

УДК 821.161.1

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНОСТИ В НОВЕЛЛЕ Н. РЕРИХА «ИКОННЫЙ ТЕРЕМ»

О.Б. Спесивцева (Омск, Россия)

Аннотация

Постановка проблемы. В статье рассматриваются визуальные аспекты литературного творчества художника Н.К. Рериха, яркого представителя культуры Серебряного века.

Цель статьи – анализ художественных средств создания визуальности в новелле Н.К. Рериха «Иконный терем».

Обзор научной литературы по проблеме. Произведен обзор как общих работ по проблематике визуальности и истории визуального поворота (философов, искусствоведов, историков культуры), так и филологических трудов по визуальности. Обозначена разница между понятиями «визуальность», «визуальный код», «визуализация», которые многие исследователи-филологи понимают по-разному.

Методология и материал. Материал для анализа – новелла Н.К. Рериха «Иконный терем» (1900). В качестве основополагающей методики выступают работы С.П. Лавлинского, а также материалы спецсеминаров по визуальности в литературе под редакцией В.Я. Малкиной и С.П. Лавлинского.

Результаты исследования. Проанализировано литературное произведение «Иконный терем», которое молодой Николай Рерих создал на основе своей дипломной работы по правовому положению живописцев в Московской Руси. Используя архаический язык старинных грамот и исторический материал, Рерих создал живописные литературные образы русских иконописцев и Московской Руси времен царя Алексея Михайловича.

Выводы. В этом произведении Н.К. Рерих использует творческий метод, основанный на взаимодействии разных видов искусств: литературы и живописи. Он делает акцент на таком семантическом компоненте, как цвет (в духе русской иконописной традиции). Использование архаической лексики является одним из основных способов создания визуальных образов старинной одежды, а также визуального образа старой Москвы. Еще один ключевой прием, обеспечивающий читателю визуальное восприятие, – множественные цитаты из реальных исторических документов того времени. Художник использует различные лексические и синтаксические средства, позволяющие читателю визуализировать образы допетровской Руси, что говорит о тесной взаимосвязи его литературного и живописного метода, при помощи которых он поэтизирует прошлое.

Ключевые слова: Николай Рерих, Иконный терем, визуальность, визуализация, взаимодействие искусств, литература и живопись, иконописец.

Постановка проблемы. Николай Константинович Рерих (1874–1947) – великий русский художник, творческая деятельность которого была очень разнообразной, его талант проявился во многих сферах: археология, живопись, литература, театр, философия.

Взаимодействие литературного текста и живописи еще в древнегреческой литературе определял прием экфрасиса – словесного описания в тексте произведения визуального искусства. Эстетика Серебряного века как эпохи, когда начинает свой творческий путь художник и писатель Н.К. Рерих, также тяготеет к художественному воплощению идеи синтеза искусств, когда искусство визуальное соединяется в единое художественное целое с искусством слова, звучанием, пластикой. Рерих, говоря о процессе своего творчества, сравнивал музыкальную и цветовую гамму: «Я особенно чувствую контакт с музыкой, и точно так же, как композитор, пишущий увертюру, выбирает для нее известную тональность, точно так же я выбираю определенную гамму – гамму цветов, вернее, лейтмотив цветов, на котором я базирую всю свою схему» [Бурлюк, 1930, с. 24]. Однако, несмотря на любовь к музыке, свои творческие идеи Рерих, не будучи музыкантом, реализовывал в живописи и литературе. Нередко он занимался одной и той же темой параллельно, к примеру, создавая картину «Граница царства» (1916) и сказку «Граница царства» (1913). Но взаимосвязь его картин и литературных произведений намного сложнее, чем обычное иллюстрирование: он раскрывал в них разные грани своего замысла, и в итоге взаимоотношения живописи и литературы в его творчестве напоминали, используя музыкальный термин, контрапункт. Соответственно, визуальные мотивы в его литературных произведениях играют огромную роль, но исследований на эту тему практически нет, только общие упоминания факта явной взаимосвязи.

Необходимо отметить, что в литературном наследии Рериха нехудожественная литература (публицистика, путевые дневники, очерки, эссе, философские работы) существенно превышает долю художественной литературы. Можно сказать, что после революции 1917 г., вынужденной эмиграции и отъезда в Лондон в 1919 г, Рерих с художественной литературой расстался. Нам остались его сказки (их чуть больше двадцати), написанные в период с 1901 по 1916 г., новелла «Иконный терем» (1900), повесть «Пламя» (1917), пьеса «Милосердие» (1917) и единственный сборник стихов «Цветы Мории» (издан в 1921 г., но многое в нем было написано раньше, еще до революции). В.М. Сидоров, советский исследователь литературного творчества Рериха, подчеркивал, что «ни в одной литературной вещи Рериха так не чувствуется художник, как в новелле “Иконный терем” [Сидоров, 1979, с. 14]. Для исследования было выбрано именно это произведение, как особенно яркий образец проявления визуальности в литературном творчестве Рериха.

Целью статьи является анализ художественных средств создания визуальности в новелле Н.К. Рериха «Иконный терем».

Обзор научной литературы по проблеме. Многие ученые отмечают, что современная культура стала по большей части визуальной благодаря стремительному развитию технологий и появлению новых видов искусства: фотографии, кинематографа, компьютерной графики и всемирной сети Интернет.

Теоретик культуры, философ, искусствовед и филолог М.Б. Ямпольский в 2001 г. издал работу «О близком (Очерки немиметического зрения)», где рассмат-

ривает проблематику визуальности в культуре XIX–XX вв. на самом широком материале: это философия, кинематограф, художественная литература.

В 2014 г. в статье, посвященной исследованию визуальной культуры, философ О.В. Беззубова пишет о так называемом «визуальном повороте». Это понятие сформировалось в англоязычной академической среде: «Социогуманитарное знание XX в. характеризуется появлением ряда новых междисциплинарных областей, среди которых можно выделить “визуальные исследования” (visual studies). Формирование данной исследовательской области связано с введением в оборот (главным образом в англо-американской академической среде) понятия “визуальная культура” (visual culture). Согласно общепринятому мнению, интерес к данной теме возрастает с начала 70-х гг. XX в., вследствие чего этот период часто характеризуется как “визуальный поворот”, связываемый с появлением целого ряда исследований, по-новому интерпретирующих проблему изображения» [Беззубова, 2014, с. 99].

Интерес к визуальности с тех пор только нарастал, и к настоящему времени существует множество исследований на эту тему в самых разных областях, от философии и антропологии до литературоведения и психологии. Современные исследователи говорят о необходимости междисциплинарного подхода в этой области: «Что касается визуальных исследований, то появление во второй половине XX в. новых форм искусства породило поиски соответствующих методов исследования. <...> Категория видения нуждается в междисциплинарном подходе на стыке науки, философии, религии и искусства, антропологии, социологии, психоанализа, а также иных подходов, возникших вследствие «визуального поворота», в частности медиафилософии, в область исследования которой включено изучение носителей образов как посредников между человеком и социокультурным пространством» [Сергеева и др., 2024, с. 87]. В данной цитате литературоведческая наука не упомянута, однако филологам также очень интересна эта сфера исследований. На историко-филологическом факультете РГГУ уже много лет проводится спецсеминар по визуальности в литературе под руководством В.Я. Малкиной и С.П. Лавлинского.

Термины «визуальность», «визуальный код», «визуализация» понимаются филологами по-разному: и как оформление текста произведения (то, что читатель воспринимает визуально на страницах книги), и как иллюстрирование произведений (визуализация художником литературных образов), и как описание художественного мира (чтобы читатель визуализировал его в своем воображении).

Графическое оформление литературных текстов исследуется в работах Т.Ф. Семьян («Визуальный облик прозаического текста», 2006; «Визуально-стилевые особенности произведений Дениса Осокина», 2012; «Визуальная модель прозы А. Белого», 2014), Т.Ф. Петренко («Способы визуализации в современной новелле», 2008; «Функции визуализации в литературных текстах», 2014), А.Н. Красовец («Место визуального кода в поэзии русского авангарда и его эволюция в 1910–1920-е годы», 2018).

Иллюстрирование литературных произведений как визуализацию рассматривают такие исследователи, как Е.В. Первенцева («Смыслоформирующие функции визуальной составляющей в художественном дискурсе», 2007), И.В. Сосновская («Методические ресурсы феномена визуализации в обучении литературе», 2021), С.С. Соковиков («Мистерия книги: социокультурные контексты визуальных репрезентаций книги в культурном пространстве», 2016).

Визуальность как средство создания художественного образа подробно анализируется в сборниках статей РГГУ под редакцией В.Я. Малкиной и С.П. Лавлинского (серия сборников «Визуальное во всем», 2020–2024 гг., также сборник статей «Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты», 2017), в монографии Г.П. Козубовской («Русская литература и поэтика зримого», 2021), в исследованиях А.А. Аксеновой («Рецептивные аспекты визуального в литературе», 2020), Е.С. Шевченко («Визуальное versus вербальное: интермедийные практики в литературе модернизма и авангарда», 2018), Ю.В. Подковырина («Смысловые аспекты визуального в литературе», 2015) и других филологов.

Визуальная поэтика изучается на материале художественного творчества писателей и поэтов различных эпох, относящихся не только ко времени «визуального поворота». Исследователь К.А. Поташова в статье «Визуальная метафора как средство создания образа врага в «Собрании стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» пишет о значимости метафоры при создании визуального образа: «Символический язык метафоры выступает в роли своеобразного моста между историческим, визуальным и вербальным, он способен подчеркнуть значимость тех аспектов военных событий, которые при использовании иных поэтических инструментов не могли получить должного внимания» [Поташова, 2023, с. 48].

Профессор О.Д. Журавель изучает аспекты визуальной поэтики на материале старообрядческой литературы, также отмечая важность визуальной метафоры. В итоге она приходит к выводу, что «разнообразные описания, визуальные метафоры были призваны пояснять мысль писателя и проповедника, выполняли дидактическую функцию. Эстетика художественного слова обогащалась за счет эстетики зримого художественного образа, взятого как из литературных источников, так и из реальной действительности, в редких случаях – из искусства» [Журавель, 2020, с. 258].

В последние годы исследователи начали активно изучать визуальность в литературных произведениях конкретных авторов, вышло множество работ, подробно рассматривающих аспекты визуальности на самом разном материале (исследования Э.М. Афанасьевой «Как показать зиму Юрия Левитанского: к проблеме визуального и аудиального кода поэтического текста», 2023; А.Г. Волковой «Феномен визуальности в поэтике раннего А. Блока: опыт интермедийного анализа», 2024; С.В. Смоличевой «Визуальный код в драматургии В.В. Набокова (на примере пьесы Дедушка)», 2024 и др.).

Методология (материалы и методы). Материал для анализа визуальности в художественном тексте – новелла Н.К. Рериха «Иконный терем». В качестве основополагающей методики выступают работы С.П. Лавлинского, а также материалы спецсеминаров по визуальности в литературе под редакцией В.Я. Малкиной и С.П. Лавлинского. В этих работах разграничиваются понятия «визуальность» и «визуализация». Под визуализацией понимается «наглядность», т.е. графическое оформление текстов (особый шрифт, нестандартное расположение строф, сопровождение текста рисунками или схемами и пр.). Визуальность же – это «свойство поэтики вербального текста, и создается она тоже вербальными средствами: при помощи словесных описаний (пейзажей, натюрмортов, интерьеров, портретов, экфрасиса), визуальных образов (цвет, свет, зеркало, отражение, картина, скульптура, фотография и т.д.), смены точек зрения персонажей и субъектов рассказывания и др.» [Лавлинский, 2020, с. 7–8]. Исследуется именно визуальный образ мира произведения, который писатель создает при помощи вербальных средств.

Результаты исследования. В 1897 г. Н.К. Рерих оканчивает Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств. В 1898 г. двадцатичетырехлетний художник завершает обучение на юридическом факультете, следуя настоятельным просьбам отца. Итогом обучения явилась дипломная работа на тему «Правовое положение художника в Древней Руси» (защита дипломной работы состоялась в 1898 г.). В отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи хранится архив художника, где находятся заметки и материалы, относящиеся к периоду написания его дипломной работы. Материалы этого архива были опубликованы Т.В. Ларкиной в издании «Н.К. Рерих "Великая симфония жизни" (Автобиография)» [Рерих, 2018].

Подробнейший (на 67 листах) конспект под названием «Художники времени Стоглава и Государева Иконного терема», созданный Рерихом в марте 1896 г., являлся черновой версией дипломной работы. Студент Рерих пишет об истории русского зодчества и иконописи, о положении художников на Руси, дает классификацию «видов» художников, скрупулезно копирует целые листы из летописей и грамот, цитирует академические труды ученых XIX в. Это очерк истории Руси через призму ее религиозного искусства и образа зодчего и художника, а также исторический обзор экономической и социальной жизни художников. Рерих даже пишет по совету В.В. Стасова письмо историку И.Е. Забелину с просьбой подсказать, где можно найти интересующую его грамоту царя Алексея Михайловича, содержащую сведения о привилегиях, даруемых художникам. Список литературы, составленный Рерихом, включает в себя 45 наименований, туда входят как академические работы, так и сборники летописей, грамот и юридических актов. Третью главу своей работы «Оружейный приказ и палата. Иконописцы жалованные и кормовые <...>» автор посвятил историку И.Е. Забелину, так как глава была написана благодаря материалам, собранным этим историком.

Менее чем через четыре года, в 1900 г., общественно-политическая и литературная газета «Новое время», издававшаяся в Санкт-Петербурге А.С. Сувориным, опубликовала литературное произведение Николая Рериха под названием «Иконный терем: этюд». В 1914 г. Рерих включил его в первый том своего собрания сочинений под названием «Иконный терем». Это произведение было написано с использованием тех же материалов и документов, что и вышеупомянутая дипломная работа. Можно даже сказать, что «Иконный терем» был написан «на базе» дипломной работы.

В этом произведении запечатлены эпизоды реального исторического события – росписи Успенского собора в Кремле в 1642–1644 гг. «Иконный терем» – очень характерная для Рериха работа на границе документальности и вымысла, своеобразная художественная реконструкция прошлого, попытка заглянуть в Московский Кремль XVII в., увидеть работу и повседневную жизнь художников-иконописцев того времени.

Текст «Иконного терема», напоминающий старинные летописи и грамоты, до чрезвычайности насыщен архаизмами, так «густо» по-древнерусски Рерих, наверное, больше никогда не писал: «А идет шибко работа за то, что великий царь всея Руси Алексей Михайлович подарил иконников окружною грамотою, сам бывал в тереме и часто жалует тщаливых мастеров своею царскою брагою да романею, платьем знатным и всякою прочею милостью» [Рерих, 1914, с. 28]. Использует автор и архаические профессионализмы, в тексте встречается множество синонимов профессии художника: «художник», «живописец», «живописатель», «иконописец», «иконник», «иконный мастер», «изограф», «мастер». Специализаций у иконописцев также немало: «знаменщик», «лицевщик», «долицевщик», «левкащик», «терщик», «мастер травного дела», «златописец».

Обращает на себя внимание цветовая семантика в этом произведении. Чаще всего в тексте упоминаются золотой и красный цвета. Золотой цвет в иконописной традиции является основным и обозначает все, что связано с горним миром, с Божественным светом. Именно в этом значении его использует Рерих. Гораздо интереснее упоминание красного цвета, который также является одним из главных в иконописи, это символ воскресения, но в то же самое время – это цвет крови, огня и мучений. В «Иконном тереме» прилагательное «красный» каждый раз употребляется в значении, не имеющем отношения к цветовой палитре. Произведение начинается и заканчивается почти одинаковыми фразами, кольцевая композиция подчеркивает значимость иконописного искусства для истории. Первое предложение новеллы: «На Москве в государевом Иконном тереме творится прехитрое и прекрасное дело». Финал «Иконного терема»: «Творится в Иконном тереме хитрое и красное дело» [Рерих, 1914, с. 27]. Прилагательное «красный» в этих двух предложениях употреблено в старинном значении «красивый». В том же значении «красный» встречается и в описании московского утра: «Утром, на восходе *красного* солнышка...» [Рерих, 1914, с. 40]. «Красное солнышко» – это так называемый постоянный эпитет, встречающийся в сказках

и былинах, обозначающий красоту дневного светила. Еще раз прилагательное «красный» встречается во фрагменте про пещеры «*Красного крыльца*». Здесь «красный» употреблено в значении «парадный». Кроме того, «Красное крыльцо» – это еще и конкретное историческое место Московского Кремля, парадный вход в Грановитую палату.

Обращает на себя внимание эпитет «хитрый» применительно к иконописанию. В своих конспектах, которые Рерих готовил перед написанием дипломной работы, он отмечает: «Но и в то время существовало понятие более низкое нашему понятию о художнике; художник иногда назывался хитрецом, а художественность – хитростью» [Рерих, 2018, с. 239]. Слово «хитрый» ранее имело несколько другое значение, об этом пишет крупнейший советский филолог В.В. Виноградов: «В слове хитрость старое значение “изобретательность, искусство” уже совсем померкло. Хитрость обозначает: 1) “Изворотливость, замысловатость” чего-н.» [Виноградов].

Один из основных вопросов при рассмотрении визуальности в литературном произведении – субъект видения в тексте, т.е. фигура наблюдателя. Герои «Иконного терема», художники-иконописцы, работающие в соборах Московского Кремля, говорят друг с другом о своей профессиональной жизни, но лексика, имеющая отношение к процессу зрения или видения встречается в произведении нечасто. Читатель видит картину мира «Иконного терема» все же не глазами героев, а глазами автора-повествователя – наблюдателя из другого времени, заглянувшего в допетровскую Русь. Вот он в старой Москве смотрит, как люди идут утром на работу: «Утром, на восходе красного солнышка, от Китай-города из Иконной улицы, где живет много иконников, гурьбами, дружно идут на работу мастера, крестятся на маковки храмов кремлевских и берутся за дело. Надевают замазанные в красках да в клею передники, лоб обвяжут ременным либо пеньковым венчиком, чтобы не лезли в глаза масляные пряди волос, и творят на ногтях или на доске краски» [Рерих, 1914, с. 29].

Композиционно произведение разбито на четыре части. В первой части автор очень подробно описывает процесс создания иконы и «рисует» утро в старой Москве, когда мастера-«иконники» идут работать в «Государев терем». Мы слышим знакомые, совершенно конкретные исторические названия: Москва, Китай-город, Иконная улица (ныне Филипповский переулок на Арбате, где в XVI в. здесь была слобода иконописцев), Оружейная палата, Грановитая палата.

Во второй части много подробностей про социальное и экономическое положение живописцев на Руси, как своих, так и выходцев из других земель. Самый визуально насыщенный эпизод – это третья часть. Начинается она с описания дверей Иконного терема, куда заходят богато одетые именитые изографы: «Двери иконного терема висят на тяжелых кованых петлях, лапка петель длинная, идет она во всю ширину двери прорезная узором» [Рерих, 1914, с. 33]. Этот цепкий взгляд художника, подмечающий любые детали, позволяет читателю почти воочию увидеть двери иконного терема. Однако гораздо любопытнее описание

одежды изографов: «Пришли те именитые люди с испытания. Сего ради дела изографы разodelись в дорожную, жалованную одежду: однорядки с серебряными пуговицами, ферези камчатные с золототкаными завязками, кафтаны куфтерные, охабни зуфные, штаны суконные с разводами, сапоги сафьяновые» [Рерих, 1914, с. 33]. Если двери иконного терема читатель после авторского описания может представить достаточно легко, то вообразить, во что были одеты изографы, очень непросто. Практически все слова, обозначающие в этой цитате одежду, современному читателю неизвестны, и с высокой вероятностью вряд ли были знакомы современникам Рериха. Все эти названия вызовут в воображении читателя только смутные ассоциации с какими-то дорогими, объемными древнерусскими одеждами со старинных гравюр или картин.

Согласно современным исследованиям по истории русского костюма и словарю В.И. Даля (потребовавшегося для самых редких обозначений, не найденных даже в упомянутых исследованиях), эти старинные слова означали следующее: *камчатные ткани*, *камка* – шелковая тонкая ткань с разнообразными текстильными узорами, выполненная сочетанием атласного и других типов переплетений [Кирсанова, 1995, с. 113]; *ферязь (фerezь)* – мужской кафтан из сукна, длинный, свободного покроя, без воротника, с узкими длинными рукавами [Кирсанова, 1995, с. 292]; *куфтырь (куфта)* – моток шелку, золота, серебра [Даль, 1989, т. 2, с. 228]; *зуфь* – шерстяная ткань разных цветов. Из нее шили опашни, кафтаны, однорядки и пр. [Гиляровская, 1945, с. 123]; *зуфь* – род камлота [Даль, 1989, т. 1, с. 697]; *камлот* – шерстяная или полушерстяная ткань, обычно темного цвета [Кирсанова, 1995, с. 113]; *охабень* – мужская длинная просторная одежда с очень длинными, до полу, откидными рукавами, с прорезями для рук и большим отложным воротником [Кирсанова, 1995, с. 188]; *охобень*, или *охабень* – летом поверх ферязи надевали еще одну длинную, до пят одежду, схожую по покрою с ферязью, но шире и с прорезями под рукавами для продевания рук, причем самые рукава свисали с боков как украшение. «У охобня был большой четырехугольный откидной воротник, который свешивался сзади почти до половины спины, а иногда и ниже, и украшался подобно козырю. Охобни делались из обьяри, атласа, бархата, парчи; носили их в рукава и внакидку» [Гиляровская, 1945, с. 74].

Необычность заключается в том, что это описание богато одетых изографов не плод художественного воображения автора, а практически дословная цитата из материалов по истории русской иконописи, изданных в 1850 г. историком И.Е. Забелиным и тщательно законспектированных студентом Н.К. Рерихом: «Степан Рязанец за иконное художничество получил: однорядку сукно <лундыш> с пуговицы серебряными, ферези камчатые куфтерные с завязки шелковыми с золотом, кафтан камчатный куфтерный, под ферези штаны суконная, шапку бархатную с сободем, сапоги сафьянные, зуфь на охабень добрую» [Забелин, 1850, с. 248]. Высока вероятность, что Рерих, прочитав этот отрывок, сам вынужден был сначала поискать информацию об этих старинных одеждах, прежде чем смог представить их в своем воображении.

Надо отметить, что эта небольшая новелла содержит огромное количество явных и скрытых цитат из самых разных исторических источников: грамот царя Алексея Михайловича, Стоглава (сборник решений собора 1551 г.), архивных документов того времени. Никакой пересказ, по мнению самого Рериха, не даст такой яркой картины, как слова самого документа: «Нечего пересказывать эту грамоту: она сама по себе дает, можно сказать, редкую по колориту картину положения художников и симпатичного отношения к ним тишайшего царя» [Рерих, 2018, с. 313]. В первой части новеллы появляется заковыченная цитата из той самой Торжественной окружной грамоты 1669 г. царя Алексея Михайловича, которую Рерих посчитал ненужным пересказывать: «...аще изволих лицо свое на убрусе Авгарю царю без писания начертати» [Рерих, 1914, с. 28]. Эту же грамоту Рерих будет цитировать дальше: «Промеж работы ведутся разговоры про новую окружную грамоту. Сгорбленный, лысый старик изограф с картофельным носом, важно подняв палец, самодовольно оглядывает мастеров и твердит место грамоты – видно, крепко оно ему полюбилось» [Рерих, 1914, с. 30].

В конце произведения мы видим пространную цитату из Стоглава, которая подается как прямая речь старого изографа: «Да подобает живописцу быть смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабежнику, не убийце, но и паче ж хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением» [Никонов, 1951].

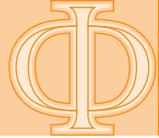
Персонажи «Иконного терема» говорят буквально цитатами из исторических документов. В качестве примера можно привести косвенную речь героя «Иконного терема» Симона Ушакова, реально существовавшего иконописца: «Ушаков, как отрезал, – боярам сказал, что грановитые палаты вновь писать самым добрым письмом прежнего лучше или против прежнего в такое время малое некогда: приходит время студеное, и стенное письмо будет не крепко и не вечно» [Рерих, 1914, с. 32]. А вот документ, прочитанный Рерихом в архивах: «Насколько ценились отзывы царских изографов можно видеть из того, что при росписании Грановитой Палаты Симон Ушаков с товарищи сказали, что Грановитые Палаты «“вновь писать самымь добрымь стѣннымь письмомь прежняго лутче или противь прежняго въ толикое малое время некогда, къ Октябрю мѣсяцу ниекоими мѣрами не поспѣть для того: приходитъ время студенное и стѣнное письмо будетъ не крѣпко и не вѣчно”. И работы начались на следующий год» [Рерих, 2018]. Новелла «Иконный терем» представляет собой литературную обработку исторических документов, разыгранных, как пьеса, по ролям. Автор использовал прием стилизации, вводя русскую лексику XVI и XVII вв., распределив архивные тексты по главам и создав яркий, образный язык персонажей.

Заключение и выводы. Новелла Рериха «Иконный терем», опубликованная всего через несколько лет после того, как он защитил дипломную работу, как нельзя лучше демонстрирует творческий метод автора, самой характерной чертой которого был многоаспектный подход к предмету изображения: Рерих сочетал инструментарий историка-исследователя, писателя и художника. В «Иконном

тереме» он делает акцент на таком семантическом компоненте, как цвет (в духе русской иконописной традиции), который в живописи являлся одним из основных средств выразительности. Визуальные образы старинной одежды создаются при помощи архаической лексики, почерпнутой Рерихом из академических научных работ по истории. Также автор создает яркий визуальный образ старой Москвы, помещая знакомые читателю топонимы в текст, насыщенный архаизмами. Еще один прием, обеспечивающий читателю «эффект присутствия» в описываемом автором времени (XVII в.), создают множественные цитаты из реальных исторических документов того времени. В этом произведении Рерих использует лексические и синтаксические средства, создающие мощный эффект визуальности, возвращающий читателю эстетику прошлого, эпоху допетровской Руси. Образная система в раннем творчестве Рериха – это поэтизированное погружение в историческое прошлое, запечатленное в красках и в слове, что особенно ярко проявляется при анализе визуальной составляющей в новелле «Иконный терем».

Библиографический список

1. Беззубова О.В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века // Аналитика культурологии. 2014. № 1 (28). С. 99–107.
2. Бурлюк Д. Рерих. Жизнь. Творчество. Нью-Йорк: Издание М.Н. Бурлюк. 1930. 31 с.
3. Виноградов В.В. История слов. Хитрый // Этимология и история слов русского языка. URL: <https://etymolog.ruslang.ru/vinogradov.php?id=hitrij&vol=1> (дата обращения: 16.11.2024).
4. Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / сост. Н. Гиляровская. М.; Л.: Искусство, 1945. 140 с.,
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1989. Т. 1: А–З. 699 с.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1989. Т. 2: И–О. 780 с.
7. Журавель О.Д. К изучению визуальной поэтики старообрядческой литературы XVIII века // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 249–262. DOI: 10.25205/2307–1737–2020–1–249–262
8. Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи, собранные современником И.Е. Забелиным // Временник императорского московского общества истории и древностей российских. М.: Университетская типография, 1850. Кн. седьмая. С. 1–128.
9. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX века. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. 383 с.
10. Лавлинский С.П. «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всем / ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2020. Вып. 1. С. 5–39.



11. Никонов В. Стоглавый собор 1551 г. // Журнал Московской Патриархии. 1951. № 09. С. 45–51; Стоглав. Казань: Тип. губернского правления, 1862. 454 с. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/pravila/stoglav/> (дата обращения: 16.11.2024).
12. Поташова К.А. Визуальная метафора как средство создания образа врага в «Собрании стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 44–64. DOI: 10.17223/23062061/33/3
13. Рерих Н.К. «Великая симфония жизни» (Автобиография) / сост. Т.В. Ларкина [Электронный ресурс]. М., 2018. Кн. 2: Академия. 419 с. URL: <http://jezmmm.ru/philosophy/shlemovana/2021/02/06/n-k-rerih-velikaya-simfoniya-zhizni/> (дата обращения 23.11.2024).
14. Рерих Н.К. Иконный терем // Собрание сочинений. М.: Издательство И.Д. Сытина, 1914. Книга первая. Эссе, очерки, сказки. 336 с.
15. Сергеева Н.А., Пашова Э.В., Бородин М.А. Визуальный поворот в культуре и его отражение в современном искусстве // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. 2024. Т.17, №1. С. 84–100.
16. Сидоров В.М. Рерих и его литературное наследие // Рерих Н.К. Избранное / сост. В.М. Сидоров. М.: Сов. Россия, 1979. С. 3–24.

Сведения об авторе

Спесивцева Олеся Богдановна – аспирант кафедры русского языка, литературы и документных коммуникаций факультета филологии, переводоведения и медиакоммуникаций, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского; e-mail: joyousgardcastle@yahoo.com

LITERARY DEVICES OF CREATING VISUALITY IN NICHOLAS ROERICH'S SHORT STORY *THE ICON TEREM*

O.B. Spesivtseva (Omsk, Russia)

Abstract

Statement of the problem. The article examines the visual aspects of the literary work of Russian artist Nicholas Roerich, a prominent representative of the Silver Age culture.

The purpose of the article is to analyze literary devices of creating visuality in Nicholas Roerich's short story *The Icon Terem*.

Review of scientific literature on the problem. A review is made of both general works on the problems of visuality and the history of visual turn (by philosophers, art historians, cultural historians) and philological ones. The difference between the concepts of 'visuality', 'visual code', 'visualization', which many philological researchers understand in different ways, is clarified.

Methodology (materials and methods). The material for analysis is the short story *The Icon Terem* written by Nicholas Roerich. The basic methodology includes the works of S.P. Lavlinsky, as well as materials from special seminars on visuality in literature edited by V.Ya. Malkina and S.P. Lavlinsky.

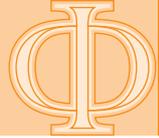
Research results. The author of the article analyzes the short story *The Icon Terem*, written by young Nicholas Roerich after completing his thesis on the legal status of painters in Muscovite Rus. Roerich created vivid literary images of Russian icon painters and Muscovite Rus during the time of Tsar Alexei Mikhailovich using the archaic language of ancient charters and historical material.

Conclusions. Nicholas Roerich uses a creative method based on the interaction of different types of arts. The artist uses lexical and syntactic means that help him to visualize images of Russia before Peter the Great and these images clearly demonstrate close relationships between his literary and artistic methods.

Keywords: *Nicholas Roerich, The Icon Terem, visuality, visualization, arts interaction, literature and fine art, color symbolism, icon painting, archaic vocabulary, icon painter.*

References

1. Bezzubova O.V. Visual culture and visual turn in cultural studies of the second half of the 20th century. In: Analytics of cultural studies. 2014. No. 1 (28). P. 99–107.
2. Burljuk D. Roerich. Life. Creation. New York: M.N. Burliuk Publishing, 1930. 31 p.
3. Vinogradov V.V. History of words. Tricky. In Etymology and history of words in the Russian language. URL: <https://etymolog.ruslang.ru/vinogradov.php?id=hitri-j&vol=1> (access date: 16.11.2024).
4. Giljarovskaja N. Russian historical costume for the stage: Kievan and Muscovite Rus'. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1945. 140 p.
5. Dal V.I. Explanatory dictionary of the living Great Russian language. Moscow: Russkij jazyk, 1989. Vol. 1. 699 p.
6. Dal V.I. Explanatory dictionary of the living Great Russian language. Moscow: Russkij jazyk, 1989. Vol. 2. 780 p.



7. Zhuravel O.D. To the study of visual poetics of Old Believer literature of the 18th century. In: Criticism and semiotics. 2020. No. 1. P. 249–262. DOI: 10.25205/2307–1737–2020–1–249–262
8. Zabelin I.E. Materials for the history of Russian icon painting, collected by I.E. Zabelin. In: Temporary journal of the Imperial Moscow Society of History and Russian Antiquities. Book seven. Moscow: University Printing House, 1850. P. 1–128.
9. Kirsanova R.M. Costume in Russian artistic culture of the 18th – first half of the 20th century. Moscow: Bol'shaja rossijskaja encyclopedia, 1995. 383 p.
10. Lavlinskij S.P. “Visual in Literature”: concept and technology of a special seminar for students of humanities. In: Visual in everything. Editors V.Ya. Malkina, S.P. Lavlinsky. Moscow: Editus, 2020. Vol. 1. P. 5–39.
11. Nikonov B. “Stoglav” Cathedral of 1551. In: Journal of the Moscow Patriarchate. 1951. No. 09. P. 45–51; Stoglav. Kazan: Type. Provincial government, 1862. 454 p. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/pravila/stoglav/> (access date: 16.11.2024).
12. Potashova K.A. Visual metaphor as a means of creating an image of the enemy in the “Collected Poems Relating to the Unforgettable Year of 1812”. In: Text. Book. Book publishing. 2023. No. 33. P. 44–64. DOI: 10.17223/23062061/33/313
13. Roerich N. “The Great Symphony of Life” (Automonograph). Book 2. Academy. Compiler T.V. Larkina [Online Source E-book]. Moscow, 2018. 419 p. URL: <http://jezmmm.ru/philosophy/shlemovana/2021/02/06/n-k-rerih-velikaya-simfoniya-zhizni/> (access date: 23.11. 2024).
14. Roerich N. Terem of Icons. In: Nicholas Roerich' Collected works. Book one. Essays, sketches, fairy tales. Moscow: Publishing House of I.D. Sytin, 1914. 336 p.
15. Sergeeva N.A., Pashova Je.V., Borodina M.A. Visual turn in culture and its reflection in contemporary art. In: Journal of Siberian Federal University. Humanities. 2024. Vol. 17, No. 1. P. 84–100.
16. Sidorov V.M. Roerich and his literary heritage. In: Roerich N.K. Selected works. Moscow: Sov. Russia, 1979. P. 3–24.

About the author

Spesivtseva, Olesya B. – PhD Candidate, Department of Russian Language, Literature and Documental Communication, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russia); e-mail: joyousgardcastle@yahoo.com