для протестантской этики [9]. В качестве примеров можно указать на К.Э. Циолковского, И.В. Мичурина, Т.Д. Лысенко и даже, пусть не покажется кощунственным это сопоставление, на «арийскую физику» в фашистской Германии.

Военное искусство эпохи Модерна – это искусство массовых войн и комплементарных к массовым войнам разведывательной деятельности и терроризма.

Миф о том, что Рерих выполнял миссию разведчика (при том, что это не так), показателен именно в качестве мифа, что не менее важно, чем реальность.

Эпоха восстания масс – это не только массовые войны, но и революции, причем более деструктивные, если сравнивать их с «классическими» буржуазными революциями во Франции, в Англии и Нидерландах. Конец XIX в., вся эпоха Модерна исполнены ожидания и предчувствия нового страшного социального переворота. Социальная теория Модерна возникает в качестве реакции на те классические схемы, которые были выработаны отцами-основателями Новоевропейского социального мышления (Ш.Л. Монтескьё, Д. Дидро, Ф.М.А. Вольтер). Точнее – в качестве реакции на радикальную неудачу их воплощения в жизнь Французской революцией. «Политические перевороты не создали народа, а лишь порвали цепи, сковывавшие уже проснувшиеся народы, и вот тогда появились на сцену народные массы» [11, с. 45]. Народные массы требуют вождя, и в этом плане

рериховское «Напутствие вождю» (1933) – вещь показательная, она указывает на некие реалии политики вождизма. Идея вождизма связана с романтическим культом гения. Вождь амбивалентен, он может быть источником бесконечного добра и источником бесконечного зла. Ленин, Сталин, Гитлер, Мао Цзэдун – вот образцы вождей. По Алданову, именно Ленин, один человек, безвозвратно погубил Россию.

Это было о первом – техническом, военном, политическом – пути овладения массами.

Путь второй. Это архаизм (по Тойнби), апелляция по преимуществу к прошлому, к традиции, к культуре. Это вкус к истории, так сказать, историческое искусство, история как искусство и искусство как история. Здесь космическое видение дополняется этнической и национальной озабоченностью, связью с природой («кровь и почва»). Это мистика эзотеризма. Это теософия.

Речь также идет о создании массового искусства. Показательные фигуры здесь – С.П. Дягилев и С.М. Эйзенштейн.

Существенной для понимания стиля эпохи является тяга к Средневековью, национальное возрождение через поиски своих этнических, доцивилизационных корней либо в имперском, либо в этнически обособленном варианте. Вспоминаются не только Рерих и Чюрленис, но и В. Васнецов, а в германском искусстве – А. Бёклин. Деятели культуры играют в опасные игры с новейшим национализмом.

Имперский вариант «национального возрождения» связывается с установкой на интернациональность. Она, нося зачастую эстетику экзотического, по существу, выражает имперскую глобализацию. Такого рода «имперский» интерес к Востоку можно, на первый взгляд, увидеть и у Рериха.

Эпоха Модерна перевела классическое национальное государство в иное качество. На первое место, в противоположность этатистским принципам Нового времени, стал выдвигаться вопрос происхождения, «крови», тесно связанный с «почвой». В Эрмитаже можно увидеть картину Ф. Эрлера (1868–1940) «Северная мать» (1906), неплохо иллюстрирующее новую установку национализма. Парадоксальным образом такая переориентация национализма связана с успехами естествознания, науки, в частности антропологии. Классический при-



мер национального государства нового типа – Третий рейх в Германии. Если для Германии XIX в. еврейский вопрос – это вопрос конфессии и вопрос гражданства, то для Германии 1933–1945 гг. это вопрос происхождения, крови, биологии.

Рерих и Чюрленис являют собой два варианта развития нового национализма. Национализм Рериха – имперского типа, он ориентируется на универсальное государство как машину. С технократами вроде С.П. Королёва во главе. Национализм Чюрлениса скорее тяготеет к центробежным тенденциям этнического обособления. Думается, не случайно, что именно Чюрленисом профессионально занимался В. Ландсбергис, борец за новейшее отделение Литвы от России.

Космическое видение Модерна коррелируется с основными социальными мифами эпохи. В них Вселенная предстает как противоборство стихий. Грани стихий представляют собой возможности, где одна стихия переходит в другую. Возможности эти реализуются только через единичное, индивидуальное. Это индивидуальное может быть поразительным образом закреплено в нашем инобытии, в том, что имеет содержание наше, т. е. субъективное, а форму природную, т. е. объективную. Мы на грани стихий, на границе, на поворотном пункте, и благодаря технике, при всей своей слабости и малости по сравнению с космосом, мы в состоянии управлять им. Кто это – «мы»? Мы – это человечество, грань жизни и костной материи. Мы – это наша эпоха, современность – решающая эпоха

в жизни человечества, открытый миру фронт человечности. Мы – это наша страна, Россия или Литва, или какие-то особые области в сакральной географии, Шамбала например. Если мы справимся со своими общенациональными задачами, с задачами своего духовного призвания, то и человечество будет спасено.

Мы – это вождь, гениальный художник, боец на этом фронте, принимающий на себя всю тяжесть и ответственность решений. (Как А.Н. Скрябин мнил себя ответственным за судьбы мира, как В. Хлебников назначил себя Председателем земного шара.)

От великого человека зависят судьбы бытия. Каждый из таких гениев – это космическая проба, вселенская возможность.

В мире еще ничто не предрешено, и каждая ошибка непоправима. Абсолютного будущего нет. Под ногами бездна, неверный шаг может быть последним. Как мы поступим, такова и будет Вселенная: либо она низвергнется в хаос, либо будет двигаться по пути восхождения к космосу, к точке Омега, в терминах П.Т. де Шардена.

Мы – канатоходцы Вселенной. Зона риска существенно расширяет свои границы, и Вселенная Рериха и Чюрлениса нас об этом предупреждает. Головокружительная беспредельность, открываемая нашему взору, в том числе и духовному, – отличительная черта Рериха и Чюрлениса. Держава Рериха в своих самых высоких сопоставлениях сравнима с новым духовным континентом, Христофором Колумбом которого, по мнению Р. Роллана, был Чюрленис.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автономова Н.С. В поисках новой рациональности // Вопросы философии. 1981. № 3.
2. Артамошкина Л.Е. Биография поколения: олицетворение истории. СПб.: Изд-во СПбФО, 2012. 208 с.
3. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
4. Винер Н. Кибернетика и общество. М.: Изд-во иностран. лит., 1958.
5. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1. С. 49–51.
6. Гальцева Р. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
7. Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса (соната весны). Л.: Музыка, 1975. 280 с.
8. Леман Б.А. Чурлянис. Пг.: Изд-во Бутковской, 1916.
9. Модестов А.П. Замечательные работники науки и техники. М.: АССНАТ, 1927.
10. Набоков В. Другие берега. СПб.: Азбука, 2012.
11. Норден Д. Итоги XIX века. СПб., 1898.



12. **Ортега-и-Гассет Х.** Восстание масс. 1930 / пер. с исп. Е. Нелединского. Нью-Йорк, 1930.
13. **Подорога В.** Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995.
14. **Преображенский С.А.** Вопросы патологии творчества в области изобретений техники // Психология, неврология и психиатрия. М.; Пг., 1923. Т. III. С. 144–154.
15. **Рерих Н.К.** Держава Света. Нью-Йорк, 1931.
16. **Стернин Г.Ю.** Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988.
17. **Хюбшер А.** Мыслители нашего времени. М., 1962.

---

---

*E.A. Trofimova, K.S. Pigrov*

**ROERICH AND CHURLLENIS: COSMIC VISION  
AND SOCIAL MYTHOLOGY OF MODERN**  
*(For the 140th anniversary from the birthday N.K. Roerich)*

**TROFIMOVA Elena A.** — *St. Petersburg State University of Economics.*  
Sadovaya ul., 21, St. Petersburg, 191023, Russia  
e-mail: trele@mail.ru

**PIGROV Konstantin S.** — *St. Petersburg State University.*  
Universitetskaya nab., 7–9, St. Petersburg, 199034, Russia  
e-mail: kspigrov@yandex.ru

In the article the Modern era is considered as a significant shift in the various fields of culture: from rational discourse to sensual, material and corporal. This shift manifested itself both in philosophy and diverse social practices, including artistic quest (synthesis, synesthesia, universal sense). The article refers to the creative work of N.K. Roerich and M.K. Ciurlionis. The authors of the article show that interest in the myth, archaic, fantastic entails changes in the artistic language and painting technique. In Russian Modern cosmic vision is closely linked to technical achievements and social myths.

STYLE AND THE MODERN ERA; THE SILVER AGE; THE MYTH; ARCHAIC; FANTASTIC;  
COSMISM; FUTURISM.

**REFERENCES**

1. Avtonomova N.S. [Looking for a new rationality]. *Voprosy filosofii*, 1981, no. 3. (In Russ.)
2. Artamoshkina L.Ye. *Biografiya pokoleniya: olitsetvorennye istorii* [Biography generation: the personification of history]. St. Petersburg: SPbFO Publ., 2012. 208 p. (In Russ.)
3. Berdyayev N.A. *Krizis iskusstva* [The crisis of art]. Moscow, Interprint Publ., 1990. 48 p. (In Russ.)
4. Viner N. *Kibernetika i obshchestvo* [Cybernetics and Society]. Moscow, Foreign Literature Publishing House, 1958. (In Russ.)
5. Voloshin M. [Archaisms in Russian painting (Roerich, Bogaevsky and Bakst)]. *Apollon*, 1909, no. 1, pp. 49–51. (In Russ.)
6. Galtseva R. [West European philosophy of culture between myth and game]. *Samosoznaniye yevropeyskoy kultury XX veka* [Consciousness of the European culture of the XX century]. Moscow, 1991. (In Russ.)
7. Landsbergis V. *Tvorchestvo Chyurlenisa (sonata vesny)* [Creativity of Churlionis (sonata of spring)]. Leningrad, Muzyka Publ., 1975. 280 p. (In Russ.)
8. Leman B.A. Churlyanis. Petrograd, Butkovskaya Publ., 1916. (In Russ.)
9. Modestov A.P. *Zamechatelnyye rabotniki nauki i tekhniki* [Wonderful people working in science and technology]. Moscow, ASSNAT Publ., 1927. (In Russ.)
10. Nabokov V. *Drugie berega* [Other shores]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2012. (In Russ.)

11. Norden D. *Itogi XIX veka* [Results of the XIX century]. St. Petersburg, 1898. (In Russ.)
12. Ortega-i-Gasset X. *Vosstaniye mass. 1930* [Revolt of the Masses. 1930]. New York, 1930. (In Russ.)
13. Podoroga V. *Fenomenologiya tela. Vvedeniye v filosofskuyu antropologiyu* [Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology]. Moscow, 1995. (In Russ.)
14. Preobrazhenskiy S.A. [Problems of pathology of creativity in the field of inventions technology]. *Psikhologiya, nevrologiya i psikhiatriya* [Psychology, neurology and psychiatry]. Moscow, Petrograd, 1923. Vol. III. Pp. 144–154. (In Russ.)
15. Rerikh N.K. *Derzhava Sveta* [Realm of Light]. New York, 1931. (In Russ.)
16. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1900–1910-kh godov* [Artistic life of Russia 1900–1910's]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. (In Russ.)
17. Khyubsher A. *Mysliteli nashego vremeni* [Thinkers of our time]. Moscow, 1962. (In Russ.)