



Князева В.П. Николай Рерих

Николай Рерих: [Летопись жизни и творчества / Авт.-сост. В.П. Князева].
– СПб. : Изд-во общества Ведич. культуры и др., 1994. – 159 с.

ISBN 5-85503-109-8

ISBN 5-87383-052-5

© В.П. Князева, текст, 1994

© Общество Ведической Культуры и др., 1994

СОДЕРЖАНИЕ

[Основные даты жизни и творчества Н.К.Рериха](#)

[Введение](#)

[Своим путем](#)

[Зрелость](#)

[На чужбине](#)

[Заключение](#)

Основные даты жизни и творчества Н.К.Рериха

1874 г. 9 октября (27 сентября) Родился в Петербурге в семье нотариуса Константина Федоровича Рериха.

1883 г. Поступил в гимназию К.И.Мая.

Проявляет большой интерес к истории и географии. Проводит раскопки старинных захоронений в окрестностях имения своих родителей в Изваре.

1890 г. Первые литературные очерки в журналах «Природа и охота», «Русский охотник».

1893-1898 гг. Занятие в Университете на юридическом факультете. Посещение лекций на историко-филологическом факультете. Становится членом Русского археологического общества.

1893-1897 гг. Занятия в Академии художеств.

1895 г. Знакомство с В.В.Стасовым. Переход из общего натурною класса в мастерскую А.И.Куинджи.

1897 г. Присвоение звания художника за картину «Гонец. Восстал род на род.» Поездка со Стасовым в Москву. Знакомство с Л.Н.Толстым.

1898-1899 гг. Чтение лекций на тему «Художественная техника в применении к археологии». Работа над картинами серии «Начало Руси. Славяне».

1900 г. Поездка во Францию. Занятия в мастерской Фернана Кормона.

1901 г. Возвращение в Петербург. Бракосочетание с Е. И.Шолоховой

1902 г. Рождение сына Юрия.

1903 г. Персональная выставка в Петербурге.

1903-1904 гг. Поездки по древним городам России. Создание серии архитектурных этюдов.

1904 г. Рождение сына Святослава.

1905 г. Открытие персональной выставки в Праге, Вене, Мюнхене, Берлине и других городах Европы. Поездка во Францию, Швейцарию, Италию. Избрание в члены Осеннего салона в Париже.

1906 г. Избирается директором школы Императорского Общества Поощрения художеств.

1907 г. Поездка в Финляндию.

1908 г. Поездка во Францию. Выставки в Париже и Венеции. Выборы в члены правления Общества архитекторов в Петербурге.

1909 г. Избрание академиком Российской академии художеств и членом Реймской Академии во Франции.

1910 г. Избирается председателем возобновленного «Мира искусства».

1911 г. Поездка по Рейну и в Голландию. Эскизы для росписи «Царица Небесная над рекой жизни».

1912 г. Работа с И.Ф.Стравинским над балетом «Весна священная».

1913 г. Встреча в Париже с востоковедом В.В. Голубевым. Обсуждение плана совместной поездки в Индию. Работа в комитете по строительству буддийского храма в Петербурге.

1914 г. Участие в «Балтийской выставке» в Мальмо (Швеция).

1915 г. Начало сотрудничества с М.Горьким. Избирается председателем комиссии художественных мастерских для увечных и раненых воинов при школе Императорского Общества Поощрения художеств.

1916-1918 гг. Переезд по совету врачей в Сердоболь (Сортавала). Знакомство с «Провозвестием Рамакришны».

1919 г. Поездка в Лондон по приглашению С. П.Дягилева.

1920 г. Начало создания текстов Учения Живой Этики. Знакомство с Р. Тагором.

1920-1923 гг. Переезд в США. Устройство выставок в 29 юродах Америки.

1921 г. Основание по инициативе Рериха Института Объединенных Искусств в Нью-Йорке и Объединения художников «Cor Ardens» («Пылающее сердце») в Чикаго.

1922 г. Создание Международною Художественного Центра «Согона Мунai» («Венец Мира»).

1923 г. Открытие в Нью-Йорке Музея им Н.К. Рериха. Прибытие в Бомбей.

1924 г. Экспедиции по Сиккиму и Бутану.

1925-1928 Центрально-азиатская экспедиция.

1926 г. 13 июня-22 июля. Пребывание в Москве. Беседы с А.В.Луначарским, Г.В.Чичериним, Н.К.Крупской. Отъезд экспедиции на Алтай.

1928 г. 12 июля. Основание Института Гималайских исследований «Урусвати», который расположен в долине Кулу.

1929 г. Публикация текста проекта договора об охране культурных ценностей.

1931 г. Создан Международный Союз в поддержку Пакта Рериха. Проведение в Брюгге Первой Международной конференции Пакта Рериха.

1934-1935 гг. Экспедиция в Китай и Монголию.

1935 г. 15 апреля. Подписание Пакта, как международною документа в Вашингтоне, в Белом доме.

1941-1944 гг. Выставки картин в Индии.

1942 г. май. Приезд в Кулу в дом Рерихов Дж-Неру и ею дочери Индиры Ганди.

1947 г. 13 декабря. Кончина Николая Константиновича.

Введение

Посвящается 120-летию

*Со дня рождения русского художника
И мыслителя XX века
Николая Константиновича Рериха*

В далекой Индии, в окружении вечных гималайских снегов, в долине Кулу воздвигнут памятник с надписью: «13 декабря 1947 года здесь было предано огню тело Николая Рериха – великого русского друга Индии. Да будет мир». Жители самых отдаленных поселений с глубоким уважением относятся к имени «Рерих». Они приходят за сотни километров, чтобы почтить память «великого русского друга».

Николай Константинович Рерих – человек интереснейшей биографии, феноменальных знаний, редкого таланта. Горячий патриот, постоянно думавший о благе русского народа и творивший для него, он широко известен во всем мире как крупный художник, философ, ученый, путешественник, писатель. О необычности его жизни, многогранности творческих устремлений красноречиво говорят сухие факты и цифры.

Сорок два года Рерих прожил в России, около двадцати в Индии, три года в Соединенных Штатах Америки, два в Финляндии, один во Франции, более года в Англии, два в Китае, полтора в Тибете, один год в Монголии. Был в Швеции, Швейцарии, Италии, Голландии, Бельгии, Германии, Египте, Джибути, Японии, Гонконге, на Филиппинских островах и Цейлоне. Пять лет он отдал большой научно-художественной экспедиции в Центральную Азию, где прошел тридцать пять высочайших горных перевалов, пересек пустыни Монголии и Китая.

Знакомство и дружба связывали его с выдающимися людьми своего времени: И.Репиным, А.Куинджи, В.Серовым, В.Стасовым, И.Стравинским, Л.Стоковским, К.Станиславским, М.Фокиным, Л.Толстым, А.Блоком, М.Горьким, Р.Тагором, со многими видными учеными, государственными и политическими деятелями.

За долгие годы своей жизни Рерих создал более 7000 картин. Они разошлись по всему миру. Собрания произведений художника имеются в Ленинграде, Москве, Риге, Горьком, Новосибирске, Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Брюгге, Стокгольме, Хельсинки, Буэнос-Айресе, Бенаресе, Аллахабаде, Бомбее и многих других городах. Рерих был директором Школы Общества поощрения художеств в России. В Нью-Йорке им основан Институт объединенных искусств и музеев, в долине Кулу – Гималайский институт научных исследований.

К 1935 году в тридцати странах Европы, Америки, Азии, Африки возникло свыше восьмидесяти отделов Общества имени Рериха. Всемирное признание и одобрение получил так называемый «Пакт Рериха», легший в 1954 году в основу Международной конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта.

Различными издательствами мира выпущено двадцать семь книг, принадлежащих перу Рериха.

О Николае Константиновиче существует богатейшая литература. О нем писали В.Стасов, Л.Андреев, Жак Бланш, Рабиндранат Тагор и многие другие. Если собрать воедино все эти материалы, то они составят несколько больших томов.

Жизнь Рериха была настолько необычна и многогранна, что вокруг его имени сложились самые невероятные легенды. Трижды в печати сообщалось о его гибели. Ему приписывалось завоевание целых стран; рассказывалось, что от его взгляда будто бы седеют волосы. Голоки, напавшие на экспедицию Рериха в Центральной Азии, уверяли, что они неоднократно стреляли в Рериха, но никакая пуля не могла его поразить.

Написать исчерпывающую монографическую работу о Рерихе – одна из труднейших задач. Он оставил после себя огромное наследие. Его картины, книги, статьи, письма, литература о нем рассеяны по всему миру.

В этой книге сделана попытка составить краткую биографию Николая Константиновича Рериха, осветить основные черты творчества, дать общую оценку его вклада в русскую и мировую культуру. При работе над книгой были изучены материалы,

хранящиеся в музеях, архивах и библиотеках Москвы и Ленинграда, несколько книг и писем Н.К.Рериха, любезно предоставленных И.М.Богдановой и П.Ф.Беликовым.

Автору удалось познакомиться с сыновьями художника Юрием Николаевичем и Святославом Николаевичем, со старейшим сотрудником музея имени Н.К.Рериха в Нью-Йорке Зинаидой Григорьевной Фосдик и в беседах с ними уточнить некоторые сведения. Большую помощь в создании книги оказал также ленинградский художник Василий Павлович Ефимов, знавший Ю.И.Рериха.

Своим путем

У истоков творчества

Николай Константинович Рерих родился 27 сентября (10 октября) 1874 года в Петербурге. Род Рерихов древний, датско-норвежский, появился в России в первой половине XVIII века. Слово «Рерих» в переводе с древнескандинавского на русский язык значит – богатый славой. Много старинных саг и преданий связано с этим родом, прославившимся храбрыми воинами и государственными деятелями. Семья Рерихов со временем обрусела. Константин Федорович – отец будущего художника – имел большую нотариальную контору в Петербурге, был близок к Вольному экономическому обществу, занимался вопросами народного образования. Человек большой культуры, широких интересов, он дружил со многими видными людьми своего времени. Частыми гостями в доме Рерихов были выдающийся русский ученый Д.Менделеев, видный агроном А.Советов, профессора-монголоеды А.Позднеев и К.Голстунский, известный юрист и историк К.Кавелин, художник М.Микешин. В гостеприимной, дружной семье Рерихов всегда царила непринужденная обстановка, завязывались увлекательные разговоры и споры.

Николай Рерих рос необычайно впечатлительным, любознательным, склонным к фантастике ребенком. Вся обстановка в доме еще более располагала к этому. Он неоднократно присутствовал при беседах об истории, литературе, странах Востока. Его детское воображение волновали бытовавшие в семье древние скандинавские саги и предания. Увлекали рассказы К.Голстунского, воспоминания А.Позднеева о путешествии в Монголию, уносящие мысли в далекие, загадочные страны.

В мир старины и романтики еще более уводили книги. Мальчик рано начал читать. В библиотеке отца была серия детских книжек о русской истории. «От самых ранних лет, от начала грамоты, – вспоминал позже художник, – полюбились эти рассказы. В них были затронуты интересные, трогательные темы. Про Святослава, про изгоя Ростислава, про королеву Ингегерду, про Кукейнос – последний русский оплот ливонских рыцарей. Было и про Ледовое побоище, и про Ольгу с древлянами, и про Ярослава, и про Бориса и Глеба, про Святополка Окаянного...»¹ Много сказок и старинных песен слышал Рерих от старушки Марии Ильиничны, приходившей иногда к ним в дом.

В 1883 году Рерих поступает в гимназию. В первые же годы он выделяется среди своих сверстников редкой одаренностью и трудолюбием.

Рерих проявляет огромный интерес к истории. В его ученической тетради за 1887-1888 годы наряду с переписанным «Плачем Ярославны», записями народных сказок есть работы на исторические темы: сочинение «Мечь Ольги за смерть Игоря», стихи «Ронсевальское сражение», «Поход Игоря», «Йоркское сражение»². Любимым предметом стала и география. Эти уроки были особенно увлекательными. Опытный педагог К.Май живо, талантливо рассказывал о новых землях и странах, великих путешественниках. А на праздниках устраивались «географические шествия», сопровождаемые стихами учащихся. В одном из них Рерих «изображал» реку Волгу.

Но пытливый, деятельный мальчик не ограничивался знаниями, которые давала ему гимназия. Он постоянно находил для себя новые увлекательные занятия и полностью

посвящал им свободное время. Особенно плодотворными были для него летние месяцы в имении отца в Изваре, недалеко от станции Волосово. Стариной и романтикой там был полон дом самой усадьбы. Построенный еще во времена Екатерины II, он своими толстыми, тяжелыми стенами, острыми высокими башенками отдаленно напоминал крепостной замок. В залах стояла старинная мебель, висели копии с произведений голландских мастеров. Впечатляющей была картина с изображением Канченджанги, высочайшей вершины Гималаев, которую в дальнейшем Рериху суждено было неоднократно изображать на своих полотнах.

Рериха привлекают к себе глухие дремучие леса, гладь озера с густыми туманами, заросли камышей. Все в окрестностях усадьбы кажется ему необычным, таинственным, сказочным. Он бродит по лугам и полям, вместе с лесничим ходит на охоту. Природа обостряет его чувства, пробуждает творческую фантазию, настраивает на высокий поэтический лад. Сохранилось несколько описаний охот, сделанных тогда Рерихом. В них он почти не касается самой охоты, ее результатов. Основное в них – жизнь природы. Запись от 21 октября 1892 года поражает художественным видением окружающего, умением подметить и зрительно запомнить тончайшие цветовые отношения, сложнейшие эффекты освещения. «Утром какой-то не то пар, не то туман окутывает всю землю; небо кажется каким-то лиловато-серым. Но туман этот мало-помалу окрашивается красноватым цветом – это солнце, кровавый раскаленный шар медленно подымается из-за леса. Понемногу подбирается туман; снег, стволы деревьев, дома, все окрашивается розовым цветом, даже тени и те стали какие-то лиловато-красные. Солнце, наконец, поднялось – резкие тона смягчились»³. Вдохновенны, поэтичны его заметки о ночных охотах. В них описывается сказочная темнота дремучего леса, таинственные звуки, тишина реки, запахи трав, ярко мерцающие звезды.

Рано привлекли внимание Рериха курганы. Как-то в усадьбе в Изваре остановился крупный археолог Л.Ивановский. Рерих, всегда живо реагирующий на все новое для него, под впечатлением знакомства с Ивановским уже девятилетним ребенком начал раскапывать старинные захоронения в окрестностях имениа своих родителей и задумываться над тайнами жизни древней Руси. Будучи в последних классах гимназии, он обратился за советами к известному археологу А.Спицыну и нашел у него поддержку: уже в 1892 году по поручению Археологического общества Рерих производит раскопки курганов между селом Брызовым и деревней Озертицы бывшего Царскосельского уезда Санкт-Петербургской губернии. Отчет о раскопках, написанный детским почерком, отличается большой вдумчивостью и серьезностью: в нем дано описание курганов, обнаруженных костяков, найденных старинных предметов⁴. Находки этих и последовавших за ними в 1893 году вторых раскопок были переданы в гимназию.

К этому времени относятся и первые опыты рисования. В гимназии Рерих принимал активное участие в любительских спектаклях как актер и художник. Он сделал портрет Н.Гоголя для программы спектакля, эскизы декораций для постановки живых картин из «Страшной мести» и «Майской ночи», которые увлекли его своей фантастикой. Был исполнен также портрет директора гимназии К.Мая.

Первым, кто обратил серьезное внимание на увлечение Рериха рисованием, был художник М.Микешин, близкий друг их семьи. Он увидел в мальчике большой талант и с 1891 года начал с ним заниматься. Рерих часто бывал у Микешина, наблюдал, как он рисовал, и упорно учился у него.

В гимназические годы проявился и литературный дар юноши. С увлечением записывал он сказки и предания, которые слышал от крестьян, сам сочинял сказы и былины. В журналах «Природа и охота», «Русский охотник» публиковались его очерки, посвященные охоте.

Впечатления детства – сильнейшие впечатления. С ранних лет воображение Рериха волнует своеобразный, богатый мир, овеянный красотой и романтикой: героическое прошлое родины, образы былинных русских богатырей, великолепие северной природы,

загадочные страны Востока. И он сам стремится к творчеству. Уже в детстве проявились многие черты щедрого, многогранного таланта Рериха. Они во многом определили будущий жизненный и творческий путь художника.

Мечты сбываются

Академия художеств, музей, сводчатые коридоры, мастерские, где когда-то учились любимые художники... Была и другая заветная мечта – изучение родной истории, проникновение в тайны далеких эпох.

В 1893 году гимназия была окончена. Встал вопрос о будущем. Интерес Рериха к искусству и истории настолько окреп, что он мечтает одновременно об Академии художеств и историко-филологическом факультете Университета. Но отец думал со временем передать сыну нотариальную контору и хотел, чтобы он поступил на юридический факультет. Пришлось пойти на компромисс. Вместо историко-филологического факультета Рерих согласился поступить на юридический. Зато получил отцовское разрешение на сдачу экзаменов также и в Академию художеств. Летом он подает прошение о зачислении его на юридический факультет и усиленно готовится под руководством мозаичиста И. Кудрина к экзамену в Академию художеств. А осенью 1893 года становится студентом Университета и Академии.

Наука – и искусство, точность фактов – и полет творческой фантазии... Как различные ручейки, сливаясь, обогащают друг друга и в конечном итоге образуют могучий полноводный поток, так и эти два начала имели огромное влияние на формирование таланта Рериха. Показательный факт из биографии художника. Осенью 1894 года он мечтает о создании «Кружка начинающих художников для взаимного самообразования», или, как он кратко называл его, «Кружка самоусовершенствования». Им была проведена большая работа по сплочению студентов вокруг этой идеи, разработан устав, подготовлено организационное собрание. Устав начинался с постановки вопроса о задачах кружка:

«1. Цель кружка – пополнять образование общее и художественное.

2. Общее образование пополняется чтением книг по

1) философии,

2) истории,

3) естествознанию,

4) психологии,

5) эстетике,

6) беллетристике.

Чтение происходит совместное или же для успешности занятий между членами распределяются книги для составления рефератов, которые и читаются в собрании.

§ 3. Художественное образование пополняется сочинением эскизов на всевозможные темы. Эскизы представляются на собрании, где и обсуждаются»⁵.

В конспекте своей речи для первого собрания кружка Рерих блестяще обосновал эти цели. Он писал о том идеале, к которому должен стремиться каждый художник: об идеале Леонардо да Винчи и Микеланджело, в гении которых органически сочетались научные и художественные познания. Свою речь он закончил призывом «протянуть друг другу руки помощи, соединиться мыслями и поработать для достижения начертанной себе цели...»⁶

Однако программа и задачи кружка показались большинству студентов невыполнимыми, и кружок, не начав своей работы, распался. Но то, что было непосильным для рядовых студентов, Рерих со всей серьезностью и ответственностью взял на себя. Знакомых Рериха уже в те годы поражало его трудолюбие, энергия, эрудированность, его постоянная неудовлетворенность своими знаниями. И делается понятной запись в его дневнике от 18 октября 1894 года: «Еще несколько отзывов слышал о моей какой-то образованности, просто неловко становится, аж краснею по старой привычке, как подумаешь о своем невежестве»⁷.

В мире науки

Много времени Рерих уделяет занятиям в Университете. Но любимым стал не юридический, а историко-филологический факультет. Даже зачетное сочинение «Правовое положение художников древней Руси», за которое в 1898 году был выдан диплом, он взял с историческим уклоном. Для него были использованы и «Русская правда», и «Стоглав», и летописи, и акты Археологической комиссии.

Рерих неоднократно мечтал о переходе на историко-филологический факультет. Эта мысль не покидает его и в канун сдачи государственных экзаменов. 21 января 1898 года он пишет отчаянное письмо профессору С. Платонову, в котором изливает свою душу: «Простите, что даром побеспокоил Вас своими вопросами – ибо мои добрые (а может быть и недобрые) желания держать экзамены в исторической комиссии не исполнились, – все родные, знакомые... – все восстали против такой затеи, так что мне пришлось уступить и снова вернуться к постылым правовым учебникам и наглухо набивать голову статьями»⁸. Зато с каким увлечением слушал он лекции С.Платонова, Н.Кареева, Н.Веселовского, Ф.Брауна на историко-филологическом факультете. Особенно близкой стала ему археология.

Русская археология в конце XIX – начале XX века переживает период блестящего расцвета. В это время ведутся усиленные раскопки античных памятников в Северном Причерноморье. В Средней Азии открываются восточные эллинистические города. На Днепре вскрываются богатейшие скифские курганы. Перед ученым миром воскресают новые картины давно ушедших времен, редкие памятники искусства и культуры.

Интенсивным стало и исследование славянских курганов, которые до тех пор были мало известны науке. Пионером в этой области по праву может быть назван Л.Ивановский, производивший систематические раскопки на территории Древней Водской Пятины Великого Новгорода (ныне Ленинградской обл.) За период с 1872 по 1891 год им было вскрыто около шести тысяч курганов. Предметы, которые были извлечены из погребений, составили богатую коллекцию. Он систематизировал их, соотнес с древнерусскими писцовыми книгами и впервые создал на этом материале русскую курганную хронологию. Также много сделал и А.Спицын. Ему первому по курганным находкам и летописям удалось проследить расселение древнерусских племен. Археологические исследования, проводимые в конце XIX – начале XX века, показали, какие ценные результаты могут дать раскопки славянских курганов по изучению истории древней Руси, прочтению рукописных памятников, пониманию старинных легенд и преданий.

Рерих, еще в детстве начавший под влиянием Л.Ивановского изучение курганов, теперь много времени отдает славянской археологии. Его увлекает неизученность, новизна материала, огромные возможности изысканий и открытий в области древнерусской истории. По рекомендациям А.Спицына и С.Платонова он становится членом Русского археологического общества и летние каникулярные месяцы посвящает раскопкам.

В 1894 году, интересуясь культурой племен Древней Водской Пятины, Рерих осмотрел двадцать семь курганов и раскопал из них одиннадцать. В 1897 году он вскрыл неизвестный могильник при мызе Извара. Его раскопки сопровождались, как правило, большой подготовительной работой. Он тщательно изучал район, перекочевывая от деревни к деревне, всматриваясь в еле приметные бугры, насыпи, груды камней, которые напоминали бы исчезнувшие курганы. Много времени при этом Рерих уделял массовым опросам крестьян о найденных в земле старых вещах, местных обычаях, поверьях.

Во время раскопок в Бологом Николай Константинович познакомился с Еленой Ивановной Шапошниковой, дочерью архитектора Шапошникова, двоюродной племянницей композитора Мусоргского, правнучкой Кутузова. С 1901 года она стала

женой Рериха, его близким другом и помощником, разделившим с ним многие творческие радости и жизненные невзгоды.

Сохранившиеся отчеты Рериха о раскопках свидетельствуют о подлинно научных приемах исследования молодого историка, глубоком знании им материала, его тщательной обработке. Но в мир археологии он пришел не только как пытливым ученый, но и как живой, искренне воодушевленный поэт. Обладая большой творческой фантазией, Рерих на материале крайне скромных находок силой воображения умел создавать волнующие картины прошлого. «Колелеблется седой вековой туман; с каждым взмахом лопаты, с каждым ударом лома раскрывается перед вами заманчивое тридесатое царство; шире и богаче развертываются чудесные картины», – писал художник в статье «На кургане»⁹. В этой же статье он рисует ряд ярких бытовых сцен из жизни древних славян, сложившихся в его сознании во время раскопок. Статья заканчивается выразительными словами: «Похудели тюбики красок, распухли альбомы и связки этюдов, наполнился дневник всякими заметками, описаниями раскопок, преданиями, повериями... Много всякого материала, вырастают картины, складываются образы. Пора к дому!»¹⁰

Много внимания Рерих уделяет археологии и после окончания Университета. Он производит раскопки, читает лекции в Археологическом институте, пишет статьи, выступает с докладами в Русском археологическом обществе, Обществе архитекторов-художников. Его научные изыскания были весьма плодотворными и давали ему богатый материал для творческой деятельности.

«Рерих, Стасов... полубоги»

Еще более значительными были успехи Рериха в Академии художеств. Отвоевав право стать художником, он всю страсть своей души, все свои помыслы и знания отдает искусству.

С первых же дней учебы в Академии Рерих помимо общих классных заданий пробует самостоятельно работать над историческими композициями, ставя перед собой ясную цель – «пролитие света, иллюстрацию родной истории»¹¹. Неоднократно обращается он к широко известным темам и делает эскизы. Тут и «Плач Ярославны» (1893), и «Святополк окаянный» (1893), и образы, навеянные творчеством В.Васнецова – «Иван царевич наезжает на убогую избушку» (1894), «Вечер богатырства Киевского» (1895), – и картон «Садко у морского царя» (1895), зародившийся под впечатлением музыки Н.Римского-Корсакова.

В 1895 году началась работа по подготовке иллюстраций к первому сборнику литературных произведений студентов Университета, выпущенному в свет в следующем году. Рерих исполнил 24 иллюстрации к сборнику, обложку, оглавление. Большая часть иллюстраций – пейзажи. Рерих еще крайне несамостоятелен в этом жанре. Он идет не столько от натуры и собственного видения природы, сколько от существующих уже в искусстве образов. Один из листов невольно ассоциируется с украинскими ночами Куинджи, другие вызывают в памяти пейзажные заставки журналов тех лет. И это вполне понятно. Начинающему художнику необходимо было пройти через восприятие существующих традиций, сложившихся образов, чтобы найти свое. В этом же сборнике были воспроизведены и ранее исполненные работы: рисунок «Воевода» и две композиции маслом – «В греках» и «Иван царевич наезжает на убогую избушку».

Студентам поколения Рериха пришлось ознакомиться с двумя эпохами жизни Академии. В классах рисования с гипсовых голов и фигур Рерих начал учиться у старых академических профессоров – Н.Лаверецкого, И.Пожалостина, Г.Залемана, П.Чистякова. Но не им суждено было стать руководителями начинающего художника, не им он нес на суд свои ранние работы.

Академия художеств в этот период переживала тяжелый кризис. По-прежнему в ней культивировались старые методы преподавания, по-прежнему студенты вынуждены были разрабатывать евангельские и библейские сюжеты. Все живое, передовое, что несли с

собой художники-передвижники, не доходило до ее стен. Догматизм сковывал учеников, не давал им идти в ногу со временем. Академией были недовольны все: и художники и ученики. Нещадно громил ее в печати Стасов. Академия настолько отстала от современного уровня развития искусства, что сама была вынуждена пойти на уступки и сделать решительный шаг для спасения своего престижа. По новому уставу 1893 года руководящее положение в ней заняли крупнейшие художники Товарищества передвижных художественных выставок. И.Репин возглавил мастерскую исторической живописи, В.Маковский – жанровой живописи, А.Кившенко – батальную, А.Куинджи – пейзажную. В состав действительных членов Академии, помимо этих художников, вошли также В.Суриков, В.Васнецов, В.Поленов, скульпторы В.Беклемишев, М.Антокольский и другие.

Приход передвижников в Академию художеств был восторженно встречен студентами. Они горячо верили новым педагогам, горели желанием учиться у них. В дневнике от 2 октября 1894 года Рерих записывает: «Весь вечер мы говорили о художниках. Для меня пролилось много света на Залемана, и я каюсь в моем прежнем... мнении о нем. Репин, Стасов, Беклемишев – полубоги, не сходили с языка»¹². С этих пор художники Репин и Куинджи, критик Стасов становятся для Рериха подлинными учителями и духовными наставниками. С самыми заветными мыслями он идет прежде всего к ним, им несет на суд свои работы, внимает их советам и указаниям.

Первым, кто обратил на Рериха внимание и горячо поддержал его робкие самостоятельные поиски, был Репин. Дневники Рериха за 1894-1895 годы содержат самые разнообразные заметки с упоминанием имени любимого художника. Когда у Рериха зародилась идея создания «Кружка самоусовершенствования», он записал: «Относительно кружка пойдем к Репину, дадим ему бразды правления со словами: «земля наша велика и обильна»¹³. Многие страницы повествуют о посещении Репина, показе ему этюдов на исторические темы, его оценках, советах. «Любопытный разговор с Ильей Ефимовичем, – записывает Рерих 10 марта 1895 года. – Вы, говорит он мне, очень утешительное явление в Академии. У Вас, наверное, дело пойдет... Про эскиз: очень хорошо, цельность впечатления, сильное настроение, а все-таки, Вы знаете что, напишите новый эскиз на эту же тему...»¹⁴ Рерих заносит в дневник все, что слышал от Репина. Во всем, чем он жил в годы учебы в Академии, ему сопутствовали добрые, мудрые советы мастера.

С такой же теплотой, заботой и участием пестует талант Рериха Стасов. Знакомство со Стасовым, к которому так стремился Рерих и робея откладывал свой визит со дня на день, наконец, состоялось. 4 сентября 1895 года он впервые пришел к Владимиру Васильевичу в Публичную библиотеку, в возглавляемый им художественный отдел.

К Стасову тянулось все светлое, талантливое, подлинно национальное. Его изыскания в различных областях искусства и истории, великолепное знание изобразительного материала, большой опыт работы в Публичной библиотеке дали ему возможность оказать неоценимую помощь многим художникам, музыкантам, скульпторам.

Рерих сразу же заинтересовал Стасова тягой к русской истории, широтой своих творческих планов. И он охотно допустил его к богатейшим сокровищам Публичной библиотеки – древним летописям, грамотам, книгам. Изучение различных материалов сопровождалось подчас длительными беседами, в которых Стасов охотно передавал юному читателю свои знания. «Про все варяжское и норманское – мы поговорим позже; это предмет большой и сложный: я Вам покажу предметы и дам прочитать описаний – много. Торопиться – вредно. Поверхностно будет», – писал Стасов Рериху летом 1897 года¹⁵.

Крупнейший специалист в области орнамента, автор замечательного издания «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени», Стасов ввел Рериха в богатейший, дотоле неизвестный ему мир древней славянской орнаментики. Он сообщал Рериху сведения об интересующих его орнаментах, раскрывал их смысл,

историю возникновения, пересылал в письмах зарисовки отдельных мотивов. Развивая в начинающем художнике любовь к национальной культуре, Стасов поддерживал и своеобразную переписку, которая завязалась между ними. Рерих часто писал Стасову письма в виде старинных русских грамот, и Стасов, как вспоминает художник, «всегда радовался, если слог и образность были исконными»¹⁶. Иногда Стасов отвечал тем же слогом.

Между Стасовым и Рерихом завязалась большая творческая дружба, крепнувшая из года в год. Они вместе неоднократно бывали в мастерской Репина, беседовали о судьбах искусства. Стасов постоянно сообщал своему юному другу различные сведения по истории, научной литературе, приветствовал его творческие успехи. 5 мая 1899 года он писал Рериху: «.. Я хотел говорить с Вами о чем-то более важном, нужном, серьезном и глубоком, именно потому, что к Вам расположен, ожидаю от Вас того и сего и желал бы принести Вам – пользу»¹⁷. Искренним горячим желанием «принести пользу» пронизаны все годы дружбы Стасова с Рерихом до последних дней жизни замечательного критика.

«Великий учитель»

К осени 1895 года общий натурный класс остался позади. Нужно было переходить в мастерскую и выбирать себе руководителя. Рерих решил поступить к Репину. Однако свободных мест не оказалось. Простота Репина, возможность работать под руководством гениального художника тянули к нему многих. Рерих пообещал записать Рериха в кандидаты, заметив при этом: «Без лести могу Вам сказать, что мне весьма лестно принять Вас в свою мастерскую»¹⁸.

Расстроенному Рериху старшекурсник Г.Воропанов предложил идти к А.Куинджи. Художник исключительного таланта, редких душевных качеств, прекрасный педагог, он также пользовался огромной популярностью и любовью среди учеников. Рерих вспоминает посещение Куинджи: «Пошли. Посмотрел сурово: «Принесите работы». Жили мы близко – против Николаевского моста – сейчас и притащили все, что было. Смотрел, молчал. Что-то будет? Потом обернулся к служителю Некрасову, показал на меня и отрезал коротко: «Это вот они в мастерскую ходить будут». Только и всего»¹⁹.

Сколько чувств вызвало в душе Рериха поступление в мастерскую Куинджи! 30 октября 1895 года он записывает в дневнике: «Большое событие! Я в мастерской Куинджи»²⁰. Действительно, это было событие, имевшее огромное значение для Рериха. Казалось бы, трудно будет начинающему художнику, увлеченному историей, работать в мастерской пейзажиста. Но это не была в строгом смысле слова пейзажная мастерская. Наряду с многочисленными пейзажными заданиями, студенты выполняли здесь работы на бытовые и исторические темы. Так, ученик этой мастерской Ант. Кандауров получил в 1896 году звание художника и заграничную командировку за большую историческую картину «После тризны у могилы скифского вождя». Куинджи давал полную свободу развитию таланта своих учеников, поощрял работу над темами, к которым у них была особая склонность, одобрял индивидуальную манеру письма.

Между Куинджи и Рерихом возникло большое творческое взаимопонимание. Живопись Куинджи была откровением для своего времени. Никто до него не умел так передавать красоту лунной ночи, поэтичность предрассветного часа, эффектные моменты освещения, как делал это он в своих изумительных по краскам картинах. Рериха еще в детстве, в любимой им Изваре, глубоко волновали подобные же состояния природы. Куинджи разбудил в своем ученике новый дар – дар пейзажиста. Под влиянием учителя Рерих начинает много работать над пейзажными этюдами с натуры. «Написал пейзаж: дома не понимают, говорят, разве снег бывает синий – он белый; ожесточился, ушел в мастерскую – там находят, что много настроения и сильно взято», – записывает он 2 февраля 1896 года²¹.

Была и еще одна существенная черта в даровании Рериха, которая оказалась близкой методу Куинджи и которую он горячо поддержал. Куинджи в своем творчестве всегда

был далек от чисто эмпирической фиксации природы, от передачи «натуральной» цветовой гаммы. Каждый его этюд по своему построению, колориту был глубоко продуман, обобщен, нес в себе образное, картинное начало. То же самое и в искусстве Рериха. Создавая свои этюды часто по воображению, он всегда закладывал в них волновавшую его идею, чувство. Еще в 1894 году эту черту в его произведениях уловил художник А.Зреляков. Он говорил Рериху: «...Вы всякому этюду сообщаете мысль, чтобы этюд, кроме техники, и еще чем-нибудь производил впечатление, это уж такое направление таланта и его и надо развивать»²². Куинджи, приобщив Рериха к постоянному изучению природы, поддержал в нем и стремление творить по воображению. Это особенно ярко сказалось в работе над историческими темами, которым он по-прежнему уделяет основное внимание.

В 1896 году Рерих пишет по ранее созданному эскизу картину «Вечер богатырства Киевского» и парную к ней «Утро богатырства Киевского», близкие еще по своему образному звучанию полотнам В. Васнецова. В это же самое время его все более и более начинают волновать темы, навеянные археологическими раскопками, изучением славянской Руси. Еще на первых курсах Рерих пробовал сочинять эскизы на «сюжеты чисто археологического содержания», как он неоднократно называл их. Теперь, в 1897 году, Николай Константинович берется за осуществление большого серьезного замысла. Его глубоко интересовал важнейший переломный момент истории – образование в IX веке Древнерусского государства. Этот период ему представлялся сложным, полным острой напряженной борьбы как внутри племен, так и с соседями. Воображение художника неотвязно преследовали также образы варягов, проплывавших мимо славянских поселений по «великому водному пути из варяг в греки». Рерих долго обдумывает отдельные сюжеты, пробует разрабатывать различные композиции. Постепенно у него складывается замысел большой стройной серии «Начало Руси. Славяне». В одном из рукописных планов серия первоначально называлась «Славяне и варяги. Мотивы из культурной жизни новгородских славян конца IX века». Начинать серию должна была картина «Славянский городок. Гонец: восстал род на род». Названия остальных произведений были записаны художником в такой последовательности:

«1. Славяне (Поселок. Сходка. Говорит выборный. Взаимные отношения старого и молодого элементов).

2. Гадание (Перед походом. Старики и кудесник у Дажьбоговой криницы).

3. После битвы (междоусобной).

4. Победители (С первым снегом – домой, с добычей).

5. Победенные (На рынке в Царьграде. Параллель между пышными византийцами и большим живым куском мяса – толпой пленных. Купцы арабы. Служилые варяги).

6. Варяги (в ладьях – на море).

7. Полунощные гости (весенний наезд варягов в славянский поселок).

8. Князь (Прием дани. Постройка укрепления. Идолы). Апофеоза. Курганы»²³.

Этот замысел был горячо поддержан Куинджи и Стасовым. Русская историческая живопись еще не имела подобных произведений. Правда, В.Васнецов в некоторых своих картинах и эскизах декораций к пьесе Островского «Снегурочка» уже обратился к изображению Древней Руси. Но им были затронуты только отдельные, частные моменты. Рерих на основе новых научных открытий, археологических находок, богатой творческой фантазии взялся за решение задач широкого, эпохального показа жизни славян.

В процессе работы первоначальный замысел был значительно изменен. Ряд сюжетов получил более точное название, некоторые из них выпали и заменились новыми. Но смысл всей серии, основные темы остались.

В 1897 году Рерих выполняет первую картину серии – «Гонец. Восстал род на род». Картина уносит воображение в далекие времена. Глубокая ночь. По тихой, словно застывшей реке в легкой лодке-однодеревке пробирается седой старик гонец. Он погружен в тяжелые думы – спешит оповестить своих соплеменников о том, что восстал

соседний род. Гребец бесшумно ведет лодку, отталкиваясь багром. На берегу реки на высоком холме – укрепленный славянский городок. Таинствен своей тишиной залитый спокойным лунным светом пейзаж. Тревогу, настороженность, предчувствие смертельной опасности вызывает картина у зрителей.

В «Гонце» поражает проникновение в старину, понимание духа исторической Эпохи с ее характерными особенностями: типами и чувствами людей, напряженными моментами их жизни, пейзажем. Своеобразный колорит времени дают также верно взятые исторические детали: лодка-однодеревка, укрепленный славянский городок. Над ними художник особенно много работал. Он неоднократно советовался со Стасовым о типе древней славянской избы, плетне городка, форме лодки, посылал ему в письмах свои зарисовки, и только когда получал полное одобрение со стороны Стасова, вводил их в композицию.

И в то же самое время в картине нет рабского следования археологическим деталям, стремления к предельно точному реконструированию прошлого. Обратившись к далекой эпохе, о которой тогда можно было судить в основном по скудным, подчас почерпнутым из преданий сведениям, единичным памятникам материальной культуры, Рерих остро ощутил невозможность создания художественных произведений только на основании этого материала. Он пришел к твердому убеждению, что художнику следует широко дополнять известные факты поэтическим вымыслом, догадкой и стремиться передавать в картине прежде всего целостное представление об эпохе, определенное историческое настроение. Эта мысль легла в основу создания многих произведений Рериха, а в «Гонце» нашла свое первое удачное воплощение.

«Гонец» был на отчетной ученической выставке в Академии художеств и привлек к себе всеобщее внимание. Авторы обзорных статей о выставке дали ему высокую оценку в периодической печати, отметили зрелость замысла, самобытность поисков художника. Успех картины был окончательно закреплен тем, что она с выставки была куплена П.Третьяковым. Познакомившись с замыслом всей серии, Третьяков одобрил его и хотел приобрести все последующие произведения для своей галереи. Но он вскоре умер, и работы, написанные позже, разошлись по разным собраниям.

Незабываемое впечатление произвела на Рериха оценка картины Л.Толстым.

В 1897 году между Стасовым и Рерихом произошел следующий разговор: «Непременно вы должны побывать у Толстого... – говорил Стасов. – Вот пусть сам великий писатель земли русской произведет вас в художники. Вот это будет признание. Да и “Гонца” вашего никто не оценит, как Толстой. Он-то сразу поймет, с какою такою вестью спешит ваш “Гонец?”»²⁴.

Захватив фотографию с «Гонца», Рерих вместе со Стасовым едет в Москву к Толстому.

Замечание Толстого о «Гонце» было необычным и многозначительным. Он говорил: «Случалось ли в лодке переезжать быстроходную реку? Надо всегда править выше того места, куда вам нужно, иначе снесет. Так и в области нравственных требований надо рулить всегда выше – жизнь все снесет. Пусть ваш гонец очень высоко руль держит, тогда доплывет». «Затем, – вспоминает далее Рерих, – Толстой заговорил о народном искусстве, о некоторых картинах из крестьянского быта, как бы желая устремить мое внимание в сторону народа. «Умейте поболеть с ним», – такие были напутствия Толстого»²⁵.

Навсегда запомнились Рериху мысли писателя об искусстве, его слова о служении народу.

Картина «Гонец» оказалась последней, созданной Рерихом в Академии художеств в мастерской Куинджи. В 1897 году возник конфликт между студентами и ректором Высшего художественного училища при Академии художеств архитектором А.Томишко. Куинджи горячо вступился за молодежь, за что по распоряжению президента был немедленно отстранен от должности профессора. Вместе с Куинджи в знак преданности и любви к нему из Академии ушли и все его ученики. Академия, однако, вынуждена была,

чтобы как-то смягчить конфликт, удостоить «протестантов» званием художников. 1 ноября 1897 года Рерих получил звание художника за «Гонца», или, как значится в «Отчетах Академии художеств», за картину «Славяне и варяги».

Куинджи оказал большое влияние не только на развитие таланта Рериха, но и на формирование его характера. Рериха поражало в учителе все: его трудный жизненный путь от крымского пастушка до знаменитого художника, несгибаемая твердость в борьбе с невзгодами, щедрая бескорыстная помощь людям, трепетная влюбленность в природу, неустанный творческий труд. Каждое житейски мудрое суждение Куинджи, его совет, поступок западали в душу юноши, оставляя неизгладимый след.

Образ Куинджи стал самым дорогим для Рериха. Он пронес его через всю свою жизнь. Будучи уже всемирно известным, Рерих не раз с большой теплотой и любовью вспоминал своего «великого учителя». Он писал о нем статьи, в работах, посвященных вопросам этики, приводил примеры из его жизни, его мудрые заветы и мысли. Как исповедь, звучат слова Рериха в одной из поздних записей дневника: «Стал Архип Иванович учителем не только живописи, но и всей жизни»²⁶.

Искусство и археология

Успех «Гонца» окончательно укрепил Желание Рериха посвятить себя искусству. Однако после окончания Академии художеств его по-прежнему волнуют и вопросы науки. В 1898-1899 годах Рерих в качестве внештатного преподавателя прочитал в Археологическом институте курс лекций по предмету «Художественная техника в применении к археологии». В вводной лекции «Искусство и археология» им была поднята совершенно новая для русской и западноевропейской эстетики проблема об отношении искусства к археологии.

Рассмотрению новой категории в лекции предшествовала постановка основного теоретического вопроса о связи науки и искусства, то есть вопроса, который всегда вызывал и вызывает ожесточенные споры между художниками враждующих лагерей: сторонниками реализма и защитниками так называемого «искусства для искусства». Рерих обращается к истории и приводит классические примеры гениев человечества Леонардо да Винчи и Микеланджело, которые органически сочетали в своем творчестве различные области познания. Из современных мыслителей он останавливается прежде всего на взглядах Л.Толстого, высказанных в статье «Что такое искусство?». «Наука и искусство, – цитирует Рерих, – также тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать»²⁷. Положение о взаимосвязи между наукой и искусством в лекции подкрепляется и высказываниями английского критика Джона Рёскина.

Выдвинув этот вопрос, Рерих переходит к специальной теме о связи искусства с археологией. Он ищет точки их возможного соприкосновения и приходит к выводу, что в успехах археологии – залог дальнейшего развития исторической живописи.

Рерих, прежде всего, указывает на возможность расширения тематики исторического жанра, на необходимость создания картин жизни родины в далекие времена. Он пишет об увлекательности этой работы и призывает художников к углубленному изучению нового материала, ставшего достоянием науки. «При современном реальном направлении искусства... – читаем в лекции, – значение археологии для исторического изображения растет с каждой минутой. Для того, чтобы историческая картина производила впечатление, необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху; для этого же художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а в самом деле надо изучать древнюю жизнь, как только возможно, проникаться ею, пропитываться насквозь»²⁸.

В лекции Рерих отмечает серьезные завоевания русской исторической живописи на путях овладения новым материалом, проникновения в далекие эпохи. Не в пример академическому искусству, пишет он, «в художественных изображениях психология

отдельных характеров заменяется изображением жизни более сложных организмов, как: толпа, государство, человечество. Теперь изображения острого, определенного события сменяются изображениями культурной жизни известного периода в ее наиболее типичных проявлениях»²⁹. Правда, этот тезис им не раскрыт, но нетрудно догадаться, что речь идет прежде всего о В.Шварце, В.Сурикове, В.Васнецове. Рерих горячо ратует за дальнейшее развитие традиций этого искусства и призывает художников шире изучать исторический материал, искать свои идеалы также в периодах, ставших достоянием археологии.

Глубоко патриотически звучат слова художника в конце лекции о высоком назначении исторической живописи в жизни народа: «Если наши художники в достаточной степени придут навстречу ученым, то недалеко то время, когда будут соиздаваться подобные типичные изображения древней жизни, значительные для науки, не проходящие бесследно для глубочайших тайников души... Незачем подчеркивать, какое огромное значение имеют такие произведения на развитие национального самопознания...»³⁰

Эта лекция до публикации была прочитана Стасову и получила высокую оценку с его стороны. Она подвела итог первым самостоятельным поискам молодого художника в области археологии и искусства и стала для него своеобразной творческой программой на будущее.

Своим путем

После окончания Академии художеств Рерих с увлечением продолжает работать над серией произведений «Начало Руси. Славяне».

В 1899 году на академической выставке появилась картина «Сходятся старцы» (1898).

В этой картине, так же как и в «Гонце», есть большое настроение, чувство старины, тонкое понимание эпохи. Но по мастерству исполнения она оказалась слабее предыдущей. Рерих впервые в своем творчестве обратился к многофигурной композиции и недостаточно умело справился с ней. Были погрешности в рисунке фигур. При всей красоте отдельных цветковых пятен темен был колорит. Однако новизна тематики, самобытность решения захватили современников, сгладили отдельные недостатки картины и вызвали в момент ее появления большие толки среди художников. Рериха горячо поздравляли с успехом В.Суриков и В.Васнецов. В.Верещагин называл картину «единственной, вещью выставки»³¹.

Следующее по времени произведение «Поход» (1899) более всего поразило критиков непривычной трактовкой темы, показом войны как тягостного вынужденного занятия для славян. На холсте не было ни стройных рядов, ни хорошо вооруженных воинов. По снежной холмистой равнине тянулась подавленная унылая толпа, вооруженная чем попало: деревянными щитами, кольями, топорами. Архитектор В.Свиньин писал М.Нестерову о картине: «Здесь видно совершенно новое понимание о походе. Это не тот поход, который имеет целью истребление ближнего...»³² В картине Рерих попытался избавиться от недостатков своего предыдущего произведения. Светлее стал колорит, спокойнее манера письма. Но по-прежнему были еще погрешности в рисунке.

Несмотря на успех «Гонца», на широкие отклики в печати о последующих работах, первые самостоятельные шаги Рериха на художественном поприще были нелегкими. Сказалось неожиданно прерванное обучение в Академии художеств, недостаточная профессиональная подготовка. Стасов, встревоженный за будущее начинающего художника, пишет ему 5 мая 1899 года письмо, полное заботы о дальнейшей судьбе его таланта: «В разговоре со мною Репин сказал: «Р. способен, даровит, у него есть краска, тон, чувство колорита и известная поэтичность, но что ему мешает и грозит – это то, что он недоучка, и, кажется, не очень-то расположен из этого положения выйти. Он мало учился, он совсем плохо рисует и ему бы надо было не картины слишком незрелые писать, а засесть на 3-4 года в класс, да рисовать, да рисовать...» Таковы слова Репина. И

хотя я и не художник... а думал всегда то же и Вам говорил...»³³ Стасов на этом не успокаивается. 20 марта 1900 года он публикует в «Новостях» статью «Пять выставок», в которой вновь указывает на недостатки картин Рериха и настоятельно советует ему учиться. Внимательно следил за первыми выступлениями своего ученика и Куинджи. Как вспоминает сам Рерих, Куинджи «ругал» его за «Поход»³⁴.

Весной 1900 года в Париже открылась Всемирная выставка с большим художественным отделом. Русское искусство широко и полно представляли произведения различных по своим устремлениям художников: Репина, Сурикова, Шишкина, В.Васнецова, Касаткина, Левитана, Серова, Нестерова, Рябушкина и многих других. Была здесь и картина Рериха «Сходятся старцы».

Париж, «центр искусства», манил к себе возможностью знакомства с искусством разных стран, возможностью работать в художественных мастерских, и осенью 1900 года Рерих уезжает во Францию. В Париже он посещает музеи, выставки, художественные салоны, мастерские, знакомится с новейшими течениями искусства. Многие ему здесь нравятся – произведения Бенара, Латуша, Л.Симона, Сегантини. Особенно сильное впечатление произвели на него работы Шов и де Шаванна с их мягким, красивым колоритом, упрощенностью форм, лаконизмом рисунка. Многие вызвало и отрицательную оценку. В письме к своей будущей жене художник отмечал: «...нынешние декадентские без содержания картины начинают надоедать»³⁵.

Но основным в Париже стала учеба. Следуя настоятельным советам своих старших товарищей о продолжении художественного образования, Рерих поступает в мастерскую Кормона, автора известных исторических картин.

Рерих шел к Кормону «со страхом великим», ибо ему говорили, «что он человек прямой и ни перед каким резким суждением не останавливается»³⁶. Однако отношения сразу же сложились самые искренние и сердечные. Еще в 1898 году Рерих писал в статье «Наши художественные дела» о художнике, уезжающем учиться за границу: «...бежит неведомо куда, окунается в чуждое ему море, не учится... а старается совсем перекроить себя на чужой лад, надеть платье с чужого плеча и, после целого ряда лет, возвращается обратно подстриженный, нивелированный, от своих отставший и к другим тощей бечевочкой привязанный»³⁷. Среди многих иностранных художников, занимавшихся у Кормона и слепо подражавших всему «западному», Рерих при первом же знакомстве поразил мастера глубоко национальным характером творчества, готовностью разумно совершенствовать свой талант. «Оригинально! Характерно! Курьезно! Хорошо идет!.. – восклицал Кормон, просматривая вместе с окружавшими его учениками работы Рериха. – Он чувствует характер страны своей! У него особая точка Зрения». А при прощании Кормон говорил Рериху: «Не правда ли, в Вас много своеобразного... и Вы должны сохранить это. Работайте и приносите мне по воскресеньям»³⁸.

Под руководством Кормона Рерих очень много работает. Кормон бережно относился к таланту своего ученика, всячески охраняя его самобытность. Будучи сам великолепным рисовальщиком, он многое дал ему в области рисунка.

Наряду с выполнением натуральных штудий Рерих продолжает работать над серией «Начало Руси. Славяне» и создает такие замечательные картины, как «Идолы» (1901) и «Заморские гости» (1901).

Еще до отъезда за границу воображение художника волновали идола – деревянные изображения древних языческих божеств. Он увидел их у Стасова и одного из них получил в подарок. Эти идола невольно связались в его представлении с лесными курганами бывшего Царскосельского уезда, при раскопках которых ему удавалось обнаружить только обильный уголь и золу. Про эти места Рерих неоднократно слышал в народе смутные предания о том, что здесь «что-то было», что сюда в далекие времена приходили молиться. Эти народные предания, виды холмов, знание древних языческих обычаев, археологического материала навели на мысль о создании картины «Идола».

В самом центре картины – высокий холм. Яркой синей лентой извивается вокруг него быстрая речка с плывущими по ней краснопарусными ладьями. Спуски к реке крутые, неприступные. На этом холме, защищенном со всех сторон самой природой, – древнее языческое капище, место, где люди собирались молиться и приносили жертвы богам. Посреди капища возвышается самый большой идол, главное языческое божество; вокруг него – более мелкие. Они украшены яркими затейливыми орнаментами и резьбой. Пришедший сюда могучий седовласый старец пытливо, озабоченно смотрит вдаль. Священное место окружено плотным частоколом из бревен. Концы бревен обтесаны. На них черепа животных, принесенных богам в жертву.

Великолепно найденная кольцевая композиция, строгий ритм вертикалей, выисканность силуэтов, четкость обобщающей линии рисунка дают произведению единое монолитное звучание. Этому вторит и певучий сдержанный колорит, построенный на сопоставлении больших цветовых планов: темной земли и частокола, белой холщовой рубашки и черепов, сини реки, ярких орнаментов идолов и красных парусов. Картина производит удивительно сильное впечатление. Воедино сливаются в ней образ могучего славянина, величавое спокойствие природы, своеобразная красота капища. «Эскиз к идолам меня радует – он сильный, яркий, в нем ни драмы, ни сентиментальности, а есть здоровое языческое настроение»³⁹, – писал художник о своем детище в процессе работы.

В «Идолах» получили успешное разрешение задачи, к которым Рерих так упорно стремился, – работа в области композиции, рисунка, цвета. Особенно сложными оказались для него цветовые поиски. Облюбовав отдаленную, почти полумифическую старину, Рерих на основе научных гипотез, знания единичных предметов и их фрагментов взялся силой воображения воссоздавать исчезнувший, погребенный веками мир – мир чувств, событий, форм, красок. Это была необычайно трудная задача, и ее решение пришло не сразу. В своих ранних работах «Гонец», «Сходятся старцы», где действие происходит ночью, он осуществил только часть этой задачи – передал исторические сцены, переживания людей, общие очертания древних форм.

Но Рерих представлял себе славянскую Русь необычайно яркой, красочной, «берендеевской» и мечтал со временем показать ее такой на своих полотнах. Уже в более раннем произведении, также исполненном за границей в 1900 году, – «Красные паруса» («Поход Владимира на Корсунь») – была сделана первая робкая попытка подобного решения. В «Идолах» – новый значительный шаг на пути к овладению цветом. В Париже было выполнено два варианта картины: один сдержанный, мягкий в тоне, другой более интенсивный.

Красота, яркость, звучность языческой Руси раскрылись в полную силу в картинах «Заморские гости» и «Иноземные гости».

Свежестью, радостью, праздничностью чарует эта картина. Она переносит в древний, овеянный красотой и романтикой мир сильных, смелых людей, воскрешает в памяти многие любимые сказки детства.

Высокопоэтический строй картины, ее красочная нарядность вытекают из необычной трактовки исторической темы, новой стилизованной манеры письма, к которой художник впервые обратился в своем творчестве.

В каждом из нас с ранних лет живет особое знание старины, которое складывается в свете народных сказок, легенд, памятников древней литературы и искусства. Несмотря на элементы художественного вымысла в них, они дают нам общее, истинное в основе своей представление о далекой эпохе.

Рерих, работая над «Заморскими гостями», обратился к русскому народному искусству, к тому неисчерпаемому источнику творчества, который был ему подсказан произведениями В. Васнецова и на который его усиленно направлял Стасов. В основе картины лежит не только исторический факт, знание материальной культуры, но и очень тонкая, искусная интерпретация образа синего моря с яркими расписными ладьями, известного нам по различным памятникам народного творчества. Историзм в картине

дополнился красотой, восходящей к народному искусству, и это выразилось прежде всего в стилизованной манере письма. Декоративизм, интенсивность цвета, упрощенность рисунка оказались здесь необходимыми для передачи особенного поэтического колорита отдаленной эпохи.

В свое время созданные в Париже картины получили высокую оценку современников. Кормон ставил эти работы в пример своим ученикам и не раз говорил Рериху: «...а вы идете своим путем. Мы у вас будем учиться»⁴⁰. По заказам коллекционеров было выполнено несколько повторений того и другого произведения.

Помимо двух вариантов «Идолов» и «Заморских гостей», Рерих в Париже начинает картины «Предательница», «Древнерусский город», разрабатывает эскизы к двум большим панно «Княжая охота». Возникают новые замыслы, один сменяет другой, и все они связаны с древней Русью, с думами о родине. «Из новых моих сюжетов сообщу тебе следующие, – пишет он Е.И.Шапошниковой: –

1. “Облачные девы” – облачные нимфы славянских поверий в диком хороводе несутся облачными формами по грозovому небу.

2. “Ярило” – перед восходом над лесом брызнул высокий столб света, и в нем неясными очертаниями славяне видят Ярило.

3. “Скифы” в засаде в степи, наготове ждут врага, лошади лежат.

4. Татары пируют на телах русских при Калке (одно место из Игоря – половецкие мотивы)»⁴¹.

Но большим творческим планам сопутствует острая тоска по России. Письма Рериха к Елене Ивановне пронизаны мечтой о скорейшем возвращении, о продолжении работы у себя на родине. И летом 1901 года художник покидает Францию.

Поиски продолжаютcя

По возвращении в Россию Рерих еще больше углубляется в – изучение родной старины. Эти годы полны напряженного творчества, завершения старого, поисков новых тем и художественных решений.

Одной из интереснейших работ этого времени стала картина «Зловещие» (1901). Тревожные, шемящие сердце предчувствия вызывает она у зрителей. Нерадостен ее тусклый, серый пейзаж. Узкой полосой тянется каменистый берег. Низко нависло хмурое небо. Тяжело вздымаются волны. В этом мрачном безлюдном мире царствуют вороны. Неподвижно, настороженно сидят они на огромных камнях. Устрашающе чернеют их силуэты. Зловещее тягостное молчание идет от картины.

Не сразу подошел Рерих к созданию этого глубоко захватывающего произведения. Мысль о «Зловещих» впервые зародилась у него еще в 1898 году при написании статьи «На кургане»⁴². Лейтмотивом проходит в статье тема воронов. Она связывает воедино отдельные сцены прошлого, созданные поэтическим вдохновением художника и легшие в основу некоторых произведений серии «Начало Руси. Славяне».

Время сохранило акварель 1901 года, которая невольно ассоциируется с отдельными сценами из статьи «На кургане» и воспринимается как своеобразная иллюстрация к этому тексту. В ней изображен старинный укрепленный городок, раскинувшийся на зеленом холме у голубого озера. Невдалеке от городка на первом плане на камнях чернеет стая воронов.

Примерно так же был решен и первоначальный вариант картины. Но Рерих вскоре полностью отказался от него. Он начинает думать о создании обобщенного собирательного образа, который выражал бы собою не только дух прошлого, но и современности.

В окончательном варианте Рерих проявил большой дар обобщения, передал не только всеми зримое в природе, но сумел средствами искусства преобразовать это в значительный художественный образ. Картина переросла свой первоначальный замысел, обрела широкий философский смысл, полный таинственности, загадочности. В понятие

«зловещие» русский народ издавна вложил представление о предвестниках грозных надвигающихся событий. Рерих в своей работе утвердил зловещих как существующую реальность современной действительности. Но, не понимая сущности революционной борьбы, он не конкретизировал образ и в символической форме выразил лишь то общее чувство тревоги и настороженности, которое охватило тогда страну. Не случайно поэтому многие восприняли картину как некий символ эпохи, как своеобразное предсказание художником неизбежных потрясений, которые ожидали Россию.

В 1902 году было создано другое значительное произведение – «Город строят». От тревожных предчувствий, от «зловещих» Рерих вновь возвращается к славянской Руси и ищет в ней жизненные идеалы, ответ на вопросы о судьбах народа.

В далекие времена город не мыслился без крепости, строить город значило прежде всего возводить крепостные стены. Картина полна напряжения, динамизма. Высоко поднялись мощные крепостные башни. Между ними вьется крутая дорога. У фундаментов, на лесах, крышах, дороге – всюду плотники в белых холщовых рубахах. Дружно, энергично возводят они новый город, строят жилища. Белые, синие, светло-коричневые краски положены квадратными, как бы мозаичными мазками, напоминающими манеру письма Врубеля. Они вносят в картину еще большее напряжение и динамику. Гимном простым людям, труженикам и созидателям земли русской звучит это произведение.

«Город строят» вызвал в свое время большие споры. Зрителей более всего удивляла самобытная манера письма. По достоинству картину смогли оценить тогда немногие, и прежде всего В.Серов, настоявший на приобретении ее Третьяковской галереей.

Поиски образов древней народной Руси, стремление к лаконизму рисунка, яркости цвета, стилизации сказались и в других произведениях этого времени: «Городок» (1902), «Строят ладьи» (1903), «Древняя жизнь», «Бой Александра Невского с ярлом Биргером» (1904), «Славяне на Днепре» (1905).

Большой раздел в творчестве художника этого периода составляют архитектурные этюды, выполненные в 1903-1904 годах.

В мае месяце 1903 года Николай Константинович вместе с Еленой Ивановной начал большое путешествие по России – объезд городов, богатых памятниками старины. Летом следующего года путешествие возобновилось. Эта своеобразная «поездка за стариной», как называл ее художник, охватила огромный район – города Ярославль, Кострому, Казань, Нижний Новгород, Владимир, Суздаль, Юрьев-Польский, Ростов Великий, Москву, Смоленск, Вильну, Троки, Гродно, Ковно, Митаву, Ригу, Венден, Изборск, Печоры, Псков, Тверь, Углич, Калязин, Валдай, Звенигород.

Рерих поставил перед собой грандиозную задачу изучения древнерусской архитектуры различных эпох и школ. Попутно он знакомился со старой живописью, в глухих, отдаленных селах и деревнях терпеливо разыскивал старинные костюмы, предметы прикладного искусства, с увлечением слушал сказки, песни, восхищался танцами. И во всем этом видел подлинную красоту народную, «его дива дивные, веками им взлелеянные»⁴³.

Во время поездки перед Николаем Константиновичем открылось величественное зрелище многообразных, неповторимых по своим формам памятников отечественной старины. В северных районах он видит отличающиеся простотой планировки, сдержанностью декора постройки псковского Кремля и Печерского монастыря. Сказочно нарядным, богато украшенным, «цветастым» предстал перед ним ростовский Кремль. Его сменил белокаменный, орнаментированный изящной резьбой Дмитриевский собор во Владимире, иллюзорно легкая, прекрасно гармонирующая с окружающим пейзажем церковь Покрова на Нерли. На высоких холмах, над Днепром возвышались неприступные могучие стены смоленского Кремля, возведенные еще при Борисе Годунове. В Ярославле Рерих изучает роспись храма Иоанна Предтечи в Толчкове, занявшую видное место в монументальной живописи. Иной мир встретил художника в западных городах – Риге,

Вильне, Митаве: готические соборы с островерхими шпилями, старинные замки с тяжелыми крепостными башнями.

Каждый город открывал перед Рерихом свои сокровища, каждый памятник по своей исторической значимости был достоин воспроизведения. Рерих полностью отказывается в это время от стилизации. Его широкий, уверенный мазок красиво, выразительно точно передаст характернейшие черты различных архитектурных сооружений. Он пишет их с тонким пониманием конструктивной основы, особенностей стиля эпохи, своеобразной исторической красоты. Рерихом была создана большая живописная серия, насчитывающая около 90 произведений. В них широко показано многообразие и богатство древнерусского зодчества, воспето самое ценное и дорогое, что составляет гордость русского искусства. «Пантеоном нашей былой Славы», «Росскими Елисейскими Полями» назвал эти этюды один из биографов художника⁴⁴.

На 1903-1904 годы приходится еще одно новое, необычное для художника начинание.

Недалеко от Смоленска в имении Талашкино известная меценатка и художница М.Тенишева организовала большую художественную артель, задачей которой было возрождение русского прикладного искусства во всех его формах, начиная с архитектурного убранства дома, кончая мелкими поделками бытовой утвари. В начале 1900-х годов, когда знаменитое Абрамцево постепенно теряло свое значение, Талашкино становилось новым очагом русской художественной жизни. Здесь, так же как и в Абрамцево, было открыто несколько мастерских: резная, столярная, красильная, рукодельная, мастерская для работы эмалью по меди. В них местные мастера-крестьяне изготавливали по заданным моделям всевозможные предметы. Вместе с ними работали крупные художники. По рисункам С. Малютина были построены изба «Геремок» и театр. Сплошь украшенные причудливой резьбой по дереву, яркой росписью, они стояли в окружении белых березок и елей как ожившие видения старинной народной сказки. Врубель и Головин расписывали балалайки. Много творческой фантазии вкладывали в свои работы Тенишева и молодые начинающие художники из крестьян. В основе каждого произведения, создаваемого здесь, лежало изучение народного искусства, стремление возродить его лучшие традиции.

К первым энтузиастам, зачинателям Талашкина, присоединяется и Рерих. Он задумывает полностью оформить интерьер отдельной комнаты. Ее стены должны были украшать три декоративных фриза на тему «Север. Охота». Но рисункам Рериха в мастерских были созданы диван, стол, кресло, книжный шкаф, скатерть, декорированные в соответствии с общим замыслом стилизованными северными мотивами.

В Талашкине Рерих впервые соприкоснулся с работой в области прикладного искусства, которая велась там в широких масштабах. Это дало ему богатейший материал для будущей педагогической и творческой практики.

Зрелость

Будущее народа

Сложной, необычайно противоречивой была обстановка в стране в конце XIX – начале XX веков. Это было время вызревания революций 1905 и 1917 годов, время стачек, демонстраций, крестьянских бунтов. С.Н.Булгаков, характеризуя те годы, отмечал, что «вся страна бредила революцией»⁴⁵ и считала ее неизбежной. Интеллигенция в подавляющем большинстве своем также была преисполнена ожиданий. И вопрос «что делать?», издавна волновавший лучших деятелей страны, вновь становится актуальным. Ожидание грядущих коренных перемен всколыхнуло общественную мысль страны. 1890-начало 1900-х годов ознаменовались глубоким идейным брожением, исключительно интенсивной борьбой в различных областях идеологии. В эти годы усиливаются

идеалистические тенденции, становятся характерными упадочные декадентские настроения. В то же время это была эпоха небывалого духовного подъема в стране, обогатившего нашу культуру бесценными сокровищами. Не случайно исследователь русской мысли Н.А.Бердяев отмечал: «В начале XX века в России был настоящий культурный ренессанс – религиозный, философский, художественный»⁴⁶. В его трудах мы читаем также, что наш культурный ренессанс «был одной из самых замечательных эпох в истории русской культуры» и что он «сопровождался острым чувством приближающейся гибели старой России».

Говоря о формировании личности Рериха в юные годы, мы уже называли имена И.Е.Репина, А.И.Куинджи, В.В.Стасова. Действительно, они сыграли неопределимую роль в становлении его духовного мира. Однако, не только они представляли собой вершины нашей культуры. Необходимо в целом говорить о той богатой интеллектуальной почве, которая взрастила гений Рериха, особенно о русских философах.

Русская культура всегда несла глубинную философскую мысль. Всегда была насыщена напряженными исканиями смысла жизни, нравственных идеалов. Это определяло интеллектуальное богатство нашего Отечества.

XIX – начало XX веков выдвинули блистательную плеяду мыслителей: В.С.Соловьева, Е.Н.Трубецкого, Н.О.Лосского, В.В.Розанова, П.А.Флоренского, С.Н.Булгакова, Н.А.Бердяева, и других. Правда, они занимали подчас по многим вопросам совершенно разные позиции, что приводило к резкой полемике. И тем не менее в их воззрениях было нечто общее, определившее своеобразие одного из ведущих течений русской философии того времени.

Обращаясь к изучению богатейшего духовного наследия России и других стран, русские философы выдвинули оригинальную идею всеединства. Эта философия охватывает обширный круг вопросов, касающихся принципов единства во вселенском масштабе. В беглом очерке невозможно охарактеризовать многие сложные проблемы обсуждаемые представителями этой школы. Вкратце отметим только некоторые из них, связанные с духовной культурой и будущим человечества.

Философия всеединства включает в себя категорию добротворчества, любви, милосердия, служения общественным интересам. В ней заложено также представление о грядущем объединении народов, их всемирной соборности. В этом процессе России уделялось подчас особое место. Она рассматривалась как связующий мост между Западом и Востоком, как страна, на долю которой в значительной мере выпала великая миссия заложить основы на пути ко «вселенскому братству». Русская идея соборности, освященная Софией, воплощающей божественную мудрость женского начала, и Знание Индии Вед и Упанишад о великом Едином, о Сердце всевещающем и вселюбящем органично сочетались в лучших представителях евразийской культуры.

Особенно много сил и труда отдал идее всеединства В. С. Соловьев. Он видел одну из важнейших задач современности в том, чтобы воедино синтезировать подлинные ценности различных культур на благо человечества. Правда, сам Соловьев в книге «Русская идея» утверждал, что его основные положения не представляют ничего исключительного, так как они во многом заложены в христианстве. Вместе с тем, он создал оригинальную философскую школу. Обращаясь прежде всего к духовным традициям России, к ее нравственной культуре, Соловьев утверждал категорию любви как приемлемый для всех абсолют. В религии он хотел синтеза разных учений. В политике требовал равных прав для народов и их полной самостоятельности.

Трудно переоценить наследие Соловьева. Он оказал огромное влияние на философскую мысль России. Его идеи стали духовной пищей и для многих представителей творческой интеллигенции. А.Гулыга, исследователь русской философской мысли, отмечает: «Блок, Белый, Брюсов, другие наши "серебряные" поэты и многие прозаики формировались под его непосредственным влиянием»⁴⁷.

Знаменательно, что Рерих и Соловьев были лично знакомы и испытывали взаимный интерес друг к другу. В частности, сохранилось воспоминание самого Николая Константиновича о беседе в его мастерской с В.Соловьевым и В.Стасовым по волновавшим их вопросам, касающимся выявления общности в культурах России, Литвы и стран Востока.

Не в меньшей мере, чем Соловьев, волновали умы современников Ф.Достоевский, а также Л.Толстой. Не случайно Бердяев связывал их воедино как проповедников «универсальной революции духа» и «русской идеи человечности»⁴⁸.

О значении Толстого в становлении духовной биографии Рериха уже было сказано выше. Однако необходимо отметить несколько моментов. Николай Константинович, вспоминая посещение писателя в 1897 году, отмечал в своем дневнике, что именно в то время много говорилось о работе Толстого «В чем моя вера?» (1884) и только что вышедшем произведении «Что такое искусство?» (1897). Эти трактаты, явившиеся итогом многолетних раздумий Толстого, с наибольшей полнотой отражали его страстную мечту о будущем народа, его ненависть к существующему строю и мучительные поиски путей к преобразованию общества.

В труде «В чем моя вера?» Толстой излагает свое учение о религиозно-нравственном самоусовершенствовании как действенном начале, могущим в корне изменить жизнь.

Книга «Что такое искусство?» отражает эстетические взгляды Толстого. В ней Толстой развивает лучшие идеи русской демократической эстетики, утверждая общественную роль искусства и литературы, народность, реализм. Страстно, гневно звучит его голос против нарождающегося декадентского искусства. И в то же самое время, исходя из учения о необходимости нравственного самоусовершенствования, он апеллирует к этическим постулатам религии, призывает отказаться от критики темных сторон действительности и направить искусство на воспитание в людях добрых чувств любви, братства и единения. Отвечая на вопрос о назначении искусства, Толстой писал: «...Назначение искусства в наше время – в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство Божие, т. е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества»⁴⁹.

Глубоко запали в душу Рериха мысли Толстого о «добром» искусстве, о призвании художника будить в сердцах людей лучшие чувства и устремления.

Обратимся теперь к Ф.М.Достоевскому. Достоевский еще в молодости, увлекаясь идеями утопического социализма, мечтал об эпохе всеобщего братства. При этом особые надежды возлагал на русский народ, считая определяющей его чертой «всемирную отзывчивость». В очерке «Пушкин» Достоевский утверждал: «Стать настоящим русским, стать вполне русским может быть и значит только... стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите... наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»⁵⁰.

Достоевский, так же, как и Соловьев, разрабатывает положение о действенной силе красоты, призванной усовершенствовать жизнь на земле и предотвратить гибель человечества. Следует при этом отметить, что Достоевский в исследовании этой проблемы был солидарен не только с духовно близкими ему современниками. Он обращался также к классической западноевропейской культуре и вслед за Шиллером повторял: «Красота спасет мир».

Красота для Достоевского – категория необычайно емкая, не только эстетическая, но и нравственная. К такому же пониманию красоты, ее значения для эволюции человечества приходит и Рерих. «Сознание красоты спасет мир», – неоднократно повторял он в своих литературных трудах.

Мысли о всеединстве выдвигали также Н.Лосский, П.Флоренский, Н.Бердяев и другие современники Николая Константиновича. А если от рассматриваемой нами эпохи обратиться к далекому прошлому и искать там идеи соборности, то нужно вспомнить

Сергия Радонежского и его завет: «Все для любви, которая собирает». Имя Сергия Радонежского в данном случае названо не случайно. Именно ему Николай Константинович отводил исключительное место в отечественной истории. Сергия Радонежского он называл «великим наставником народа», идеальным носителем тех духовных ценностей, которые определяют генетический код нации.

Итак, проблема всеединства является одной из важнейших в нашей отечественной философии. Николай Константинович, несомненно, был приверженцем этой мировоззренческой концепции. И не случайно, уже будучи за рубежом, он неоднократно упоминал в своих статьях многих русских писателей и особенно выделял среди них В.Соловьева, Л.Толстого, Ф. Достоевского, Н.Лосского. Имена только этих гигантов русской культуры вводят в ту духовную атмосферу, которая была близка Рериху с юных лет. Обращаясь ко многим, с кем свела его судьба в ранние годы, он на склоне лет запишет: «Чем дальше, тем с большею признательностью вспоминаются все, кто так или иначе возбуждал и чеканил мысль... встречи и беседы навсегда запечатлевали мысли. Целая кузница мыслей»⁵¹.

Все Рерихи также высоко ценили подвижническую жизнь и книги нашей соотечественницы Е.П.Блаватской, связавшей в своих трудах сокровенную мудрость Востока с основами других мировых Учений и с современными и даже будущими открытиями науки.

В поисках ценностей, имеющих общечеловеческое значение, Рерих, помимо русской философии, целеустремленно изучал труды мыслителей Востока.

В индийской философии XIX – начала XX веков Николай Константинович выделял прежде всего созвучные ему этические положения. В частности, он проявил большой интерес к изучению духовного опыта и Учения Шри Рамакришны. Бхагаван Шри Рамакришна (Гададхар Чаттопадхьяй) был выдающимся мыслителем, незаурядной личностью в истории индуистского реформаторства. Он отрицал кастовые привилегии и проповедовал единство всех религий. Призывал к всеобщему нравственному совершенству, к воспитанию на идеалах доброжелательства и взаимопомощи.

В 1917 году из Сердоболя (Сортавала), где Рерих находился на лечении, он писал А.Н.Бенуа: «Удалось прочесть несколько нужных книг. Когда будешь в тишине – советую тебе их прочесть. Особенно нужно «Провозвестие Рамакришны», очень серьезное, а главное – близкое человечеству учение»⁵².

Идеи Рамакришны получили дальнейшее развитие в трудах его ученика Свами Вивекананды. Основательно постигнув различные религиозно-философские учения, он пришел к убеждению, что все они «в сущности своей едины» и что «любовь и сострадание ко всей человеческой расе – вот что есть истинная религиозность»⁵³.

Рамакришна и Вивекананда – первые мыслители, по трудам которых Рерих знакомился с оригинальной индийской философией. С увлечением читал он также произведения Тагора.

Сильнейшее влияние на него оказала «Бхагаватгита». Ссылки на эту, пожалуй, наиболее популярную во всех кругах индийского общества книгу неоднократно встречаются в ранних литературных произведениях художника.

Итак, в основу взглядов Рериха легли самые разнообразные философские источники. В беседах с современниками, а также в обширной литературе он искал ответы на многие встававшие перед ним вопросы.

Рерих никогда не был равнодушным к современным социальным проблемам, к будущему России. В основе его мышления, всей его деятельности были думы о благе народа, об изменении общества, «где живет великое уныние нашего времени – всевластная пошлость»⁵⁴. Далекий от революционного движения в стране, Рерих был увлечен столь характерными для многих деятелей русской культуры идеями нравственного совершенствования человечества. И он мечтал о создании «действенного» искусства, которое способствовало бы воспитанию подлинно гуманных отношений.

Каким же путем Рерих думал идти к такому искусству? Какое место он занимал среди других мастеров кисти?

На переломе двух эпох в тревогах и борьбе зарождались в России новые творческие группировки и объединения. Художники искали выход из тупика, стремились подойти к решению актуальных вопросов, выдвигаемых эпохой.

Одним из самых ярких и интересных явлений этого времени стал «Мир искусства», художественная группировка, образованная в самом конце XIX века. Идеологи «Мира искусства»

С.Дягилев, А.Бенуа и другие начали свое выступление смелыми призывами совершить переворот в русской художественной жизни. Они думали широко познакомить зрителей с достижениями современного западного искусства, объединить ищущую талантливую молодежь, дать новое направление искусству, влить его в общее русло мировой культуры.

Осуществление этих обширных замыслов началось с организации Дягилевым выставок. В 1897-1898 годах открываются выставки скандинавской живописи, немецкой и английской акварели, выставка русских и финских художников. На следующей выставке 1899 года, названной «Выставкой картин журнала "Мир искусства"», наряду с крупными русскими мастерами Репиным, Серовым, Левитаном, К. Коровиным и другими были представлены широко известные западноевропейские художники новейших направлений: Дега, Бёклин, К.Моне, Пюви де Шаванн, Уистлер и многие другие.

С 1899 года начал выходить журнал «Мир искусства». В нем впервые со всей остротой были поставлены животрепещущие вопросы о переоценке старого, о поисках нового в искусстве. Но эти проблемы решались крайне субъективно и противоречиво. Дягилев, Бенуа и другие возглавили оппозицию не только против художников академического направления, но и против передвижников. Критикуя некоторых членов Товарищества за мещанские вкусы, за серость и тусклость колорита, они обрушились также на демократические идеалы передвижников. Особенно активно об этом писал Дягилев.

И вместе с тем мирискусники стремились найти идеалы, которые можно было бы противопоставить все нарастающему кризису искусства, усилению в нем элементов мистики и болезненности. Но в своих поисках они отвернулись от действительности и обратились к изучению художественного наследия отдаленных эпох. В журнале начали печататься материалы о творчестве Левицкого, Брюллова, Венецианова и многих других замечательных мастеров прошлого, исследования по истории архитектуры, прикладного искусства, быта.

В журнале ставились также вопросы об овладении достижениями современного западноевропейского искусства. Иллюстративный материал нередко подбирался из воспроизведений картин иностранных мастеров, мало известных в России.

Выставки, организованные Дягилевым, первые номера журнала глубоко взволновали молодежь. От них повеяло новизной, необычностью, и в «Мир искусства» устремились талантливые, ищущие мастера, хотя далеко не все из них разделяли взгляды теоретиков этой группировки.

В своей творческой практике основоположники «Мира искусства» сосредоточивают внимание на эпохе XVIII – начала XIX века и ищут в ней изысканные формы жизни, утонченную красоту. Бенуа пленился Версалем времени Людовика XIV, Царским Селом, Павловском. Сомов поэтизирует грациозных кокетливых дам XVIII века, забавные любовные сцены. Лансере изображает русскую придворную жизнь эпохи Петра I и Елизаветы Петровны. Излюбленными темами мирискусников становятся прогулки, торжественные церемонии, маскарады, дающие возможность показать своеобразие придворного и дворянского быта, красоту костюмов, архитектуры. В своем стремлении наиболее убедительно передать колорит эпохи художники нередко использовали

элементы искусства прошлого, что давало их произведениям стилизованную новизну формы.

Но творческие интересы этих мастеров не были нормативными для всей группировки в целом. Вошедшие в «Мир искусства» Серов, Нестеров, Врубель, Головин, Билибин, Малютин и другие принесли с собой новые образы, новые приемы письма, которые не укладывались в узкие рамки рафинированного искусства. Однако и для этих художников, несмотря на самобытность каждого из них в отдельности, также был характерен в большей или меньшей мере ретроспективизм, поиски идеалов в исчезнувшем, в сказочных или фантастических сюжетах.

«Мир искусства» в целом делал большое культурное дело. Усилиями его мастеров как бы вновь были открыты ценности забытых эпох, созданы произведения высокого мастерства, тонкого вкуса. Многие из них внесли свой вклад в развитие театрально-декорационной живописи, прикладного искусства, книжной иллюстрации. «Мир искусства», как культурное явление, охватил собой и другие стороны художественной жизни. Журнал положил начало изучению памятников отечественной старины и выдвинул вопрос об их охране. Дягилев успешно осуществлял мечту многих деятелей культуры о продвижении русского искусства на Запад. Организованная им в 1906 году художественная выставка за границей и последовавшие затем «русские сезоны» широко и разносторонне познакомили европейскую публику с замечательными достижениями русской классической музыки, оперным, хореографическим и изобразительным искусством.

Однако «Мир искусства» в силу внутренних противоречий вскоре распался. После выставки 1903 года его члены стали участниками Союза русских художников, организованного в Москве. С 1905 года перестал выходить журнал.

Но между некоторыми мирискусниками все же сохранилась общность интересов, и в 1910 году они выходят из Союза и возрождают свое объединение. Однако обновленный «Мир искусства» можно скорее назвать выставочным объединением, чем группировкой, выдвигающей определенную идеологическую платформу. Это ярко продемонстрировала первая же выставка в 1911 году. В качестве экспонентов в ней приняли участие художники самых противоположных направлений: члены «Бубнового валета», «Голубой розы», «Венка». Впечатление от выставки было пестрое, эклектичное.

Зарождение «Мира искусства», его первые выступления вызвали резкую реакцию и протест со стороны передвижников.

В эту сложную, бурную эпоху, когда все заволновалось и пришло в движение, Рерих также пытается определить свое отношение к действительности, свои взгляды на вопросы общественного развития, политики, искусства.

Своеобразным было отношение Рериха к передвижникам. Еще в студенческие годы он горячо приветствует приход этих художников в Академию художеств, упорно учится у них, внимательно следит за их выставками, давая им высокую оценку в печати. В передвижничестве его захватило утверждение высокого общественного назначения искусства, борьба за национальные, народные истоки творчества. Это стало основой его художественной практики, идейной платформой борьбы с другими художественными объединениями. Но, глубоко почитая передвижников, высоко оценивая многие стороны их деятельности, Рерих в зрелые годы расходился с ними в понимании содержания искусства, не принимал критическую, обличительную направленность их творчества. У основной массы художников этого объединения он не видел также поисков новых изобразительных средств, к чему сам так упорно стремился.

Ближе всего Рериху была группировка «Мир искусства», но и в ней он многое отрицал и не принимал. В конце 1890-х годов, когда между передвижниками и мирискусниками завязалась острая, напряженная борьба, в эту борьбу включился и Рерих. Его более всего коробила западническая ориентация идеологов «Мира искусства», забвение ими общественной роли художника. На усиленное приглашение со стороны

Дягилева в 1900 году вступить в «Мир искусства» Рерих отвечает категорическим отказом. Резко клеймит он первые выступления «Мира искусства» в своих статьях «Искусство и археология» (1898), «Наши художественные дела» (1899). «Если редакция «Мира искусства» считает себя поборницей нового направления, то как объяснить присутствие на выставке произведений рутинно-декадентских, в своем роде старых и шаблонных? Подобная неразборчивость устроителей выставки мало хорошего приносит искусству; безвременно одряхлевшее, отжившее декадентство и новое, свежее направление – вовсе не одно и то же», – пишет художник в 1899 году⁵⁵.

О непримиримом, критическом отношении Рериха к организаторам «Мира искусства» Дягилеву, Бенуа, Сомову красноречиво говорят также его письма 1900-1901 годов к Стасову⁵⁶.

Осенью 1902 года Дягилев снова приглашает Рериха вступить в «Мир искусства». Это предложение сопровождалось усиленными уговорами со стороны Нестерова и Боткина. От членства Рерих опять отказался, но дал согласие участвовать в выставке 1902 года. Он принимает участие и в следующей выставке. Теперь, когда «Мир искусства» разросся и оформился, когда в него вошли крупные мастера, Рериха стало многое привлекать в творческой практике этой группировки. Ему была близка устремленность ее художников к прошлому, поиски ими красоты содержания, разработка новых формальных приемов.

Не случайно, когда в 1910 году петербургские художники вновь возродили «Мир искусства», Рерих становится членом этого объединения и его председателем. Но по-прежнему натянутые отношения остаются у него с основным ядром художников «версальскими рапсодами». А они в свою очередь, не разделяя интереса Рериха к древним эпохам, или, как писал Бенуа, к «дальним звероподобным предкам»⁵⁷, считали его «чужаком» в своей среде. И становится понятным, почему в 1903 году он с горечью писал о своих современниках: «Но не умеем мы, не хотим мы помочь народу опять найти красоту в его трудной жизни»⁵⁸.

Ярко проявились взгляды художника в статье «Радость искусству» (1908). В ней он прослеживает историю нашей родины в разные периоды и смело проводит параллели с современностью. Более всего Рерих останавливается на самом раннем доклассовом обществе, которое его интересует теперь не только как историка, но и как философа. Несколько идеализируя историю, он пишет о том, что на ранней стадии развития человечества, когда не было ни классов, ни государства, ни национальностей, люди, свободные от этих оков современного общества, жили значительно радостнее, привольнее и постоянно находились в общении с искусством.

Древнее искусство Рериху представлялось многогранным и синтетичным. Это народные песни, сказки, танцы, различные обряды, прикладное искусство, архитектура, скульптура, живопись. Не в пример современному искусству, ставшему уделом только избранных, как утверждал Рерих, старое искусство было неотъемлемой частью повседневной жизни народа, создавалось им самим и преобразовывало собой действительность. Это «счастливое прошлое», – пишет он в статье «Радость искусству», – было «суждено всем»⁵⁹, даже в каменном веке, предполагает художник, искусство занимало значительно большее место в быту, чем в настоящее время.

Рериха интересует также древнее искусство Скандинавии, Индии, Монголии, Китая, слагавшееся на протяжении тысячелетий. Он считает его таким же действенным, глубоко народным и видит в нем богатейшие духовные ценности.

Рерих постоянно стремился найти и в самой действительности факты, которые подкрепили бы его взгляды. С большим интересом он следил за работой мастерских в Талашкине и многое из того, что там перед ним предстало, попытался осветить со своих позиций. В статье 1905 года, посвященной Талашкину, он писал: «У священного очага, вдали от городской заразы, творит народ вновь обдуманые предметы, без рабского угодства, без фабричного клейма, творит любовно и досужно. Снова вспоминаются заветы

дедов и красота и прочность старинной работы. В молодежи зарождаются новые потребности и крепнут ясным примером. Некогда бежать в винную лавку; и без нее верится празднику, когда кругом открывается столько истинно занятного, столько уносящего от будней... Хоры. Музыка. Событие деревни – театр. И театр затейный. Вспоминаю приготовления к «Сказке о семи богатырях»... Пишется музыка. Укладывается текст. Сколько хлопотни за костюмами... Постановка. Танцы. И не узнать учеников. Как бегут после работы от верстака, от косы и граблей к старинным уборам; как стараются «сказать»; как двигаются в танцах, играют в оркестре. С неохотой встречают ночь и конец»⁶⁰.

В Талашкине Рерих видел первые шаги на пути к новой жизни, осуществляемые средствами искусства, видел, как он писал, «начало храма этой жизни»⁶¹, и наивно верил, что подобные очаги культуры могут содействовать духовному преобразованию общества в царской России.

Рерих в 1900-е годы горячо ратует за то, чтобы искусству было возвращено его законное место, чтобы оно широко вошло в жизнь народа, стало бы многогранным и всеобъемлющим, обрело бы общественно-воспитательную силу. Он считает необходимым изучать памятники русского, подлинно народного творчества, их образный и формальный строй и на этой основе искать пути для развития нового искусства, которое, по его убеждению, могло бы оказать решающее влияние на умы современников и изменить ход истории.

У Рериха зарождается также мысль о возможном использовании для нового искусства богатейших духовных сокровищ Востока. В 1913 году он публикует статью «Индийский путь», в которой пишет о необходимости изучения культуры Индии и организации туда большой экспедиции. Вместе со своим другом археологом В. Голубевым Рерих составляет план экспедиции и начинает готовиться к путешествию, ставя перед собой цель изучить на месте первоисточники восточной философии и древние памятники искусства, которые, как он полагал, помогли бы оздоровить и обогатить современную мировую культуру, привести человечество к духовному возрождению, к новому Ренессансу.

Рерих по своим философским и эстетическим взглядам занял совершенно особое место в русском изобразительном искусстве. В художественной среде не было деятелей, которые полностью разделяли бы и поддерживали его идеи. В своих исканиях Рерих был одинок. Но при всем этом он был характернейшим художником начала XX века, воплотившим в своей творческой личности многие устремления и противоречия эпохи. И при всей утопичности идеи нравственного преобразования обществ тех годы, его мысли об искусстве несли в себе многие ценные положения. Они дали возможность решать на практике ряд вопросов современной культуры.

Народное достояние

В 1900-х годах Рерих включается в большую общественно-культурную работу. Его деятельность была направлена прежде всего на пропаганду родного искусства. Великолепно знающий старину, любящий ее, он всецело отдается своей страсти. В различных периодических изданиях – в журналах «Искусство и художественная промышленность», в «Записках императорского археологического общества», в газетах «Новое время», «Санкт-Петербургские ведомости» и других – печатались его статьи, посвященные древнерусскому искусству. Некоторые из них – «По старине», «Спас Нередицкий», «Восстановления», «Великий Новгород» и другие позже были включены в первый том собрания его сочинений. В этих статьях, написанных образно, эмоционально, Рерих раскрывал перед читателями большую художественную ценность нашей старой архитектуры, древних росписей, икон. Все заброшенное, забытое представало в них в новом свете и получало свою истинную оценку.

Особенно дорого в публицистике Рериха было то, что он рассматривал памятники старины не только как замечательные художественные произведения прошлого, но видел в них прежде всего народное достояние, принадлежащее настоящему и будущему. «Пусть памятники стоят не страшными покойниками, точно иссохшие останки, никому не нужные, сваленные по углам соборных подземелий. Пусть памятники не пугают нас, но живут и вносят в жизнь лучшие стороны прошлых эпох», – писал художник⁶².

Популяризация памятников древнерусского искусства сопровождалась не менее активным призывом к их охране. Видя в разрушении старых памятников «понижение культуры страны», Рерих обращается во многие правительственные учреждения с призывом принять срочные решительные меры. В 1908 году, когда стало известно, что при министерстве внутренних дел начнет заседать комиссия по выработке положения об охране памятников старины, он пишет статью «Восстановления», в которой излагает свои конкретные предложения по этому вопросу. Не без влияния Рериха на I Всероссийском съезде художников был организован отдел «Русская старина и ее охрана». Будучи членом Общества архитекторов-художников, он составляет запрос «О предупреждении изуродования фасадов случайными добавлениями и вывесками, не соответствующими характеру здания» и выносит его на обсуждение.

Живое слово Николая Константиновича, его советы неоднократно слышались в Музее старого Петербурга, Музее допетровского искусства и быта, Обществе защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, Обществе возрождения художественной Руси. Он горячо приветствует также создание различных кружков любителей старины. И везде призывает к изучению наследия прошлых эпох, к его сохранению для настоящего и будущего. «...Учась у камней упорству, несмотря на всякие недоброжелательства, я твержу о красоте народного достояния. Твержу в самых различных изданиях, перед самою разнообразною публикой», – справедливо писал о себе художник⁶³.

Страстно, взволнованно голос Рериха звучит в годы первой мировой войны. Разрушение великолепной библиотеки в Лувене и всемирно известного кафедрального собора в Реймсе глубоко потрясло весь мир. Перед лицом новых возможных разрушений у Рериха зарождается мысль о международном договоре по охране памятников культуры всех стран, и с этим предложением он обращается к ряду правительств. Будучи членом Академии в Реймсе, он посылает телеграмму президенту Франции Пуанкаре и обменивается письмами с главным инспектором министерства искусств в Париже Арманом Дайо. Рерих вручает письмо послу Северо-Американских Соединенных Штатов, в котором призывает правительство Америки выступить с решительным протестом против варварских разрушений. Вопрос об охране культурных ценностей ставится также перед русским правительством и верховным командованием русской армии. Николай Константинович создает лубочный плакат «Враг рода человеческого», осуждающий разрушение Лувена и Реймса, и широко рассылает его по армии и военным зонам.

Эти обращения, ставшие достоянием печати, вызвали в свое время живой отклик в общественных кругах разных стран и выдвинули имя художника в первые ряды защитников русской и мировой культуры. Но его предложение о международном договоре по охране памятников культуры тогда не осуществилось. Это было сделано значительно позже.

Школа искусств

Весной 1906 года Рерих назначается директором Школы Общества поощрения художеств, старейшего в Петербурге среднего художественного учебного заведения. К руководству Школой Общества, с которым он был связан еще с 1898 года, будучи помощником редактора журнала «Искусство и художественная промышленность», а позже секретарем Общества, Рерих пришел с широкими планами. Если в Талашкине он видел «начало храма новой жизни», то теперь он думает о воспитании большого отряда

художников, которые понесут искусство в народ, обогатят современную жизнь красотой и будут тем самым способствовать преобразованию общества.

В основу педагогических принципов Рериха легла мысль о синтетичности искусства, о равноценности прикладного искусства другим видам художественного творчества. Школа Общества представляла в этом отношении благодатную почву. Она имела ряд классов прикладного искусства и готовила специалистов в основном для художественной промышленности. Рерих стремился к тому, чтобы поднять прикладное искусство, ремесленные промыслы до высокого художественного уровня, и с этой целью начал последовательно проводить ряд реформ.

Прежде всего он значительно пополняет педагогический состав, привлекая таких известных талантливых художников, как В.Матэ, И.Билибин, Я.Ционглинский и другие. Были коренным образом перестроены и превращены в мастерские классы керамики, резьбы, живописи по фарфору и фаянсу, вновь созданы классы графики, медальерного искусства, рисования с животных и другие, а также мастерские: иконописная, рукодельная и ткацкая, чеканки. Мечтая со временем превратить Школу в своеобразный университет искусств, Рерих вводит хоровое пение и ищет пути к обогащению программы уроками музыки. Для расширения художественного кругозора учащихся во время каникул организуются экскурсии в Новгород, Печоры, Псков, посещения музеев. Значительным событием было открытие в 1915 году при Школе Музея русского искусства, преследовавшего не только педагогические, но и художественно-собираательские цели.

Реорганизация мастерских, повышение уровня преподавания, введение лекций на общеобразовательные темы и многие другие новшества привели к блестящим результатам. Ежегодно весной Школа устраивала отчетные выставки, которые превращались в настоящие праздники прикладного искусства. Различные изделия из майолики, фарфора, вышитые ковры, подушки, мебель, проекты разнообразных бытовых вещей, витражи, скульптура, графика, живописные полотна, рисунок, работы архитектурного класса – все это радовало глаз богатством форм, неисчерпаемой творческой фантазией, большим художественным вкусом.

Рерих постоянно думал о превращении Школы в подлинно народную, о сближении искусства с различными слоями общества. При нем значительно укрепляется сеть пригородных отделений и мастерских Школы, открываются воскресные классы для лиц, не имеющих возможности заниматься в обычные дни. Школа начинает быстро расти. Уже в 1909 году количество учащихся доходит в ней до 1000 человек, в 1917 – до 2000 человек, причем показательно, что добрая половина состояла из рабочих и их детей. Это было самое большое и народное по своему составу среднее художественное учебное заведение в России.

В 1914 году Рерих намечает план дальнейшего развития Школы Общества поощрения художеств. Подводя итоги пройденного, он указывает на успехи различных мастерских, пишет о необходимости всестороннего подъема искусства в России, о возможности превращения Школы в университет искусств. Но многое из того, к чему он стремился, было не осуществимым в условиях царизма. И, несмотря на это, директорство Рериха – одна из лучших страниц в истории Школы Общества поощрения художеств и художественного образования в России, значительный этап в жизни и деятельности самого художника.

Сказка Севера

Мечтами о новом искусстве, несущем людям красоту, радость жизни, поисками этого искусства пронизаны не только философские, но и художественные устремления Рериха во второй период творчества, который начался примерно с 1906 года. Призывая современников «изучать старину», «узнать и полюбить Русь», Николай Константинович в эти годы видит свое призвание живописца в создании произведений, открывающих «тайны» прошлого. По-прежнему увлекаясь историей славянской Руси, он обращается

теперь и к самому древнему периоду – эпохе каменного века. Тщательно, с научной прозорливостью исследует он исторические материалы, производит археологические раскопки, собирает богатейшую коллекцию предметов каменного века – к 1916 году их насчитывалось около 35 000. Это была одна из крупнейших в мире частных коллекций подобного рода – не случайно в 1914 году Рерих получил приглашение устроить в Гельсингфорсе выставку принадлежащих ему экспонатов.

В своих произведениях художник пытается теперь не только воскрешать самый ранний, малоизученный период истории России и будить в зрителях патристические чувства. Он нередко придает изображаемому глубокий философский смысл. Следуя учению о «добром» искусстве, Рерих сознательно отбрасывает все темные стороны прошлого, все злое и несправедливое, все то, что неминуемо должно было бы вызвать критику и осуждение, и переносит на свои полотна радостные, привольные моменты жизни древних людей, изображает подчас суровый, но прекрасный своей свободой мир. Рерих видит также красоту в первозданной природе, древних памятниках культуры, народном творчестве. Упорно, настойчиво ищет он новые формы и жанры для воплощения «откровений» красоты, изучает старые стили, технологию письма, вырабатывая свой собственный стиль, чарующий богатством форм, изысканностью красочных сочетаний.

«Пусть наш Север кажется беднее других земель. Пусть закрылся его древний лик. Пусть люди о нем знают мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна. Северные ветры бодр и веселы. Северные озера задумчивы. Северные реки серебристые. Потемневшие леса мудрые. Зеленые холмы бывалые. Серые камни в кругах чудесами полны. Сами варяги шли с Севера. Все ищем красивую древнюю Русь»⁶⁴.

Эти строки, принадлежащие самому художнику, раскрывают его поэтический восторг перед красотой северной Руси, подводят к пониманию возникновения многих образов, которые воплощаются им в 1900-е годы в живописи.

В зрелый период творчества Рерих значительно шире, свободнее трактует историю Древней Руси. Он по-прежнему интересуется чисто историческими сюжетами. Наряду с этим во многие произведения смело вводит поэтический элемент, что встречалось у него и в ранние годы. Теперь этот метод становится основным у художника, и он начинает широко использовать полусказочные, полумифические представления о старине, дополняет их своей фантазией и создает своеобразную живописную «сказку Севера», в которой истинное переплетается с поэтическим, вымышленным.

В 1906 году было закончено монументальное панно «Бой», которое как бы завершает собой первый период творчества художника. Холодное северное море. В тяжелый ожесточенный бой вступили большие серые ладьи с красными парусами. Воины в кольчугах неустрашимы. Как бы вторя яростной битве, в смятение пришли силы природы. Зловеще пылает небо. Вздываются, пенятся суровые волны. Клубятся тяжелые багрово-синие тучи. Суровый пафос битвы, мужество, решительность воинов захватывают зрителей. Чем-то близким, знакомым веет от этого произведения. Невольно вспоминаются образы битв из древнерусских былин, песен, сказаний. Ощущение духа времени создает и необычная манера письма, которая прослеживалась уже ранее, но в менее определенной форме. Прирожденный стилист и декоратор, Рерих строит свое полотно на сопоставлении больших цветных плоскостей синего, красного, серого, оранжевого, на резкой контурности и упрощенности рисунка, на отдельных фактурных мазках. По своему построению картина невольно напоминает древние монументальные мозаики.

Многие произведения строятся на материале древних народных легенд и культов. В основу картины «Человечьи праотцы» (1911) легло старинное предание. Некоторые древние племена почитали медведя как священного зверя. В частности, на территории современного Ярославля на месте, которое известно в народе под названием «Медвежий угол», было обнаружено древнейшее поселение человека середины I тысячелетия до

нашей эры. Жители этого поселения считали медведя родоначальником человека и видели в нем воплощение многих идеальных черт: силы, добродушия, трудолюбия и т.д. Этот культ дожил здесь до XI века, когда, как повествуется в «Сказании о построении града Ярославского», князь Ярослав Мудрый, усмиряя язычников-смердов, покорил древнее поселение и зарубил священного зверя.

Рерих в своей картине силой воображения пытается воссоздать характерную для язычников культовую сцену. В спокойной красивой гамме зеленоватых, желтовато-коричневатых тонов он изображает типичный для средней полосы России холмистый пейзаж с богатыми нивами, роскошными зелеными лугами. В центре композиции – древний славянин, играющий на свирели. Его окружают бурые медведи. Внемя чудесным звукам, они прилегли на склонах холмов. И кажется, что тихая радость и довольство разлиты по всей земле, что все живое в далеком прошлом жило по законам гармонии и красоты.

Исчезнувший древний лик земли, людей, населявших ее, их жизнь, труд, ратные подвиги и обряды, чувства и мысли Рерих как бы воскрешает из небытия во многих других работах: «Человек со скребком» (1905), «Три варяга приближаются» (1906), «Поморяне. Вечер» (1907), «Задумывают одежду», «Собирают дань» (1908), «Волокут волоком» (1915) и других.

Каждое из этих произведений построено художником на глубоком знании исторического материала. Каждое из них дает убедительные сцены прошлого. И при этом они пронизаны единым философским содержанием. Уходя в прошлое, Рерих отбирал в нем все то, что можно было бы противопоставить современному миру с его грязью, пошлостью и уродством, и создавал на своих полотнах идеальный мир свободы и приволья древнего доклассового общества. Это были настолько необычные и неповторимые по своему содержанию картины, что некоторые современники называли их «державой Рериха» и этим особо подчеркивали своеобразие художника в истории русской живописи.

Большое место в искусстве Рериха занимают образы народных сказок. Изучая фольклор, он постоянно ощущал богатство фантазии, красоту духовного мира русского человека. И если в «исторических» полотнах пытался воссоздать «видимые» им картины прошлого, то произведениями этого жанра стремился не только раскрыть красоту народного творчества, но и убедить современников в том, как поэтична была старина, оставившая такое богатое наследие.

Рерих обращается к самым древним, самым любимым образам русских сказок. Его познания в этой области неисчерпаемы. Темы всегда новы и занимательны. На полотнах художника по небу плывет ковер-самолет, возвышается причудливый замок кикиморы, кудесники и колдуны творят земные и водные заклятия, землю и леса населяют странные существа: змиевна, оборотни, лесовики, ведуньи. Таинственны, молчаливы тропа прямоезжая, могила великана, туманный замок.

Сказочность, фантастичность сюжетов ведет Рериха к стилизации. В картинах – яркие, декоративные краски, формы несуществующего мира кажутся подчас причудливыми, рисунок предельно упрощенным, лаконичным, эта стилизация уместна и необходима – она усиливает впечатление сказочности и поэтической прелести нашего народного искусства.

В поисках красоты давно прошедшего Рерих в зрелый период творчества обращается к истории и искусству не только России, но и других стран. Суровая Скандинавия вдохновила его на создание живописной сюиты «Викинг», состоящей из упомянутого уже «Боя» (1906), «Песни о викинге» (1907), «Триумфа викинга» (1908), «Песни о викинге» («Светлой ночью», 1909), «Варяжского моря» (1910). Далекой Индии посвящены картины «Девассари Абунту», «Девассари Абунту с птицами» (1906), «Мудрость Ману» (1916). К новым землям и странам устремлен и писательский талант художника. Созданные им

притчи «Девассари Абунту», «Лаухми Победительница», «Граница царства» и другие построены по мотивам восточной мифологии.

К природе

Прикасаясь к «державе Рериха», нельзя обойти молчанием такое уникальное явление, как русский космизм. Уже упомянутые выше философы В.С.Соловьев, П.А.Флоренский и другие, а также ученые К.Э.Циолковский, В.И.Вернадский, А.А.Чижевский каждый по-своему, сформулировали гипотезу взаимозависимости всего сущего в земном и космическом масштабах, о множественности миров. Подобные мысли Рерих находил в трудах Е.П. Блаватской и у восточных мудрецов. Проблемы космоса и микрокосмоса глубоко интересовали Николая Константиновича не только как ученого, но и как художника. Это также сказалось в его искусстве. Многие творимые им образы несут в себе некие тайны мироздания.

Рерих – страстный почитатель природы. В природе, «самой канве жизни», он видит один из источников неиссякаемой красоты, духовного и физического возрождения человеческой личности. «Все нас гонит в природу: и духовное сознание и эстетические требования, и тело наше – и то ополчилось и толкает к природе, нас измочалившихся суетою и изверившихся», – пишет художник⁶⁵. Неутомимый путешественник, он сам стремится быть ближе к природе, черпает в ней свои силы и творческое вдохновение.

В 1907 году Рерих впервые попал в Финляндию. Его глубоко взволновали дикие, нетронутые места сурового севера. Студеные озера и фиорды, огромные валуны и молчаливые сосны он запечатлел в превосходных этюдах «Вентиля», «Олафсборг», «Пункахарью», «Иматра», «Седая Финляндия», «Сосны», «Камни», «Лавола» и других. В 1916 году Рерих вновь возвращается к северным мотивам. В работах этого времени («Холмы», «Карелия», «Черный берег», «Поля», «Озеро» и другие), так же как и в этюдах 1907 года, скупой лаконичный рисунок, сдержанная цветовая гамма, монументальные обобщенные формы убедительно передают суровую красоту севера.

Путешествуя по разным землям и странам, Рерих всюду спешит запечатлеть взволновавшие его виды. Так, в 1906 году появляются эффектные красочные этюды Италии и Швейцарии, построенные на смелых, звучных сопоставлениях зеленого, синего, желтого, красного, в 1909 и 1912 годах пишутся Рейнские этюды, в 1913 году – этюды Кавказа.

Много проникновенных горячих строк посвящает он природе в статье «К природе» (1901), в которой призывает современников быть ближе к природе, «впитать духовно красоты ее»⁶⁶.

Будучи археологом, Рерих чутким глазом ученого и художника видел и другое: поросшие кустарником курганы и урочища, смутные очертания исчезнувших городищ, священные дубы, быстрые реки, по которым плыли расписные ладьи. «Везде что-то было. Каждое место полно минувшего», – писал он о своих впечатлениях от поездки по Волхову⁶⁷. Увлеченный историческими «видениями», Рерих создает значительные пейзажи, в которых силой знания и художественного чутья восстанавливает исчезнувший древний лик земли. Его любимыми темами становятся виды древних городов, городищ, урочищ, различные типы погребений: жальники, избы смерти.

Но «чистых» исторических пейзажей у Рериха сравнительно мало. Особый интерес для него представляла проблема общения древнего человека с природой. Ему казалось, что люди далеких эпох, постоянно находясь на лоне природы, значительно тоньше понимали красоты ее, черпали в ней духовные и физические силы. «...Широко жил и широко чувствовал древний. Если хотел он раскинуться свободно, то забирался на самый верх местности, чтобы в ушах гудел вольный ветер, чтобы сверкала под ногами быстрая река или широкое озеро, чтобы не знал глаз предела в синеющих, заманчивых даях», – писал художник⁶⁸. Не случайно фоном почти всех его картин является пейзаж. Не случайно во многие произведения пейзажного жанра он вводит фигурки людей, оставляет

их наедине с природой, созерцающими красоты ее, поверяющими ей свои думы и чувства, сливающимися с ней духовно и физически.

По весенним зеленым холмам среди стройных белоствольных березок бродит тоскующая Ункрада с цветами («Ункрада», 1909). Навстречу ветру, морским волнам порывисто устремилась девушка, с тоской и болью смотрит она вдаль («За морями – земли великие», 1910). Безмятежен, спокоен отдых утомленного охотника на берегу холодного северного моря («Отдых охотника», 1916).

Одна из поэтичнейших картин – «Звездные руны» (1912). Тихая теплая ночь опустилась на землю. В величавом спокойствии почилы горы и леса. На волшебном светящемся небе изумрудами рассыпаны яркие звезды. С благоговением внимает им древний человек, в их мерцании, движении как бы улавливая неразгаданные руны. Мастерски использует художник в этом произведении богатейшие возможности темпера – бархатистость фактуры, нежность и мягкость тонов, выразительно передающих красоту звездной ночи.

Большую группу произведений составляют пейзажи, в которых заложено пантеистическое восприятие природы, столь характерное для различных народов периода родового строя. Древние славяне также обожествляли силы природы, поклонялись солнцу, небу, огню, воде, земле, животным, растениям, также признавали существование сверхъестественных, мистических сил, непосредственную связь с ними человека. Их языческая религия оставила на многие века красивые сказки и предания, отголоски которых бытуют в народе и в настоящее время. Рерих считал эту религию глубоко поэтичной и видел в поклонении природе один из источников творчества древних народов.

В ряде произведений художник как бы сам переносится в далекие времена и становится «очевидцем» сокрытых сил природы, отгадчиком ее тайн. Постоянно работая с натуры, он ищет в природе такие явления и формы, которые сами по себе рождают в воображении каждого из нас те или иные фантастические образы. Он широко использует также мотивы языческой мифологии, скандинавской Эдды, карело-финского эпоса Калевалы. Талантливо сочетая элементы фантастики с реалистическим изображением природы, он создает своеобразные пейзажи, которые близки его произведениям на сказочные сюжеты.

Внимание Рериха особенно часто привлекает небо. Он неоднократно наполняет его символическими изображениями, которые, вероятно, рисовались воображению древних. В одной из картин – «Илья Пророк» (1907) – в багровых, грозных облаках мчится колесница Ильи Пророка; в другой – «Веления неба» (1915) – собравшиеся люди пытаются уловить «веления», которые посылает им небо, охваченное северным сиянием; странными, причудливыми формами, отдаленно напоминающими птиц, плывут облака в картинах «Вестник» (1914) и «Знамение» (1915).

Некоторые произведения невольно вызывают в памяти старые народные сказки о заколдованных волшебных камнях, в которых заключены злые и добрые силы: «У дивьего камня неведомый старик поселился» (1910), «Великанша Кримгерд», «Дом духа» (1915).

Элементы пантеистического мистицизма есть также в картинах «Бой» (1906), «Человечьи праотцы» (1911), «Звездные руны» (1912), «Стрелы неба – копьё земли» (1915) и других.

В этом же плане был начат и один из лучших исторических пейзажей «Небесный бой» (1909). Над холмами и озерами – грандиозные клубящиеся облака. Золотистые, пронизанные солнечным светом, они бурно нарастают, теснят друг друга, переходят из одной формы в другую и вступают в напряженный яростный бой с темными грозными тучами. В тягостном ожидании притихло древнее озерное селение. Слабыми, незащитными кажутся свайные постройки. В бурном столкновении грозных облаков, в их нарастании и борьбе есть ощущение вечного движения, вечной жизни, подвластной законам вселенной.

Многообразен мир природы Рериха. Скромные натурные этюды сочетаются с историческими реминисценциями, фантастическими образами. Но над какими бы пейзажами он ни работал, каждое его творение звучит гимном природе.

Занавес поднят

1911 год. В третий раз привез С.Дягилев русскую труппу в Париж. Театр Шатле переполнен. В зале ни одного свободного места. Зрители сидят на ступеньках балкона и в проходах. Перед ними живая трепещущая картина – панно «Сеча при Керженце», созданное Рерихом. В напряженной, клокочущей битве сошлись русские и татары. Стремительно мчатся всадники. Сверкает оружие, шлемы. Тревожно клубятся облака, отражаясь в озере причудливыми формами утонувшего града Китежа. Яркой роскошью древних икон полыхает киноварь, горят чистые, звучные зеленые краски. Контур картины графичен. Планы упрощены. Сцена обрамлена богатым узором.

Это нарядное декоративное панно, созданное на основе изучения древнерусской иконописи, сопровождало исполнение музыкального антракта Н.Римского-Корсакова «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Оно вызвало нескончаемую бурю восторгов. Зрителей покорила поэтический мир истории, красота древней Руси, самобытный стиль произведения, в котором было так много исконно национального, русского. По требованию публики занавес поднимался 12 раз. Это был триумф, о котором не переставали говорить в художественных кругах Парижа.

В театр Рерих пришел не случайно. Русское декорационное искусство переживало в начале XX века полосу блестящего расцвета. Талантливые художники А.Головин, К.Коровин, Л.Бакст, А.Бенуа, Б.Анисфельд и другие утверждали на сцене новые формы, новые приемы театрально-декорационного мастерства.

Рерих, щедро одаренный чувством декоративного стиля, также увлекся театром. По его собственному признанию, театр тянул его возможностью работы в монументальном плане.

Первой пробой Рериха на новом для него поприще были, эскизы декораций к «Валькирии» Вагнера, созданные в 1907 году. Художник делает их не по заказу, а «для себя», пытаясь разрешить труднейшую задачу – передать музыкальные впечатления средствами живописи. В письме к брату, Б. Рериху, он писал: «Напрасно ты не вслушался в “Валькирию” – это высокохудожественная опера, специально написанная для сцены. Например, помнишь скачку Валькирий – какая это могучая картина, сколько в ней прозрачности и силы! Учись понимать картинность в музыке»⁶⁹. Ведущим компонентом в раскрытии замысла, в передаче основных эмоций стал цвет. Так, оформляя один из актов, Рерих прибегнул к сочетанию черных и желтых тонов, чтобы, как он сам говорил, передать ощущение трагедии с внезапными проблесками счастья. Созданные им эскизы – «Жилище Гундинга», «Ущелье», «Заклятие огня» – необычайно выразительны по колориту, созвучны по своему настроению сложной философской музыке Вагнера.

В 1907 году был написан также эскиз декорации для мистерии «Три волхва», показанной тогда в «Старинном театре». В нем с большим знанием старой архитектуры изображена площадь средневекового города. В следующем году Рерих исполняет эскизы декораций и костюмов к «Снегурочке» Римского-Корсакова для постановки на сцене «Opera Comique» в Париже. Работа над этой оперой, глубоко пленившей его еще в ранней юности в декорациях В. Васнецова, доставила большую творческую радость. Любимая русская сказка воплотилась теперь в запоминающиеся полотна – «Пролог», «Слобода», «Палата», «Урочище», «Ярилина долина».

Шумный, заслуженный успех выпал на долю Рериха в 1909 году, когда в Париже в театре Шатле открылся первый «русский сезон». На суд требовательной французской публики были вынесены лучшие достижения русского искусства. В зале звучала музыка Мусоргского, Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Глазунова.

Танцевали прославленные артисты: Павлова, Карсавина, Фокин, Нижинский. Высокое мастерство показали художники-декораторы: Бакст, Бенуа, К. Коровин, Рерих.

В декорациях Рериха шли «Половецкие пляски», из «Князя Игоря» Бородина и «Псковитянка» Римского-Корсакова. Искренние горячие восторги вызвали «Половецкие пляски». Балетмейстер Фокин, хореографическая труппа, Рерих развернули изумительное зрелище, полное движения, красок. Воедино слились в нем музыка, танец, живопись. Важную роль в создании монолитного, синтетического образа сыграл здесь художник. Его декорация «Половецкий стан» отличалась простотой устройства и не отвлекала зрителей от главного второстепенными деталями. Основное внимание, как в большинстве своих театральных работ Рерих уделил в ней заднему плану, который представлял собой большие полотна, спускавшиеся на сцену с колосников. Широкими, смелыми мазками были намечены на них несколько кочевых палаток, дымящиеся костры, знойное небо. Лаконично было и цветовое решение, данное на сочетании желтых и красных тонов, темных пятен палаток. При всей простоте декорация обрела большую эмоциональную силу. Палатки, выжженная степь, угасающие костры, раскаленное небо давали яркую запоминающуюся картину половецкого лагеря. Костюмы, также выполненные по рисункам Рериха, зрительно усиливали исторический и национальный колорит сцены. Общий горячий приглушенный тон декорации вторил страстной динамичной музыке, буйным, неудержимым пляскам половцев, объединяя различные моменты действия в монолитный сценический образ.

Из всего, что писалось во французской прессе по поводу декораций Рериха, следует особо остановиться на статье известного художника Жака Бланша, напечатанной в газете «Figaro» от 29 мая 1909 года. «Я не имею чести знать лично Рериха... – писал Жак Бланш. – Я сужу о нем только по декорациям в Chatelet и нахожу их чудесными. Я радуюсь и тому, что воины «Пскогитянки» не одеты, как воины Бенжамена Констана. Все, что я видел в Chatelet, Переносит меня в музеи, на всем видно глубочайшее изучение Истории, и во всем этом нет тени обыденщины, банальщины и нудной условности, к которым так привыкла наша театральная публика⁷⁰.

Горячо приветствовали успех Рериха и соотечественники. В.Серов писал ему 6 июня 1909 года: «Поздравляю Вас с успехом декораций Ваших в Париже – они и мне (эскизы) очень понравились»⁷¹.

Рериха глубоко заинтересовали изобразительные возможности театра, и он мечтает о создании спектакля, в котором можно было бы показать красоту обрядов, танцев, костюмов древних славян. С 1910 года начинается работа по составлению либретто балета «Весна священная» (Сцены языческой Руси). Балет был задуман в двух частях. Первая часть, «Поцелуй Земле», включала в себя весенние гадания, пляски щеголих, игру умыкания, вешние хороводы, игру двух городов, шествие старейшего-мудрейшего, поцелуй Земле, выплясывание Земле; вторая часть, «Великая жертва», – тайные игры девушек, хождение по кругам, величание избранной, взывание к праотцам, действие старцев-праотцев человеческих, великую священную пляску. К осуществлению своего замысла Рерих сразу же привлек композитора И.Стравинского, который не только написал музыку, но и помог при составлении либретто. Картины отдельных танцев компоновал В.Нижинский. Эта работа глубоко захватила соавторов. Она была необычайно увлекательной и вместе с тем трудной, для них – нужно было найти новые, дотоле невиданные и неслыханные на сцене формы живописного, пластического и музыкального выражения жизни древних славян.

Рерих пишет эскизы декораций и костюмов. Эскиз декорации первой части, «Поцелуй Земле», рисует картину ликующей возрожденной природы. Пронизанные ярким весенним светом, синеют холодные вешние воды, тянутся к небу ветви могучего дерева, цветут зеленые холмы, бурно клубятся облака. Таинственным, фосфоресцирующим светом был наполнен эскиз декорации второго акта – «Великая жертва». В полусумраке северной ночи вырисовывался силуэт священного холма. По небу, озаренному лунным

светом, неслись смятенные, причудливой формы облака. Низкая линия горизонта, большие пространственные планы, бурная динамика облаков вносили ощущение космической беспредельности. Эти эскизы художника звучали гимном природе, ее могучим силам.

Музыка Стравинского во многом близка замыслу Рериха – в ней есть пантеистическое начало, напевки народного склада. Но вместе с тем ведущими становились подчас мотивы ужаса древнего человека перед силами природы, а не воспевание красоты мира. Нарочито резкие, дисгармонирующие звуко сочетания нарушали эпичность создаваемого балета.

Насколько дают возможность судить отзывы современников, менее всего удались хореографические сцены. Нижинский в поисках новых форм полностью отказался от основ классического балета. Рисунок всех его танцев был нарочито грубым, резким, что явно противоречило декоративному оформлению спектакля.

В мае 1913 года в Париже в театре Елисейских Полей шло первое представление «Весны священной». Балет стал сенсационным. На премьере весь зал свистел и ревел, заглушая оркестр. У одних спектакль вызвал неумеренные восторги, у других – резкое осуждение и протест. Наиболее объективный критик-музыковед тех лет А.Римский-Корсаков отмечал: «Что сказать о самом «балете», поставленном Нижинским? Последовательно проведенный лапидарный архаизм сомнительной подлинности, искривленные руки и ноги, трясение животами, обезьяньи ужимки и прыжки, не группы, а груды человеческих фигур – вот особенности этой «новой» хореографии...»⁷²

Большой, напряженный труд талантливых художника, композитора, балетмейстера не принес ожидаемого успеха. При всей оригинальности, новизне находок каждого из них в отдельности им не удалось найти синтетического, монолитного решения спектакля.

Прикасаясь к театральному миру, Рерих ярко раскрывает не только образы русской классики, но и мировой литературы. Много творческого вдохновения и труда отдал он эскизам декораций для комедии Лопе де Вега «Фуэнте Овехуиа» (1911), оперы Вагнера «Тристан и Изольда» (1912), пьес Метерлинка «Принцесса Малейн» (1913) и «Сестра Беатриса» (1914). В этих красивых по цвету работах художник проявил тонкое понимание национальных особенностей жизни народов других стран, их духовного богатства.

Интересным и значительным было оформление спектакля по драме Ибсена «Пер Гюнт», которая была поставлена на русской сцене впервые в 1912 году Московским Художественным театром. Эта работа, предложенная Рериху К.Станиславским, потребовала огромного труда. Пьеса шла в 14 картинах, охватывая действие в Гегстаде и окрестных горах, Марокко и Египте, сказочном царстве троллей и на море. Рерих пишет массу эскизов декораций и костюмов, создавая величественное зрелище многообразного мира ибсеновской драмы. Более всего ему удалось пейзажи Севера. «Мельница в горах», «Гегстад», «Избушка Пер Гюнта», «Избушка Сольвейг», исполненные в холодной гамме с преобладанием синих и зеленых тонов, рисуют своеобразную суровую красоту горных мест Норвегии.

С большим поэтическим чутьем решен один из труднейших эскизов «Рондские скалы», переносящий зрителей в сказочное царство Доврского деда.

Рожденные творческой фантазией Ибсена и Грига и талантливо претворенные Рерихом в зримые формы, эти сказочные скалы как бы внемлют голосу своего повелителя и несут в себе сокрытую колдовскую силу.

Просто, с большим настроением была задумана последняя картина. Занималась заря. Среди высоких стройных деревьев постепенно начинала вырисовываться лесная поляна и одинокая избушка. При появлении Пер Гюнта и Сольвейг солнце заливало ласковым, ликующим светом всю сцену. Судя по отзывам печати, эта заключительная сцена была очень выразительной и в подаче ее артистом Л.Леонидовым, исполнявшим роль Пер Гюнта. Она до глубины души тронула зрителей, пробудила в зале добрые, светлые чувства. Поэт С.Городецкий писал Рериху после спектакля: «Когда я вчера увидел, как

Пер Гюнт возвращается к Сольвейг, я не мог удержать слез тоски и восторга. Вид пламенных сосен, синей реки и высокой избушки теперь навсегда во мне и со мною, как и сама светлая Сольвейг, ждущая там. Как чудесно Вы создали все эти пейзажи!»⁷³

Работая для театра, Рерих проявил своеобразное отношение к декорационному искусству. Он никогда не вдавался в суть театральной техники, не интересовался тонкостями режиссерских замыслов, сам никогда не писал декораций. Театру он давал только эскизы, выполненные по законам станковой живописи. Не случайно его театральные работы смотрятся как совершенно законченные самостоятельные картины, а не подготовительные черновые наброски к декорациям. По признанию самого художника, многие литературные сюжеты его интересовали подчас больше как материал для картин, чем для театральных постановок. Однако при всем этом Рерих настолько остро чувствовал задачи театральной живописи, настолько мастерски владел монументальными формами и цветом, что его эскизы, претворенные в декорации, неизменно встречали восторженный прием.

Обычно Рерих сам присутствовал при создании декораций, сам подбирал их исполнителей. Среди них были такие известные художники, как Б.Анисфельд, С.Судейкин, В.Замирайло, П.Наумов и другие. Но в тех случаях, когда эскизы попадали в руки посредственных мастеров, замыслы Рериха искажались до неузнаваемости и ему приходилось переживать тяжелые дни. Так произошло с постановкой любимой им «Снегурочки» в петербургском драматическом театре Рейнеке в 1912 году. В подготовке спектакля Рерих совершенно не участвовал. Декорации, выполненные без его консультаций, были настолько плохи, что вызвали в печати резкую критику и осуждение. Не удивительно, что художник вынужден был послать в одну из газет письмо, в котором заявил о своей непричастности к созданному⁷⁴.

В 1914 году осуществилась заветная мечта Рериха о полной постановке оперы «Князь Игорь». Еще в 1908-1909 годах им были созданы поэтичные Эскизы декораций: «Путивль», «Двор Галицкого», «Терем Ярославны», «Половецкий стан», «Плач Ярославны». Но тогда для спектаклей в театре Шатле был использован только «Половецкий стан». Теперь для антрепризы Дягилева в Лондоне Рерих заново пишет эскизы. Он изменяет композиционный и колористический строй некоторых из них, вводит дополнительные исторические детали. Знаменитая сцена «Половецкого стана» трактуется теперь в лунном освещении теплой южной ночи. Изумительно, как самоцветы, горят в ней зеленые, синие, желтые, темно-красные тона. С большой любовью сделаны эскизы декораций «Двор Галицкого», «Путивль», «Плач Ярославны». В них развернуты величественные картины древней русской земли: причудливые деревянные постройки, вид старого города с изящным белокаменным собором, могучие крепостные стены. Исполненные с большим знанием национальной архитектуры, умением передавать самое характерное в форме и цвете, они смотрятся как законченные исторические композиции.

Эскизы декораций и костюмов к «Князю Игорю» были одной из последних работ Рериха для театра в России. По проникновению в мир русской старины, по красоте живописного решения они принадлежат к лучшим творениям мастера.

Росписи и мозаики

Рерих горячо мечтал о том времени, когда искусство широко войдет в жизнь народа, когда стены, плафоны общественных учреждений будут украшать «не пауки и сырость», а «живопись лучших художников, вдохновляемых широким размахом задачи»⁷⁵. Но заказы на стенную живопись в дореволюционной России сводились, в основном, к оформлению церковных интерьеров. Рерих, как и некоторые крупные мастера его времени – Врубель, В.Васнецов, Нестеров, – обращается к этой работе. Она увлекала его широкими возможностями поисков нового декоративного стиля и возрождения на этой основе русской монументальной живописи, которая переживала в то время страшный упадок. Многие церковные образы были нормативными и трафаретными. Росписи, за редким

исключением, исполнялись по законам станковой живописи, что привело к утрате монументальных форм.

Первым начал борьбу за возрождение монументально-декоративного стиля Врубель, создавший замечательные по силе образов и колориту произведения в киевской Кирилловской церкви. Много и упорно работали в этой области также В. Васнецов и Нестеров. Их росписи во Владимирском соборе в Киеве, исполненные в нежных акварельных тонах, несут в себе большое духовное начало. Рерих, обратившись к монументальной живописи, мечтал о ее развитии на лучших традициях древнерусского искусства, которое он высоко ценил, видя в нем высшие достижения декоративизма. Восхищенный совершенством колорита старых икон, он писал в 1903 году: «... иконопись будет важна для недалекого будущего, для лучших «открытий» искусства. Даже самые слепые, даже самые тупые скоро поймут великое значение наших примитивов, значение русской иконописи»⁷⁶.

Ранние работы художника в религиозной живописи относятся к 1904-1907 годам, когда он исполняет станковые композиции и иконы: «Сокровище ангелов», «Борис и Глеб», «Пещное действо», «Апостолы Петр и Павел», иконостас для семейной церкви Каменских в женском монастыре в Перми и другие. Эти произведения созданы художником на основе тщательного изучения древнерусской живописи. В них есть старые, иконописные принципы композиции, обобщенная трактовка форм с четкой линейной прописью деталей, характерные сочетания из трех-четырех цветов. Так, иконы в церкви пермского монастыря выдержаны в коричневатых, зеленоватых, красноватых тонах.

Наряду с этим, Рерих стремился к поискам новых форм, созвучных XX веку. И ему, естественно, не был чужд интерес к входившему тогда в моду модерну, который зародился в западноевропейском искусстве под лозунгом создания нового декоративного стиля. Модерн проявился в основном в архитектуре и художественной промышленности. Он проник частично и в живопись, где нередко выражался в нарочитой символической и мистичности образов, декоративно-плоскостных принципах композиции, приглушенности цвета. Стиль модерн на время увлек многих ищущих художников. Он коснулся и творчества ряда крупных русских мастеров – Серова, Врубеля, В.Васнецова, но проявился у них в слабой степени и только в отдельных произведениях.

Отзвуки модернизма в какой-то мере есть и в некоторых картинах Рериха, в частности в «Дозоре» (1905). Они проявились и в ряде его религиозных композиций. Характерен в этом отношении «Эскиз росписи молельни» (1904). На необычном для церковной живописи темно-вишневом бархатистом фоне слегка намечены легкими золотисто-коричневыми контурами фигуры святых. На таком же модернистском, плоско-декоративном принципе построена и «Синяя роспись» (1906), где на густом лазоревом фоне вырисовываются спокойные строгие лики. В этих произведениях нельзя не видеть поисков Рерихом новых цветовых и композиционных решений, стремления слить их с художественными веяниями эпохи.

В 1906 году художник получает первый заказ на роспись церкви в киевском имении Голубевых «Пархомовка» и исполняет двенадцать эскизов. За этой работой следуют и другие: два эскиза для церкви в Шлиссельбурге (1906), эскиз мозаики над воротами в Почаевской лавре (1910), четыре эскиза росписи часовни в Пскове (1913), двенадцать панно для виллы Лившиц в Ницце, оформление церкви св. Духа в Талашкине (1914). Кроме больших заказных работ по оформлению церковных интерьеров, было создано также несколько станковых произведений на религиозные сюжеты: «Владыки нездешние» (1907), «Св. Георгий Победоносец» (1908), «Пантократор» (1909), «Сошествие во ад» (1911) и другие.

От работы к работе преодолевал Рерих неизбежный эклектизм старых форм и модерна, совершенствовал свое мастерство, находил новые приемы письма, выработывал собственный стиль. И его самобытный исключительный талант декоративиста вскоре

раскрылся в полную силу в росписях церкви св. Духа в Талашкине, которые были начаты в 1911 году.

Далекий от славословия официальной религии, Рерих всегда стремился избегать образов современной ему православной церкви. В Талашкине он получил полную свободу в выборе содержания и для росписи сам составил сюжет, включив в него близкие своему мировоззрению этические мотивы. В абсиде церкви он поместил величественную композицию «Царица небесная на берегу реки жизни». В сложной, символической форме повествуется в ней о царице небесной, которая возносит моления за людской род, идущий трудными путями жизни, не зная подчас, где добро, где зло. В центре композиции – «Царица небесная». Она доминирует над всем и является организующим началом. Вокруг нее высятся небесные города, охраняемые ангелами. В молитвенных позах предстоят перед ней сонмы святых. Выше – шествие пророков, поклоняющихся кресту. С исключительным мастерством разрешает Рерих эту сложную, трехъярусную композицию, используя спокойные, полукруглые линии по горизонталям, нарастающий ритм вертикалей.

Оригинален по своим сочетаниям колористический строй росписи. Торжественным, мужественным аккордом звучат зеленые, желтые, красные, охристые, бирюзовые, белые краски и золото, в которых решена центральная часть. Переходя во второй ярус композиции, они приглушаются и вновь горят в полную силу в верхнем третьем ярусе. Смело вводит художник в сложную цветовую гамму черные бархатистые фоны. Особую красоту и декоративность придают этой многофигурной композиции богатые орнаментальные мотивы.

Весь строй росписи церкви в Талашкине говорит о самобытном монументальном стиле. Эту живопись менее всего можно назвать имитацией под древнерусскую, что стало модным в начале XX века, когда среди некоторых художников зародилась тяга к возрождению старых форм русского искусства. Рерих нашел свои принципы композиции, свои красочные сочетания, которые далеки от того или иного определенного канона росписей прошлых эпох. И в то же время эта работа проникнута национальным пониманием декоративизма. Она так же богата полнотой и звучностью цвета, как и древнерусская живопись.

В лучших традициях исполнена также мозаика над входом в церковь. Для мозаичных работ конца XIX – начала XX века стали характерными имитация под станковую живопись, измельченность форм, зеркальная шлифовка, приведшие это искусство к упадку.

Работа Рериха, подобно древнерусским мозаикам, поражает монументализмом. Ее основную часть занимает изображение нерукотворного Спаса. Крупными лаконичными формами передано аскетическое лицо, широко раскрытые трагические глаза. Темные волосы и светлый золотистый нимб как бы замыкают лицо и выделяют его композиционно. Этому служит и белый плат, ниспадающий справа и слева широкими, спокойными складками. А внизу и по краям мозаики – фигурки огненных, трубящих ангелов. Своими несоразмерно маленькими пропорциями, динамикой движения они контрастируют с изображением Спаса и этим еще более подчеркивают величие и значительность его образа. В полную силу, как в старых русских работах, горят чудесными переливами нешлифованные смальты. Их напряженные золотисто-коричневые, красноватые, зеленоватые тона придают композиции торжественный, приподнятый характер. По силе образного решения, по красоте исполнения мозаика оставляет незабываемое впечатление.

Рериху посчастливилось принять участие в оформлении ряда гражданских построек. ЭTM заказы дали ему возможность обратиться к любимым образам, использовать по своему усмотрению различные материалы, найти оригинальные приемы художественного решения.

В 1905 году он исполняет картоны для майоликовых фризов дома бывшего страхового общества «Россия» в Петербурге (ныне д. 35 по ул. Герцена). Восемь композиций, расположенных между оконными проемами верхнего этажа, и три композиции над окнами в центре фасада представляли различные сцены, посвященные древнерусским воинам. Простые по форме, четкие по контурам, звучные по цвету, они гармонично вписывались в строгий фасад здания, являясь его основным декором. К сожалению, время не сохранило до наших дней самые интересные и художественно значительные майолики верхнего ряда.

Около трех лет отдал художник оформлению столовой в бывшем частном доме Ф.Бажанова в Петербурге (ныне библиотека им. А.Чехова по ул. Марата д.72). Долгое время в силу установившихся традиций столовые было принято декорировать натюрмортной живописью: изображением битой дичи, фруктов, овощей. Стены, которые были предоставлены вкусу и таланту Рериха, обрели необычный вид. Русской сказке, русскому героическому эпосу посвятил он свой «Богатырский фриз», состоящий из семи больших живописных панно: «Вольга», «Микула Селянинович», «Садко», «Илья Муромец», «Соловей-разбойник», «Баян», «Витязь» (1909).

В 1913 году Рерих начал большую ответственную работу для Казанского вокзала в Москве – два огромных панно «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани», задуманных, вероятно, для витражей. В основу первой композиции лег вариант занавеса, который был показан в 1911 году в Париже в театре Шатле. Художник сохранил первоначально найденное им образное и стилистическое решение, ввел небесный бой. В соответствующем духе было решено и второе, парное панно. Но строительство вокзала затянулось на долгие годы, и замыслам Рериха не суждено было осуществиться. Не сохранились и сами панно. Об этой грандиозной работе в настоящее время можно судить только по воспроизведениям в старых монографиях о художнике и по двум небольшим эскизам, один из которых находится в московском частном собрании («Сеча при Керженце»), другой – в Государственной картинной галерее Армении («Взятие Казани»).

В 1911 году Рерих принимает участие в создании проекта надгробия композитору Н.А.Римскому-Корсакову, в 1913 году делает эскиз мозаики для памятника А.И.Куинджи, которые были установлены в некрополе Александро-Невской лавры.

Вдохновенно, с большим увлечением работал художник в монументально-декоративном искусстве. Он был горячо убежден, что со временем оно займет должное место в жизни общества. Это постоянно воодушевляло его на поиски и привело к созданию ряда произведений, которые относятся к лучшим творениям монументального искусства начала XX века.

Сила красок

Произведения Рериха всегда поражают и радуют красотой колористического строя, новизной цветовых сочетаний, своеобразными приемами письма. Природа щедро наградила художника исключительным даром колориста. Краска в его произведениях превращается в подлинный язык живописи. Она передает не только цвет реальных предметов, форму, материал, свет и пространство – колорит становится одним из ведущих компонентов содержания картин. Невозможно представить радостное, бодрое звучание «Заморских гостей» без сопоставления ярких красных и синих красок. Ужас, тревогу в картине «Зарево» вызывает красный пламенеющий цвет. Сказочен, зловещ огненно светящийся змей в «Граде обреченном». Контрастирующие и переходящие один в другой темно-синие, золотисто-желтые, зеленовато-голубоватые тона дают жизнь и движение облакам в «Небесном бое». В самой действительности, в сказочных красотах вечернего и предзакатного неба, в кровавых закатах, в холодной гамме северной природы находит художник свою палитру. Но он подходит к колориту творчески. Он так обобщает свои впечатления, так отбирает и усиливает отдельные цвета и тона, дает их контрасты и

различные сочетания, что они становятся активными носителями содержания произведений и вызывают у зрителей глубокие мысли и чувства.

Ученик первоклассного живописца, новатора в области колорита Куинджи, Рерих с первых же лет своего творчества упорно ищет наиболее выразительные приемы письма для воплощения своих замыслов.

В первый период творчества, как мы уже отмечали, он работал в основном масляной живописью, переходил от одной манеры к другой, совершенствуя найденные приемы. Напомним, что самые ранние работы написаны широкими, пастозными мазками, в темной колористической гамме («Сходятся старцы»). Вскоре Рерих отказывается от этой манеры и обращается к живописи чистыми несмешанными красками, положенными на холст небольшими корпусными мазками («Заморские гости»). Несколько в иной системе, как бы мозаично, кладется краска в картинах «Город строят» и «Бой». Уже эти ранние произведения имели большие достоинства по своему смелому колористическому построению, необычности манеры письма.

Во второй период творчества Рерих переключается на темпера и продолжает упорные поиски новых изобразительных средств. Он работает несколькими красками, дающими в зависимости от связующих веществ различные цвето-световые возможности. Особенно нравилась ему мюнхенская темпера Вурма. Ею было выполнено большинство картин 900-х годов и стенопись в Талашкине. Заветной мечтой художника было создание своих отечественных высококачественных красок. В иконописной мастерской Школы Общества поощрения художеств он проводит различные опыты с яичной и клеевой темперой. В 1914 году вместе с инженером-химиком В.Щавинским думает открыть при Школе экспериментальную мастерскую по изготовлению красок. Но Щавинский вскоре умер, и большая, нужная работа не нашла продолжателей.

Наряду с темперой, Рериха привлекла также пастель, отличающаяся бархатистостью, мягкостью фактуры, чистотой и нежностью цвета. Он исполняет ряд произведений чистой пастелью, пробует комбинировать темперу и пастель.

Вдохновенный певец Севера, он особенно часто разрабатывает холодную, чуть грустную гамму приглушенных синих, голубых, зеленых, желтых тонов. В этой гамме написаны многие сюжетные композиции: «Заклятие земное», «Оборотень», «Ункрада», «Прокопий праведный за неведомых плавающих молится», сюита «Викинг», пейзажи Севера. Цвета звучат в них спокойно, мягко переходят один в другой, создавая красивую колористическую гамму. К этой группе произведений можно отнести также ночные пейзажи с волшебно светящимся изумрудным небом, с тончайшими переходами мягких, бархатистых тонов.

Некоторые произведения строятся на одном основном, ярко звучащем цвете. «Дары» и «Каменный век» подчинены желтому цвету, «Зарево» – красному, «Мельница в горах» – синему.

Ряд картин исполнен в звучной гамме, составленной из нескольких чистых, открытых цветов. Излюбленные сочетания художника – пламенеющие красные, зеленые, синие, желтые краски, взятые в полную силу. Чаще всего он берет два, иногда три определенных цвета и смело их сопоставляет. Так, на ярких зеленых и красных пятнах построена «Сеча при Керженце». Эскиз декорации к «Сестре Беатрисе» решен в напряженном звучании синих, желтых, красных, зеленых цветов, «Половецкий стан» 1914 года – в приглушенных красных, зеленых, желтых.

Отличительной приметой многих произведений Рериха является своеобразное «внутреннее» свечение. Как драгоценные камни, горят краски в эскизе декорации к «Сестре Беатрисе». Холодный, серебристый свет излучает небо, усеянное яркими звездами в «Звездных рунах». Тускло мерцают камни в «Оборотне». Пламенеет, горит красный и зеленый цвет в «Битве при Керженце». Картины как бы озаряются изнутри, светятся своим внутренним светом. Это усиливает в них полусказочный,

полуфантастический элемент и придает им особую красоту и поэзию. Такого необычного, редкого колорита Рерих добивается особой, разработанной им манерой письма.

В 1906 году художник увидел в Национальной галерее в Лондоне неоконченную картину «Положение во гроб», приписываемую Микеланджело. Она была начата на зеленом грунте прозрачной земляной краской сиеной. Эта краска, смотрящаяся на белой основе обыкновенным рыжевато-желтым цветом, в данном сочетании дала неожиданный эффект – красивый золотистый тон. Рериха глубоко поразила эта старая манера письма, основанная на оптическом смещении красок, на просвечивании одного слоя через другой. Она существенно отличалась от метода оптического смещения красок импрессионистов, который заключался в писании картин отдельными чистыми по цвету мазками, положенными один возле другого.

Изучение живописи старых мастеров навело Рериха на мысль о цветных грунтах. При передаче света он перестал пользоваться белильными бликами, столь излюбленными многими художниками, и начал уделять большое внимание цветным грунтам. Рерих всегда выбирает цвет грунта сообразно со световыми и красочными задачами. Для произведений, задуманных в голубовато-зеленоватой гамме, он чаще всего берет серый грунт с холодным оттенком («Поцелуй Земле», вариант Государственный Русский музей), иногда подцветывает его зеленым тоном («Черный берег», Государственный Русский музей). Для усиления звучности красок использует светлые, часто желтоватые грунты («Святой остров», Государственный Русский музей). Некоторое представление о той цветовой основе, которую можно обнаружить во многих произведениях художника, дает широкоизвестный плакат Серова с изображением балерины Анны Павловой, созданный для русских спектаклей в Париже. Он исполнен в легкой изящной манере мелом и углем на большом синем загрунтованном холсте, который Серов взял у Рериха.

Стремясь выявить всю силу и красоту старой технологии живописи, дающей своеобразное «свечение» красок, Рерих избегает однообразных приемов письма. Он сочетает корпусные, пастозные мазки с тонко нанесенными слоями, через которые с разной силой просвечивают лежащие ниже краски и цветные грунты. Мастерски комбинирует художник также прозрачные и непрозрачные краски. Иногда в качестве непрозрачных красок он вводит в темперную живопись пастель, которая дает красивые цветные тени («Небесный бой», вариант 1909 г.; «Половецкий стан», вариант 1908 г.); некоторые картины пишет в отдельных местах многослойно, что приводит к сложным цветовым звучаниям («Веления неба»).

Рерих талантливо использовал в своем искусстве богатейшие возможности темперы и открыл новые эстетические ценности этой живописи. Как в свое время бурю восторгов вызывали работы Куинджи, поражавшие зрителей редкими Эффектами освещения, чистотой и красотой цвета, так теперь появление на выставках картин Рериха вызывало живейший интерес среди современников. Достаточно указать хотя бы на то, что такой крупный художник XX века, как Серов, заинтересовался цветными грунтами Рериха и высоко оценил его выбор темперы Вурма. Эта краска ему очень нравилась, и он неоднократно брал ее у Рериха для работы.

Но при всей новизне приемов письма, необычности цветовых сочетаний, живописная манера Рериха всегда подчинена замыслу произведений. Еще в 1898 году он писал: «Техника отнюдь не должна быть чересчур примитивна, но и не должна быть вычурна, лезть в глаза; пусть будет она вполне подчинена содержанию изображения, словом, представляет из себя не более, как средство, и только средство»⁷⁷. Эта ясная, четкая формулировка стала основой многолетних, упорных поисков Рериха. Она определила характер всего его искусства.

Предчувствия и действительность

Рерих на протяжении многих лет удивительно последовательно воплощал свои взгляды в искусстве. Но глубокое брожение, охватившее русское общество в канун и

период первой мировой войны, захватило и его. Он остро ощущает кризис эпохи, возможность войны, назревание решающих переломных событий. Жгучая потребность разобраться в происходящем и в то же самое время непонимание сущности классовой борьбы, незнание многих реальных фактов революционной действительности приводят художника на путь интуитивных поисков и предсказаний.

В эти годы Рерих сближается с писателями-символистами, дружит с А.Блоком. Подобно лучшим представителям символизма Блоку и Брюсову, он в своем творчестве стремится подойти к большому философским проблемам, связанным с судьбами человечества. Еще в 1901 году им были созданы «Зловещие», получившие символическое звучание. Но в этой ранней картине символический образ был воплощен художником в совершенно конкретные формы, подсказанные природой. Теперь, с 1912 года, начинают появляться произведения, которые отличаются от всего созданного ранее и от «Зловещих». Они представляют собой как бы своеобразные апокалипсические видения, своеобразные «вещие» сны: в них нет конкретных сюжетов, почерпнутых из действительности, нет реальных персонажей, географически определенной характеристики места действия. Образы их фантастичны и многозначительны, насыщены тяжелыми предчувствиями и тревогой.

Одна из первых картин этого цикла – «Меч мужества» (1912). У крепостных стен замка тяжелым сном спят стражи. Скорбный ангел застыл перед ними с «мечом мужества» в руке. Сложные ассоциации вызывает картина – в ней улавливается призыв к пробуждению, к борьбе с какими-то злыми, темными, силами.

Мотив возмездия звучит во втором полотне – «Ангел последний» (1912). Над землей, объята пожаром, вознесся ангел, окруженный огненными, клубящимися облаками.

В 1913 году Рерих начинает картину «Крик змия», одну из характернейших в этом цикле. Среди острых высоких скал подымается голова гигантского змея. Он яростно, иступленно кричит, нарушая царящую вокруг тишину.

Еще сложнее по содержанию, экспрессивнее по настроению произведения, написанные за несколько месяцев до первой мировой войны. Страшные предзнаменования, чувство щемящей тоски и неизвестности вызывает картина «Вестник». К темной неприступной скале подплывает неведомый корабль со странными мачтами, напоминающими могильные кресты. По небу низко плывут облака, похожие на причудливых птиц, несущих недобрые вести. В картине «Зарево» густой багровый пожар застилает небо. Объятый красными отблесками, застыл фантастический средневековый замок. На первом плане – окаменевший рыцарь с огромным мечом... В тиши ночи огненно-кровавый змей окружил со всех сторон белокаменный город, закрыл из него все выходы («Град обреченный»). С горечью и сожалением взирают на городские руины убеленные сединой старцы («Дела человеческие»).

Фантастичности, загадочности образов соответствует и, изобразительный язык произведений. Стремясь к напряженности, экспрессивности, Рерих вводит в ряд картин излюбленный поэтами-символистами красный цвет всех оттенков, который у него звучит необычайно эмоционально, тревожно. Дважды художник обращается к образу змея – очень древнему символу зла.

В творчестве Рериха этих лет возникает и другая волнующая его тема. В ожидании близких социальных потрясений он ищет в русской действительности наиболее стойкое духовное начало и находит его, подобно Л.Толстому, не в революционной устремленности народных масс, а в наивной религиозности патриархального крестьянина. Так появляются произведения, пронизанные верой в вечную «богохранимость» России: «Прокопий праведный отводит каменную тучу от Устюга Великого», «Прокопий праведный за неведомых плавающих молится» (1914), «Св. Пантелей-целитель», «Св. Никола», «Три радости» (1916).

Особенно интересны по своему содержанию картины, написанные в разгар войны в 1916 году. В них Рерих низводит святых на землю и приобщает к мирским делам. Св. Пантелей-целитель собирает на весеннем цветущем лугу целебные травы. Св. Никола вышел из храма посмотреть, все ли спокойно и тихо на земле. В основу картины «Три радости» легла сказка-песня о счастливом крестьянине, которому святые усиленно помогают в его мирном труде: св. Илья жнет рожь, св. Никола пасет коров, св. Егорий стережет коней. В этих произведениях нельзя не заметить стремления художника создать для измученных, истрадавших людей некие символы веры в будущее.

Начало империалистической войны 1914 года глубоко потрясло Рериха. Все, что он предсказывал и изображал – гибель памятников культуры, разрушение городов, зарево пожаров, – стало явью.

Первые пушечные выстрелы вызвали в буржуазных кругах русского общества урапатриотические настроения. Многие писатели и поэты, которые еще вчера проповедовали «чистое», аполитичное искусство, начали прославлять мировую бойню. Шовинистическая литература широким потоком пошла в массы.

Рерих с первых же дней войны занял диаметрально противоположную позицию. В своих обращениях к правительствам разных стран он резко протестует против варварских разрушений. Его плакат «Враг рода человеческого» (1914) осуждает виновников гибели исторических городов.

В 1915 году открылась очередная выставка «Мира искусства». Рерих дал на эту выставку десять произведений. Среди них были некоторые картины так называемой «предвоенной» серии: «Зарево», «Крик змия», «Град обреченный». Несмотря на символический характер, фантастичность образов, они глубоко взволновали современников и вызвали многочисленные толки. В них впервые в яркой образной форме зрители увидели неисчислимы бедствия, разрушения, пожары, подобные тем, которые принесла с собой война.

18 февраля 1915 года выставку посетил М.Горький. А вскоре одна из картин, «Град обреченный», стала его собственностью. Рерих вспоминал о Горьком: «Он очень хотел иметь мою картину. Из бывших тогда у меня он выбрал не реалистический пейзаж, но именно одну из так называемой «предвоенной» серии – «Город осужденный», именно такую, которая ответила бы прежде всего поэту...»⁷⁸

Интерес Горького к Рериху, высокая оценка его искусства, выбор данной картины не были случайными. В начале войны, когда партия большевиков находилась в глубоком подполье, Горький делает все возможное для сплочения культурных сил страны на борьбу с великодержавным шовинизмом, захватившим литературу, искусство, философию. Созданный им в 1915 году журнал «Летопись» стал единственным печатным органом, выступавшим против империалистической бойни.

Рерих оказался в одном лагере с Горьким. Он, так же как и Горький, встал на путь осуждения опустошительной, человеконенавистнической войны. Это послужило основой их знакомства и плодотворного сотрудничества в дальнейшем. Тогда же Горький, неоднократно выступавший еще до 1914 года с разоблачением империализма и предсказывавший в статье 1912 года «Издалека» возможность мировой войны, называет Рериха за серию его предвоенных картин «величайшим интуитивистом современности».

На переломе

Приближался бурный 1917 год. Мощное революционное движение в стране, встречи с Горьким, душевные беседы с ним постепенно намечают перелом в мировоззрении художника.. 14 марта 1916 года он публикует статью «Слово напутственное», в которой впервые признает необходимость открытой вооруженной борьбы и приветствует восстание масс «против глупой роскоши и мотовства»⁷⁹.

В дни Февральской революции 1917 года Рерих охотно включается во многие начинания Горького, направленные на приближение искусства и литературы к народу, на служение революции.

4 марта по инициативе Горького на его квартире собралось более 50 видных деятелей искусства, взволнованных происходящими событиями. На собрании была избрана «Комиссия по делам искусств». Ее председателем назначили М.Горького, помощниками председателя А.Бенуа и Н.Рериха, секретарем М.Добужинского.

Комиссия сразу же приступила к работе. 6 марта уже была установлена связь с Советом рабочих и солдатских депутатов и Советом министров при Временном правительстве, что было неизбежным в период сложившегося в России двоевластия. Вскоре эта группа с незначительным изменением числа ее членов получила двойное название – Комиссия по вопросам искусства при Исполнительном Комитете Совета рабочих и солдатских депутатов и Особое совещание при Временном правительстве.

Эта группа деятелей искусства, возглавляемая Горьким, наметила грандиозную программу переустройства художественной жизни всей страны. Горький составил текст воззвания к народу об охране памятников культуры. Оно было отпечатано и уже 12 марта расклеено на стенах домов и дворцов Петрограда. По предложению Горького и Комиссии местом похорон жертв революции было выбрано Марсово поле. Думая об установке новых художественных памятников борцам за свободу, Горький, Рерих и Бенуа публикуют в «Русской воле» открытое письмо с предложением всем правительственным и общественным учреждениям, в ведении которых находилось сооружение различных памятников, прекратить эти работы, а о начатых проектах довести до сведения Особого совещания⁸⁰.

Новые начинания, мечты и надежды Рериха омрачались в эти годы тяжелой болезнью. Еще в 1915 году он заболел воспалением легких. Его состояние было тогда настолько опасным, что в «Биржевых ведомостях» за 23 мая была помещена информация о ходе болезни. 16 декабря 1916 года Рерих выезжает в Карелию, климат которой был благоприятен при нескончаемых бронхитах и пневмониях, мучивших его с детства. Здесь наступило временное выздоровление. Но «ползучая» пневмония опять заставила в начале мая 1917 года ехать в Сердоболь (Сортавала), где еще с декабря прошлого года была снята дача в ладожских шхерах. В это время Рерих так тяжело и безнадежно болел, что вынужден был составить завещание, в котором между прочим писал: «... Прошу Русский Народ и Всероссийское Общество Поощрения Художеств помочь семье моей; помочь, помня, что я отдал лучшие годы и мысли на служение русскому художественному просвещению»⁸¹.

В августе 1917 года Рериху удалось ненадолго приехать в Петроград. Но он простудился, и болезнь возобновилась. Пришлось снова уехать. В это ответственное для России время, когда свершалась Великая Октябрьская революция, Рерих живет смутными слухами, доходящими из Петрограда. По сохранившимся письмам художника можно установить, что ему сообщают лишь о тяжелых бытовых условиях, обрушившихся на город, подтасовывая ложные факты, пишут о повреждениях зданий государственных учреждений при взятии их восставшими. Не имея объективных сведений о происходящих революционных событиях, Рерих болезненно воспринимает эти слухи, заслоняющие собой смысл больших исторических свершений. И еще с большей силой в нем возрастает желание творить для народа, «просветить его свободой, научить познать то, что есть великая свобода и братство»⁸². Рерих разрабатывает план реорганизации Школы Общества поощрения художеств в Свободную Академию искусств и мечтает как можно скорее провести это в жизнь. 2 января 1918 года он присылает в Школу телеграмму о предстоящей реформе, а на следующий день приезжает сам и проводит заседание преподавателей и представителей учащихся, на котором был принят проект реформы. Совершенно больной, Рерих вновь возвращается в Сердоболь.

В начале 1918 года Россия оказалась в огненном кольце интервенции. На северном фронте были захвачены Выборг и Архангельск. Сердоболь стал глубоким тылом белофиннов. Неожиданно для самого себя Рерих оказался отрезанным от горячо любимой им родины. Он не мог теперь активно включиться в строительство новой свободной жизни, о которой мечтал долгие годы. Это тяжелым камнем легло на сердце. Тоска по России сделалась постоянной спутницей художника.

На чужбине

Служение родине и человечеству

С 1917 по 1918 год Рерих проводит в Сердоболе, на островах Тулола и Валаам. Не имея прямых связей с родиной, близкими, друзьями, он весь уходит в работу: пишет пейзажи этих мест, создает сюиту «Героика». С большим настроением исполнена картина «Карелия. Вечное ожидание». На берегу сурового озера, среди камней – четыре фигуры. Жадно устремлен их взор вдаль, они оцепенели от долгого напряженного ожидания. В этом аллегорическом образе художник передал то острое чувство тоски и одиночества, которое пережил сам в то время, мучительно ожидая вестей с другого берега Ладожского озера.

В сентябре 1918 года Николай Константинович заканчивает письмо-повесть «Пламя». Предчувствием новой эры, тревогой за судьбу родины, желанием вновь встретиться с друзьями, стремлением определить цель жизни пронизано это глубоко выстраданное произведение. «Вот стоим перед темнотою. Знаем властные зовы и провозвестия. Не знаем происходящее»⁸³, – пишет художник. Он анализирует многие биографические факты недавнего прошлого и в аллегорической форме раскрывает свое отношение к революции 1917 года: «Отчего затемнело? Отчего помутнело сознание? Одна мать, держа на руках своего младенца, спрашивала, что есть чудо? Спрашивала, отчего чудеса не встречаются в нашей жизни. Держа в руках чудо, она спрашивала о том, что есть чудо? Мы окружены чудесами, но, слепые, не видим их. Мы напоены возможностями, но, темные, не знаем их. Придите. Берите. Стройте. Но приказ звучит. Пламя меняет цвет. Я чувствую силу начать новую страницу жизни»⁸⁴.

Вся повесть пронизана верой Рериха в свой народ, поисками путей помощи родине. И, как всегда, далекий от непосредственного участия в политической борьбе, он видит свою миссию только в сфере просветительской деятельности. Еще в ранние годы художник неоднократно говорил об уродливых сторонах буржуазного общества, которое лишало народ культуры. Теперь он пишет: «Нужно уничтожить все, что угрожает и вредит мирному строительству, знанию и искусству. Всякая распущенность мысли погибнуть должна. Всякая невежественность погибнуть должна. Кончится черный век наш»⁸⁵.

В повести «Пламя» Рерих излагает также свою уверенность в начало строительства «храма братства». В своих утверждениях он был не одинок. Как не вспомнить при этом имена многих деятелей русской и зарубежной культуры и, прежде всего, почитаемого Рерихом А.Блока. В 1917-1918 годах Блок был окрылен революционными событиями. Русская революция представлялась поэту одним из важнейших этапов на пути к «мировому пожару». Как не вспомнить также Джона Рида, который утверждал, что русская революция означает «начало нового этапа в истории человечества».

Вера в начало строительства всемирного «храма братства» была в 1910-х годах, конечно, утопичной. Но при изучении наследия Рериха необходимо учитывать не только его мировоззренческие позиции, но не в меньшей мере также историческое своеобразие эпохи, когда решались проблемы не только российского, но и мирового масштаба. Экономический кризис, охвативший многие страны и породивший первую мировую войну, революционные волнения, прокатившиеся по Европе, обнажили крах многих

ценностей западной цивилизации. Кульминационным событием века стала революция 1917 года в России. Она вызвала огромные сдвиги в сознании мировой общественности. По словам Джона Рида, это были «10 дней, которые потрясли мир».

Действительно, выход России из первой мировой войны, декреты о мире, земле и другие закладывали основы для создания нового общества. Это воодушевляло трудящихся многих стран и рождало утопические идеи о всемирной революции, наивную веру в наступление нового века.

В мире остро встали также проблемы, связанные с кризисом культуры, с необходимостью выработки нового «планетарного мышления». Показательна в этом отношении вышедшая в 1918 году книга известного немецкого мыслителя Освальда Шпенглера «Закат Европы», вызвавшая в свое время бурную реакцию. В основу книги легли раздумья автора о судьбах стран Запада и крахе многих духовных ценностей. Шпенглер излагает также прогнозы на будущее, связывая их с Россией, с возможным возникновением там, как он сам определил, «русско-сибирского» цикла культуры.

Сами факты истории, сложнейшей проблемы, рожденные временем, приводят к пониманию многих оценок и прогнозов, которые мы находим в литературных произведениях Рериха тех лет, особенно в повести «Пламя».

Думая о России, о борьбе за новую жизнь, Рерих приходит к мысли о необходимости всемерного развития искусства и этики, которые привели бы к расцвету духовных сил общества. Большой интерес в решении этих проблем для него по-прежнему представляли страны Востока, хранящие богатейшие накопления культуры и имеющие в области этических учений опыт многих тысячелетий. В это время Рерих неустанно мечтает о путешествии в Индию, об изучении там первоисточников древней философии и искусства, которые, как он полагал, помогут ему создать и принести достойный дар своему народу.

Но в годы гражданской войны и иностранной интервенции, последовавших за революцией, проехать в Индию из России стало невозможным. Николай Константинович начинает думать об организации путешествия через западные страны.

Неожиданно в 1918 году он получает от профессора-искусствоведа Оскара Биорка письмо с просьбой выяснить положение русского художественного отдела, оставшегося в Швеции после «Балтийской выставки» 1914 года. Там было и около 30 произведений самого художника. Ему было разрешено также устроить персональную выставку, которая открылась 8 ноября 1918 года в Стокгольме. Выставка прошла с большим успехом. В печати появились восторженные отзывы о ней. Стокгольмский музей приобрел эскиз декорации «Перед часовней» для пьесы Метерлинка «Принцесса Малейн».

После Швеции по приглашениям, полученным из ряда городов и стран, Рерих перевозит выставку в Финляндию, Норвегию, Данию, Англию. Везде она вызывала живой интерес и заканчивалась приобретением картин в музеи и частные коллекции. В Лондоне в 1920 году художник пишет серию панно «Сны Востока» и по предложению Дягилева возобновляет постановку «Князя Игоря».

Художественный успех в Европе повлек за собой приглашение на большое выставочное турне по Америке. В 1920 году в декабре месяце в Нью-Йорке в Кингс-галерее открылась первая выставка картин Рериха, насчитывавшая 175 полотен. Затем она перевозится по разным городам страны. 8 февраля 1921 года выставка открывается в Бостоне, в марте – в Буффало, в апреле – в Чикаго. Всего за период с 1920 по 1923 год картины Рериха были показаны в 28 городах.

Выставки проходят в Америке с таким грандиозным успехом, какого там не знал еще ни один художник. Это было в буквальном смысле триумфальное шествие по стране. В каждом городе выставку посещали сотни тысяч зрителей, газеты пестрели многочисленными восторженными отзывами. Картины покупались музеями и коллекционерами – уже к 1923 году свыше 30 частных галерей имели холсты мастера.

Интерес к искусству Рериха в Америке был не случаен. В картинах «Идолы», «Человечьи праотцы», «Варяжское море» и других он показал древний мир русской истории и фольклора, который был неизвестен американцам и воспринимался ими особенно остро. Зрителей поражала также философская глубина произведений, очаровывала красота исполнения, редкие невиданные цветовые сочетания.

Во многих городах, где устраивались выставки, Рерих читает лекции по вопросам культуры и искусства, публикует статьи. Он много работает и творчески.

Летом 1921 года пишет пейзажи Аризоны, Новой Мексики, Калифорнии. Летом следующего года запечатлевает изумительные по красоте и суровости берега острова Монхеган, напомнившие ему родную природу Севера. Так одна за другой появляются серии картин: «Новая Мексика», «Сюита Океана». Неоднократно обращается художник, и к любимым русским образам. Еще в 1919 году он создает сюиту «Царь Салтан». В 1921 году исполняет эскизы декораций и костюмов для постановки «Снегурочки» на сцене Чикагской оперы. В 1922 году задумывает серию «Санкта», посвященную русским святым, и картины «Псков», «Новгород», «Соловецкий монастырь».

Рерих за короткое время завоевал себе признание в Америке. Его имя стало широко известно и почитаемо среди интеллигенции. Каждая его выставка, каждое выступление становились событием в культурной жизни крупнейших городов. Но не это, было для него главным.

Рерих вступил в новый, неизвестный ему мир не только как большой художник, но и как философ, как общественный деятель. По существу своего мировоззрения, по своим взглядам он не изменился. По-прежнему он свято верит в преобразующие возможности искусства и просвещения, по-прежнему повторяет слова Достоевского «красота спасет мир».

В начале 20-х годов Рерих приходит также к мысли об интернациональной роли искусства, возможности посредством него установить взаимопонимание между различными народами и утвердить во всем мире идеалы равенства, добра, красоты. Постепенно у него зарождается идея одновременного служения родине и всему человечеству. Он думает о необходимости создания в разных странах новых очагов культуры, распространения через них близких и дорогих ему принципов просветительства и гуманизма. Энергичный ум художника кипел и звал к действию. Оказавшись за рубежом, Рерих и там, так же как недавно на родине, развернул плодотворную практическую деятельность. Осуществление своих планов он начал с Америки.

Опираясь на поддержку прогрессивной интеллигенции, Николай Константинович создает здесь ряд новых художественно-образовательных учреждений.

В апреле месяце 1921 года в Чикаго с участием Рериха образуется Союз художников «Cog Ardens» («Пылающее сердце»), который поставил целью объединить деятелей искусства для совместных творческих усилий.

В этом же году Рерих задумал основать в Нью-Йорке Институт объединенных искусств. Не имея достаточных средств, он начал с самого простого – снял скромную мастерскую. Своим энтузиазмом, верой в большие возможности задуманного воодушевил друзей и сочувствующих, которые помогли ему в благом начинании.

Еще в 1910-х годах Рерих мечтал о создании своеобразного художественного университета, где преподавались бы различные виды искусства. В Институте объединенных искусств, который начал быстро расти, одно за другим открывались отделения разнообразных специализаций: по прикладному искусству, живописи, скульптуре, музыке, хореографии, оперному и драматическому искусству. Было создано также отделение детского эстетического воспитания.

Третьим значительным культурным учреждением стала «Corona Mundi» («Венец мира»), основанная 22 сентября 1922 года. Она мыслилась как международный художественный центр, призванный осуществлять общение между народами посредством культурного сотрудничества.

17 ноября 1923 года в Нью-Йорке по инициативе почитателей таланта Рериха открывается музей его имени. В основу коллекции музея легло 315 переданных художником произведений. Музей с первых же дней начал проводить большую работу: чтение лекций, организацию концертов, драматических выступлений выставок.

Основанные по инициативе и при содействии Рериха учреждения вскоре стали крупными очагами культуры в Америке. Они сплотили вокруг себя многих видных деятелей искусства.

Рерих столкнулся за границей с незнанием и непониманием России, со злостной клеветой на Советский Союз. В одном из поздних писем В.Ф.Булгакову он отмечал: «У каждого из нас бывали случаи болеть душою о недостаточном знакомстве европейцев и американцев с русским творчеством и с русским народом вообще. Люди, враждебные России, не переставали распространять самые неправдоподобные выдумки, желая представить русский народ отсталым и никчемным»⁸⁶.

С первых же дней пребывания за границей Рерих одержим горячим желанием пронести по всему миру свет великой русской культуры, познакомить различные народы с Россией, развеять клевету о ней. Уже в начале 20-х годов, находясь в Америке, он публикует статьи о великих русских ученых, поэтах, писателях, художниках; в своих лекциях неоднократно говорит о могуществе России, ее неисчерпаемых богатствах, талантливости русского народа, красоте его души. 16 января 1923 года сам Рерих с удовлетворением сообщал из Детройта в СССР И. Степанову: «Вы правы, полагая, что за эти годы мною много сделано. Поработано во славу русского искусства много. Везде наше знамя осталось высоко»⁸⁷.

Рерих нес американскому народу правду о нашей стране. Его деятельность в США способствовала укреплению интернациональных культурных связей.

В сердце Азии

«Бьется ли сердце Азии? Не заглушено ли оно песками?

От Брампутры до Иртыша и от Желтой реки до Каспия, от Мукдена до Аравии – всюду грозные беспощадные волны песков. Как апофеоз безжизненности, застыл жестокий Такламакан, омертвив серединную часть Азии. В сыпучих песках теряется старая императорская китайская дорога. Из барханов торчат остовы бывшего когда-то леса. Оглоданными скелетами распростерлись изгрызанные временем стены древних городов. Где проходили великие путники, народы переселений? Кое-где одиноко возвышаются керексуры, менгиры, кромлехи и ряды камней, молчаливо хранящих ушедшие культы. Конечности Азии бьются вместе с океанскими волнами в гигантской борьбе. Но живо ли сердце?» – писал Рерих, устремляя свои мысли к странам Востока⁸⁸.

В 1923 году осуществилась многолетняя мечта Николая Константиновича – путешествие в Индию и Центральную Азию. 8 мая он выезжает из Нью-Йорка и через Италию и Швейцарию направляется во Францию, где должен был встретиться со своим старшим сыном Юрием Николаевичем.

К далекому путешествию была готова вся семья Рерихов – сам Николай Константинович, его жена Елена Ивановна, сыновья Юрий Николаевич и Святослав Николаевич.

Николая Константиновича Индия и Центральная Азия интересовали, прежде всего, как ученого. Здесь он думал глубоко изучить памятники древней философии и искусства, найти в них забытые человечеством духовные ценности, которые обогатили бы современный мир. Центральная Азия могла также дать новый неожиданный материал о великом переселении народов, которое привнесло в русскую культуру многие восточные элементы.

Юрий Николаевич, окончив школу восточных языков при Лондонском университете, Гарвардский и Парижский университеты, занимался индийской филологией, персидским, тибетским, китайским, монгольским и иранским языками,

санскритом. Востоковед и лингвист, он мечтал продолжить свои исследования на местном материале. Елена Ивановна интересовалась философией Востока, в особенности Индии. Святослав Николаевич, художник и искусствовед, также был увлечен Востоком.

Давая общую характеристику задач экспедиции, Николай Константинович говорил: «Целью поездки было проникнуть в таинственные области Азии, в тайны философии и культуры безмерного материка»⁸⁹. Еще ни один исследователь не ставил перед собой таких широких задач по изучению культуры Центральной Азии, хотя ее необъятные просторы прошли многие путешественники. Это придавало Экспедиции Рериха особое значение и с первых же дней привлекло к ней большой интерес ученого мира.

Первый месяц был полностью посвящен изучению наиболее значительных исторических мест страны. По прибытии в Бомбей осмотрели пещеры Элефанты – древнего храма, высеченного в скале в XII – XIII веках. От Бомбея по железной дороге путешественники едут на север и знакомятся с Джайпуром, одним из интереснейших городов Индии, с знаменитыми храмами Гольта-Пасс в Амбере, со всемирно известным храмом Тадж-Махал в Агре, с достопримечательностями Дели. Объезжая страну, Рерих изучает также быт народа, священные обряды, древние учения. Особенно его заинтересовали йоги. Он видел йогов, заживо погребенных на многие дни в землю. В Бенаресе встретил отшельника, сидящего на воде. Видел людей, которые останавливали у себя пульс.

В декабре месяце 1923 года путешественники из Калькутты переехали в Дарджилинг и впервые оказались у подножия Гималаев. Здесь каждый начал работать в интересующей его области, готовясь к большой экспедиции в глубь Азии.

Первым районом тщательного обследования стало княжество Сикким, находящееся между Непалом и Бутаном. Сикким произвел на Николая Константиновича необычайно сильное впечатление. Расположенный на многочисленных холмах, он местами представлял собой вечнозеленые джунгли с богатой растительностью, фазанами, леопардами, обезьянами. А над всем этим роскошным миром природы сияли семнадцать снежных вершин Гималаев. Эта «снеговая страна, меняющая свои очертания при каждом изменении света... этот вечно волнующийся океан облаков и непередаваемых разнообразий туманов»⁹⁰ вдохновили Рериха на создание первого большого цикла художественных произведений, посвященных Гималаям.

В Сиккиме путешественники слышали чудесные древние мифы и предания. С одной из высочайших вершин Гималаев Канченджангой здесь связывалось возникновение мифов о Шиве, выпившем яд для спасения человечества, и легенд о Лакшми, появившейся из клубящихся облаков для счастья мира. Гостеприимно встречавшие Рерихов ламы поведали им многие предания и пророчества, идущие с незапамятных времен и до сих пор бытующие в народе. Особенно охотно они передавали пророчества о пришествии времени Шамбалы, связанные с мечтами народа об установлении всеобщей справедливости и счастья на земле. Много легенд было услышано также о Майтрее, владыке Шамбалы. А вскоре в Гумском монастыре на границе Индии и Непала Николай Константинович увидел огромное изображение Майтреи, высеченное из камня. И в дальнейшем, продвигаясь по намеченному маршруту, он неоднократно встречал на трудных путях, на опасных горных перевалах гигантские изображения Майтреи и слышал предсказания о грядущем будущем человечества.

В марте 1925 года Рерихи переехали в Кашмир, в город Сринагар, где была закончена подготовка для дальнейшего путешествия. Основную группу теперь составляли Николай Константинович, Юрий Николаевич, Елена Ивановна.

В августе месяце путешественники в сопровождении проводников и большого каравана тронулись в западную часть Центральной Азии, следуя древним путем – из Сринагара на Ло, через Каракорум на Хотан, далее на Яркенд, Кашгар и Аксу, из Аксу на Карашар, Урумчи и озеро Зайсан.

Около двух месяцев экспедиция пробыла в Ладаке. Здесь были осмотрены многие крупные буддийские монастыри: Спитук, Хэми-гомпа, Ридзонг, Лама-юру, Трикшэ и др. Расположенные на высоких, труднодоступных местах, они невольно вызвали восторг и удивление. «Нужно было иметь и чувство красоты, и мужественную самоотверженность, чтобы укрепляться на таких высотах», – писал Н.К.Рерих⁹¹.

Ладак считается родиной Гэсэр-хана, героя монголо-тибетского эпоса. С его именем, так же как и с именем Ригден-Джапо, народ связывал мечты о мире добра и справедливости. Много прекрасных романтических сказаний и песен о Гэсэр-хане услышали путешественники в этих местах. Здесь же им показывали на высокой скале подобие белой двери, ведущей, по преданиям, в замок Гэсэра. А позже, путешествуя по Тибету, Рерих встречал не только древние изображения, связанные с именем Гэсэр-хана, но видел также скалы и камни, на которых пастухи-кочевники высекали символы Гэсэр-хана – мечи, отважных лучников, горных козлов.

В сентябре 1925 года экспедиция покинула Ладак. Вскоре началась наиболее опасная часть пути, связанная с восхождением на высочайшие перевалы – Сасир (5364 м), Каракорум (5575 м), Сугет-дабан (5367 м), Санджу-дабан (5075 м). Неоднократно рискуя жизнью, соскальзывая на лошадях по гладкой сферической поверхности ледника Сасир, теряя занесенные узкие тропинки, страдая от сердечной слабости и так называемой снежной слепоты, путешественники поднялись в суровую, величественную страну вечных снегов и льдов.

После высочайших горных перевалов по сыпучим пескам караван подходит к Хотану. В хотанском оазисе, бывшем в раннем средневековье одним из центров индийской культуры, отряд простоял около четырех месяцев – до конца января 1926 года. Помимо изучения исторических памятников, Рерих очень много работает здесь как художник и создает большую живописную серию «Знаки Майтреи», в которой запечатлел образы буддийских легенд и суровую природу гор.

Чрезвычайно утомительным был путь от Кашгара до Аксу, пролегающий по засасывающим пескам пустыни Такла-Макан.

Много интересного дали последующие пункты Куча и Карашар, изобилующие старыми пещерными храмами. Незабываемое впечатление произвел разрушенный монастырь возле Куча, где в ущелье как бы по амфитеатру были расположены ряды пещер, украшенных стенописью и носящих следы многих исчезнувших скульптурных изваяний. После Урумчи началась полоса, значительная не только в художественном, но и в научном отношении. Здесь были обнаружены многие памятники великого переселения народов в виде курганов и многообразных погребений с возвышающимися над ними каменными фигурами.

В середине мая 1926 года экспедиция достигла пограничного пункта в Козеуне и перешла границу СССР. А 13 июня Николай Константинович вместе с Еленой Ивановой и Юрием Николаевичем был уже в Москве. На родину он приехал с большими планами. В беседах с народным комиссаром просвещения А.В.Луначарским были обсуждены художественные и научные результаты экспедиции и намечен дальнейший маршрут продвижения через Сибирь. В разговоре были высказаны также взаимные пожелания о продолжении последующих работ уже на родине. Перед отъездом Николай Константинович подарил Советскому правительству несколько живописных полотен, в том числе и сюиту «Майтрея. Победитель», которая находится сейчас в Горьковском художественном музее.

Летом 1926 года экспедиция из Москвы едет на Алтай. Для Рерихов эти места представляли особый интерес в связи с вопросом о великом переселении народов. Здесь ими были найдены многочисленные погребения и надписи на скалах, относящиеся к древнейшей эпохе в истории человечества. Николай Константинович исполняет, кроме того, большую серию живописных произведений, посвященных Алтаю.

В первой половине сентября по железной дороге через Сибирь экспедиция перебрасывается в Монгольскую народную республику, в Улан-Батор, где началась подготовка к трудному пути по пустыне Гоби, Цайдаму и Тибету.

13 апреля 1927 года, как только установилась караванная дорога, экспедиция начала свое дальнейшее продвижение. Здесь, в Монголии, ее путь в ряде пунктов перекрещивался с маршрутами Н.М.Пржевальского и П.К.Козлова – прежних русских исследователей Центральной Азии.

В августе был пройден Центральный Цайдам. Начиналось Северо-Тибетское нагорье, самая трудная часть пути, которую нужно было пройти скорейшим образом до наступления холодов. После успешного преодоления перевала Дангла (4993 м) караван спустился на обширную холмистую равнину, прилегающую к бассейну реки Нагчу (верховья Салуэна). Здесь 20 сентября в урочище Чунар-кэн путешественники были неожиданно задержаны вооруженным отрядом тибетцев и местных кочевников. Вполне вероятно, что это произошло не без участия разведки какой-то иностранной державы и явилось своеобразной реакцией на посещение Рерихами России.

Николай Константинович неоднократно обращался к Лхаскому правительству с просьбой выяснить причины задержки, но ответов не приходило. Началась зима. Северное нагорье Тибета – Чангтханг справедливо считается одним из самых холодных мест Азии. На высоте 4000-5000 метров сильные снежные бураны и разреженная атмосфера необычайно усиливают действие мороза. Не имея зимних палаток, теплого белья, топлива, путешественники оказались в крайне тяжелых условиях. Вспоминая эти месяцы, Рерих писал: «Кончались лекарства, кончалась пища. На наших глазах погибал караван. Каждую ночь иззябшие, голодные животные приходили к палаткам и точно стучались перед смертью. А наутро мы находили их павшими тут же около палаток, и наши монголы оттаскивали их за лагерь, где стаи диких собак, кондоров и стервятников уже ждали добычу. Из ста двух животных мы потеряли девяносто два. На тибетских нагорьях осталось пять человек из наших спутников...»⁹²

Но и в это трудное время работа не прекращалась. Николай Константинович пишет этюды, в которых запечатлевает суровую природу Тибетского нагорья. На одном из них «Огни пустыни» – изображен тибетский стан перед восходом солнца. Среди костров темнеют палатки кочевников, сделанные из шерсти яков. На другом этюде – летняя палатка экспедиции, занесенная снегом.

Так прошло пять суровых напряженных месяцев. Экспедиция потеряла почти всех своих животных и только каким-то чудом не замерзла в летних палатках.

В марте 1928 года экспедиция, наконец, получила разрешение на дальнейшее продвижение, но в обход, через малоизученную географами и неизвестную русским путешественникам область Великих озер, лежащую к северу от Трансгималаев.

Перейдя Трансгималаи через перевал Сангмо-Бэртик (5819 м), караван вступил в южный Тибет, богатый искусством прошлого. Здесь у Николая Константиновича зарождается серия картин «Твердыни Тибета», изображающая замечательные памятники тибетского зодчества раннего средневековья.

В мае 1928 года были наконец пересечены Великие Гималаи, и экспедиция после долгого пятилетнего отсутствия вновь вернулась в Дарджилинг, завершив громадный маршрут по Центральной Азии.

35 высочайших горных хребтов Азии, пустыни Индии, Тибета, Китая, Монголии, столкновение с разбойничьим отрядом голоков, неоднократные запреты дальнейшего продвижения, крайне тяжелые и большие потери остались позади. Несмотря на все трудности, на все, казалось бы, непреодолимые препятствия, Экспедиция прошла весь намеченный ею маршрут и собрала небывалый по ценности художественный и научный материал.

Николай Константинович привез из путешествия около пятисот полотен и этюдов. Впервые в истории в художественных произведениях были запечатлены малодоступные

области Центральной Азии, величайшие горные перевалы, воплощены образы восточных народных легенд. Елена Ивановна произвела ценнейшие записи этических учений Востока. Юрий Николаевич собрал большую коллекцию уникальных произведений тибетского искусства, археологический, этнографический, фольклорный и лингвистический материал. Это были настолько богатые, неожиданные и новые для науки находки и открытия, что и в настоящее время поистине трудно оценить самоотверженную работу Рерихов. Собранные ими с огромным трудом материалы до сих пор привлекают внимание востоковедов многих стран, и еще предстоит большая работа по их изучению.

По своим научным, результатам экспедиция Рериха заняла почетное место в истории больших центрально-азиатских исследований. Но Николай Константинович не считал работу законченной. За время долгих странствий он прикоснулся к «сердцу Азии», нашел редкие по своей ценности памятники прошлого, столкнулся с такими явлениями природы, которые были неизвестны европейской науке. По окончании путешествия он решил продолжить начатую работу. Научной обработки и изучения требовали и добытые материалы. С этой целью Рерих основал 24 июля 1928 года в долине Кулу, расположенной в Западных Гималаях в Пенджабе, Гималайский институт научных исследований. Это было еще одно детище, созданное им на пользу мировой пауки и культуры.

Центры культуры

Затянувшаяся экспедиция, создание Гималайского института научных исследований отодвинули сроки возвращения на родину. Незавершенными были и некоторые важнейшие начинания в Америке.

В июне 1929 года Рерих приезжает в США с целью улучшить и расширить работу основанных им и при его содействии культурных учреждений. Еще в 1926 году он составил план коренной реорганизации Музея. По его предложению была взята на несколько лет крупная банковская ссуда, на которую можно было построить новое здание. Часть помещения мыслилось отвести под Музей, а остальное сдавать в наем как жилую площадь и на эти средства содержать учреждение. Ко времени возвращения Николая Константиновича в Нью-Йорк здание было уже сооружено. 17 октября 1929 года состоялось торжественное открытие Музея в новом помещении.

К этому времени Музей значительно пополнился произведениями Рериха, созданными во время путешествия. В здание Музея переехал Институт объединенных искусств. У Рериха зарождается мысль о создании отделов искусства России, Франции, Италии, Испании, Швеции, Финляндии и других стран. Первым шагом на пути к осуществлению этой идеи стала организация большого Восточного отдела, в основу которого легли материалы, привезенные из Монголии и Тибета.

В отличие от подавляющего большинства культурных учреждений США, Музей был создан как бездоходный. Это вызвало горячий отклик среди художников. В Америке галереи обычно берут высокую плату за предоставление помещения под выставки. Многие необеспеченные мастера не могут поэтому экспонировать своих произведений. Музей имени Н.К.Рериха начал устраивать выставки бесплатно. Эта традиция продолжается и в настоящее время, хотя размах работы сократился и сам Музей занимает теперь меньшее помещение в другом здании.

Рерих задумывал музей как всемирный центр, ставящий одной из своих задач налаживание международного культурного сотрудничества. В связи с этим уже в 1926 году было основано Общество друзей Музея. Среди почетных советников и покровителей Музея и Общества были такие известные деятели культуры стран Запада и Востока, как Рокуэл Кент, А.Щусев, Л.Стоковский, И.Зулоага, Рабиндранат Тагор и многие другие. Музей в 1930-е годы начал проводить большую работу по налаживанию международных связей. В его залах устраивались выставки художников Франции, Испании, Германии, Индии, Бразилии и других стран, проводились вечера, посвященные искусству разных народов.

Работа музея нашла живой отклик в других странах. В 1929 году Общество имени Рериха возникает во Франции, в 1930 – в Германии, Финляндии, странах Южной Америки, в Южной Африке, в 1931 – в Японии, Латвии. К 1935 году их было уже свыше восьмидесяти в тридцати странах. При некоторых обществах – в Париже, Брюгге, Белграде, Загребе, Риге, Бенаресе, Буэнос-Айресе и других открываются музеи и залы картин Рериха. В 1931 году при активном участии Елены Ивановны и Николая Константиновича в Нью-Йорке создается Общество единения женщин при Обществе имени Рериха. В своем обращении, опубликованном в связи с открытием Общества, Николай Константинович писал: «Женщины, ведь вы соткете и развернете Знамя Мира. Вы безбоязненно всанете на страже улучшения жизни. Вы зажжете у каждого очага огоньпрекрасный, творящий и ободряющий... Вы скажете детям первое слово о красоте. Вы научите их благословенной Иерархии Знаний. Вы скажите малым о творчестве мысли. Вы можете уберечь их от разложения и с первых дней жизни вложить понятие героизма и подвига. Вы первые скажете малым о преимуществе духовных ценностей. Вы произнесете священное слово Культура»⁹³. Многочисленные общества, разбросанные в разных странах мира, объединяла одна общая цель, общее устремление – борьба за подъем культуры, охрану художественных ценностей, сотрудничество между народами.

Укрепив положение Музея и наметив пути его развития, Николай Константинович в 1930 году возвращается в Индию. Отныне местом жительства художника и всей его семьи становится поселение Нагар, расположенное в долине Кулу. Высочайшие горные пики с вечными снегами окружают долину. По узким горным ущельям и перевалам пробивается туда дорога, а зимой она заносится снегом, и местность на долгие месяцы оказывается недоступной.

Еще в 1928 году, задумывая Институт научных исследований как крупный центр, где могли бы сотрудничать ученые разных стран, Рерих стремился к созданию наиболее благоприятных условий для работы. После тщательного изучения Гималаев он остановил свой выбор на Кулу, рта долина, в отличие от многих других мест Индии, оказалась совершенно исключительной в климатическом отношении. Святослав Николаевич Рерих, посетивший в 1960 году Советский Союз, рассказывал, что в Кулу никогда не бывает изнуряющей жары и засухи и европейцы чувствуют себя там так же хорошо, как на своем континенте. Даже растительный мир подчас напоминает Европу. Наряду с характерными южными культурами, здесь разводятся замечательные сады с европейскими сортами фруктов, растут липа, клен, ольха, встречаются рыжик, волнушки.

Долина Куду представляет исключительный интерес и в научном отношении. Это область древней индийской культуры. Здесь сохранились памятники, которым более двух тысяч лет. В старых храмах стоят бронзовые изваяния IV – V веков. В этих местах создавались веды – древний памятник индийской литературы. В XVI – XVII веках сложилась Гималайская школа миниатюр – самая замечательная школа индийской живописи. Здесь жили крупные скульпторы и архитекторы, которые работали также и в Тибете. Все это привлекало Рерихов и создавало благоприятные условия для творчества.

Основывая Институт, Рерих думал о всестороннем изучении Гималаев и Тибетского нагорья, и прежде всего природы этих мест. «Вся область Гималаев представляет исключительное поле для научных исследований, – писал он. – Нигде в мире не могут быть собраны воедино такие разнообразные условия. Высочайшие вершины до 30000 футов, озера на 15000-16000 футах; глубокие долины с гейзерами и прочими минеральными горячими и холодными источниками; самая неожиданная растительность – все это служит залогом новых научных находений чрезвычайной важности»⁹⁴.

Учитывая малую изученность этих мест, необходимость систематических продолжительных работ, Рерих мыслил Институт как своеобразную комплексную экспедицию, находящуюся в непосредственном контакте с изучаемым материалом.

Институт состоял из двух отделений: ботанического и этнолого-лингвистического, которое занималось также археологическими изысканиями. Ежегодно в начале лета, как

только становились проходимыми перевалы, экспедиционные группы направлялись в различные места Гималаев и Тибетского нагорья, а осенью вновь возвращались в Кулу и приступали к обработке собранных материалов. Некоторые группы продолжали работы в предгорьях Гималаев, в долине Кангра и на склонах хребта Сивалик. Проводились и более длительные экспедиции. Так, в 1934-1935 годах И.К.Рерих вместе с Ю.Н.Рерихом и двумя ботаниками совершил по просьбе правительства США большое путешествие по разысканию засухоустойчивых трав – в это время в Америке были сильные засухи. Экспедицией были обследованы обширные районы западного и северо-восточного Китая.

Ботаническое отделение собрало редкие гербарии, легшие в основу важных сводок по флоре Гималаев и Центральной Азии. В изучении этих коллекций принимали участие директор Ботанического сада в Нью-Йорке доктор Е.Д.Меррил, директор Музея естественной истории в Париже профессор П.Лемуан, индийский ботаник, профессор Пенджабского университета Шив Рам Кашьяп. Много внимания сотрудники отделения уделяли также изучению лекарственных трав, исследованию достижений древней тибетской и китайской медицины. С помощью местных лам-лекарей ими была собрана богатая коллекция тибетской фармакопеи и составлен индекс тибетских лекарственных трав.

Этнолого-лингвистическое отделение возглавлял директор Института Ю.Н.Рерих. Выдающийся ученый, крупнейший специалист по Центральной Азии, он одним из первых начал работу по изучению тибетских наречий. Одновременно Юрий Николаевич руководил сбором этнографических коллекций, изучением культуры и быта различных племен Гималайской горной области и Тибета. Будучи превосходным знатоком восточных языков, он составил и издал грамматику и словарь лахульского наречия, перевел и издал в Индии тибетскую историческую хронику «Голубые Анналы», некоторые тибетские медицинские книги, подготовил к печати такие капитальные исследования, как большой словарь и тибетская грамматика, труд по истории племен Центральной Азии и многие другие.

Институт установил широкие международные связи. Он издавал ежегодник «Урусвати», где сотрудничали многие известные исследователи. Почетными членами и членами-корреспондентами Института стали ученые разных стран. Был налажен обмен ботаническими коллекциями с Академией наук СССР, с Биологическим институтом в Пекине, гербарии и семена рассылались во многие университеты, музеи, ботанические сады. Со многими научными и культурно-просветительными учреждениями практиковался обмен лекциями и печатными трудами.

Работа Института на протяжении 30-х годов была напряженной и продуктивной. Она продолжалась до 1942 года, пока события второй мировой войны не вынудили прекратить целый ряд начинаний.

«Учителя Востока»

Индия, Монголия, Китай открыли перед Рерихом богатейший мир, к которому он так давно стремился и который оказался ему близким по своему духу. Еще в дореволюционной России он постоянно обращался к изучению памятников древнего народного творчества и думал, что прежде всего в них нужно искать животворные силы для обновления духовной жизни общества. Но то, что в России было уже далеким прошлым и требовало подчас специальных исторических изысканий, на Востоке оказалось живым и действенным. Художник увидел здесь памятники искусства, созданные тысячелетия тому назад, услышал древние мифы. Рерих лично убедился также, как стойко и действительно в Индии старое искусство, какое огромное место оно занимает в жизни народа, в воспитании миллионов безграмотных крестьян, которые с ранних лет по старой традиции заучивают многие произведения древнего эпоса. Особая стойкость традиций, жизненность старого искусства имели большое значение для Индии. Они помогли народу пронести через века иноземного порабощения свою национальную

культуру, свое духовное богатство. Это и было то глубоко народное искусство, которое постоянно искал Рерих, и которое связывалось не только с прошлым, но настоящим и будущим страны.

В Индии Рерих смог приступить также к широкому изучению первоисточников классической восточной философии, которая по количеству систем намного превосходит западную. Его увлекают и современные философские учения. Особенно высоко Рерих ценил Тагора и Ганди, о которых он говорил в 20-х годах: «...Тагор и Ганди являются редчайшим выражением современной Индии»⁹⁵.

В Индии и других странах Востока Рерих укрепился в тех философских исканиях, которые начались еще в давние времена на родине. Эти страны дали ему неисчерпаемый материал для изучения, вдохновили на создание многих произведений, характеризующих новый этап в его творчестве.

Думы о судьбах человечества, нравственном самоусовершенствовании как пути преобразования жизни на земле приводят Рериха в 1920-1940-х годах к глубокой разработке вопросов этики. С большим интересом он начинает изучать различные религиозно-философские учения. Много времени уделяет исследованию древних философских трактатов, в особенности трудов китайских мыслителей Конфуция и Лао-Цзы, прославившихся своими учениями об этике.

Рерих был убежден, что создать материальную базу намного легче, чем духовную, и что без духовной и нравственной культуры невозможна эволюция мира. Он был убежден также, что люди всей земли должны жить по общим гуманным законам морали, что основные этические категории были выработаны тысячелетия тому назад. И, несмотря на принадлежность их разным народам, в них много общих положений, выражающих извечную мечту человечества о свободе и равенстве, всеобщем труде и доброжелательстве, любви и мире. Многие заповеди и изречения Будды, Магомета, Христа, философов Конфуция, Лао-Цзы, Шри Рамакришны и других Рерих считал полными глубокого смысла и актуальными для современного мира. Многие откровения древних учений он стремился соотнести с научными открытиями века.

Также здесь следует вспомнить основательницу Теософского Общества Елену Петровну Блаватскую, которая, как писала Е.И.Рерих, «...была послана в мир дать великий труд «Тайная Доктрина» для сдвига сознания человечества, зашедшего в тупик...»⁹⁶ В 1937 г. в Риге были изданы на русском языке два объемистых тома Тайной Доктрины в переводе Е.И.Рерих.

Ближайшим помощником и единомышленником Николая Константиновича в области изучения восточной философии была его жена Елена Ивановна Рерих.

Именно Елена Ивановна была выбрана Учителями Востока для высокого сотрудничества, результатом которого явилась уникальная серия книг «Учение Живой Этики» («Агни Йога»). Это космическое по широте открываемых знаний Учение можно считать продолжением «Тайной Доктрины». Появлению этих книг особенно много духовных сил и труда отдала Елена Ивановна. Но она сама не считала возможным называть себя автором этих книг. В одном из ее писем 1934 года читаем: «...страшное невежество и поражающая скудость воображения предположить, чтобы один человек, как бы ни был он гениален, мог написать все тома данного Учения. Истинно, нужны века жизненного опыта и неустанного изучения человеческой природы и всех космических влияний, чтобы продумать затронутые в них вопросы и проблемы и так исчерпывающе, так всесторонне осветить их»⁹⁷.

Характеризуя историческую неизбежность появления Учения, Елена Ивановна утверждала: «Учение Жизни, давая в соответствии с переживаемым нами временем новый аспект единой вечной истины, идет не на смену, но на огненное очищение и утверждение всех бывших великих Учений. Ведь еще Христос сказал: «Не думайте, что Я пришел нарушить Закон или пророков, не нарушить пришел Я, но исполнить...»⁹⁸

«Живая этика» состоит из книг: «Листы Сада Мории» («Зов»), «Листы Сада М» («Озарение»), «Община» (монгольский и рижский варианты), «Агни-Йога», «Беспредельность 1», «Беспредельность 2», «Иерархия», «Сердце», «Мир огненный 1», «Мир огненный 2», «Мир огненный 3», «Аум», «Братство 1», «Братство 2», «Надземное». Все эти книги обращены прежде всего к земным, реальным условиям жизни каждого человека. В них предстает обширный круг рекомендаций, касающихся самых разных вопросов: этики общения, питания, методов лечения, отдыха, взаимодействия космических и психических энергий и т.д. Многогранно рассматриваются также проблемы, связанные с наступлением новой, космической эры в жизни землян. Ступенями к сотрудничеству с другими мирами обозначена необходимость создания всемирной общины, а также длительная подготовка человечества к иным условиям жизни.

Книги «Живой этики» начали издаваться с 1924 года на разных языках. Они разошлись по всему миру и стали для многих настольными.

Настольными становились также многочисленные публицистические выступления Николая Константиновича.

С высоты Гималаев в 1920-1940 годах Рерих обращается ко всему миру: пишет письма, послания многочисленным обществам, статьи для газет, книги, которые обычно издавались на трех-пяти языках: русском, английском, французском, испанском и японском. Большинство из них посвящено вопросам культуры и этики. Рериха глубоко тревожило падение нравственности в современном мире. Остро встал перед ним вопрос о пагубности чрезмерного практицизма, заслоняющего собой духовность и культуру. В ряде статей он рассматривает различные формы этого явления и судит их со всей строгостью морального закона. Некоторые его статьи посвящены вопросам народного образования. Они пронизаны страстным призывом воспитывать молодежь не на «воплях отчаяния», а на идеалах мужества, героизма, труда.

Не меньшее беспокойство вызывало у Рериха состояние современного искусства, утратившего воспитательную силу. Неоднократно выступает он с вдохновенной проповедью реализма и беспощадным разоблачением упадочных течений. В статье 1944 года «Героический реализм» художник писал:

«Истинный реализм отображает сущность вещей. Для подлинного творчества реализм есть исходное восхождение. Иначе всякие паранойные тупики не дают возможности новых нарастаний. Без движения не будет и обновления, но новизна должна быть здоровой, бодрой, строительной.

Упаси от абстрактных закоулков. Холодно жить в абстрактных домах. Не питает абстрактная пища. Видали жилища, увешенные абстракциями... Жуткие предвестники! Довольно! Человечество ищет подвига, борется, страдает... Сердце требует песнь о прекрасном. Сердце творит в труде, в искании высшего качества...»⁹⁹

Верой в духовные силы народа, в грядущее обновление человечества, призывами к труду, культуре, миру пронизаны многочисленные публицистические выступления Рериха. Возволнованно воспринимали их многие деятели культуры разных стран. Они находили в них моральную опору для борьбы с различными упадочными явлениями современной им «цивилизации», видели в них самоотверженные поиски русским художником путей к оздоровлению духовной жизни общества.

Исследования Рериха в области древней философии, разработка им проблем этики нашли свое выражение не только в его научной и публицистической деятельности, но и в художественной практике.

С середины 20-х годов художник начал работу над большой живописной серией, которую он назвал «Знамена Востока» или «Учителя Востока». В эту серию он включил изображения тех, кого считал учителями жизни, проповедниками вечно живых норм этики: Будды, Магомета, Христа, философов Конфуция и Лао-Цзы, основоположника красношапочной секты Падмы Самбхавы, реформатора ламаизма в Тибете Цзонхавы,

Сараки и других. Рерих воплощает на холстах также образы, созданные его собственной фантазией и совмещает в них образы, почерпнутые из различных религий.

Оригинально построение этих произведений. Для восточной философии характерны поиски гармонии между общим и частным, природой и человеком, понимание космоса, природы как всеобъемлющей категории, включающей в себя самые разнообразные явления. Эта проблема импонировала взглядам Рериха и определила образный строй его серии. В картинах нет ни сложных сюжетов, ни композиционного выделения изображаемых, ни религиозных символов. Учителя Востока изображены как мудрецы, жившие в далеком прошлом и черпавшие в самой природе, в окружающей их красоте духовную силу и мудрость. По горной дороге в легкой повозке едет спокойный, сосредоточенный Конфуций. На зеленом холме, среди высоких деревьев – Сарака, рассматривающий стрелу, нередко символизирующую в восточном искусстве весть. Неоднократно на полотнах Рериха появляется Будда. Обычно он изображен в действии, в познании тайн мироздания.

По иному трактуется образ Бхагавана. Именем Бхагаван, то есть Благословенный, индийский народ наделяет Рамакришну. Рерих, работая над картиной, первоначально думал назвать ее «Бхагаван-Св. Шри Рамакришна». Бхагаван показан в пути среди трудно проходимых гор. Путь в восточной философии символизирует трудный Путь восхождения к духовной красоте. Вокруг головы Бхагавана аура – знак высокой духовности. Мощные, почти черные и синие по цвету горы, яркие краски неба звучат мажорно, как победный аккорд.

Романтикой мифологии овеяна картина «Зороастр». В неустанных бдениях проходит жизнь Учителя Зороастра. Перед заходом солнца он появляется на высокой скале и выливает из чаши на землю огонь жизни.

Картина «Пророк» посвящена Магомету. Легенда гласит о том, что Магомет удалился в пустынные места. Недалеко от Мекки на горе Хира он молился. Там среди облаков перед ним предстал архангел. Магомет услышал его зов стать пророком и проповедником.

Рерих придавал своей серии большой смысл. Он как бы призывал человечество вспомнить образы мудрецов прошлого, претворить в жизнь их учения и, в конечном итоге, встать на путь нравственного самоусовершенствования. Эта работа позволила ему, пожалуй, с наибольшей полнотой выразить те проблемы, которые волновали его всю жизнь.

Наряду с серией «Учителя Востока» в искусстве художника большое место занимали образы русских подвижников. В 1922 году была создана живописная сюита «Sancta» («Святые»). В нее вошли картины «И мы открываем врата», «И мы не боимся», «И мы видим», «И мы приносим свет», «И мы трудимся». Герои картин – безымянны. Это русские монахи. Они проводят свои дни в неустанных трудах. Уже в самих названиях произведений заложена основная мысль художника. Он утверждает высоту нравственного идеала русского человека: его трудолюбие, скромность, добротворчество. Такая трактовка образов показательна для Рериха.

За рубежом в искусстве Рериха один за другим возникали образы наиболее почитаемых на Руси святых – Бориса и Глеба, Георгия Победоносца, Николы, Меркурия Смоленского. Центральное место среди них занимает Сергей Радонежский.

Сергей Радонежский был крупным деятелем России в XIV веке. Вспомним, как много сил он положил на сплочение русских князей. Как много сделал в области культуры. Основанный им монастырь (Ныне Троице-Сергиева лавра в Загорске) стал не только мощной крепостью, защищавшей русскую землю от врагов, но и важным культурным центром. Николай Константинович неоднократно обращался к образу Сергия.

В картинах «Сергий-строитель», «Сотрудники» он предстает занятым тяжелой физической работой. Вероятно, в основу произведений легли летописные предания о том, что Сергей своим личным примером учил трудолюбию и скромности. Так, будучи

игуменом крупного монастыря, помогал строить дома, носил доски, чтобы своими собственными руками зарабатывать на пропитание.

В 1932 году, чувствуя угрозу войны, художник создает картину «Св. Сергей Радонежский». В ней дан обобщенный образ защитника земли русской. Он изображен в полный рост, крупным планом, на фоне древнерусской архитектуры. В руках у него – плат со знаком Знамени Мира и небольшая белокаменная церковь. Нижнюю часть картины занимала надпись, выполненная славянской вязью: «Дано Св. преподобному Сергию трижды спасти Землю Русскую. Первый раз при князе Дмитрие, второй при Минине. Третий ...» Здесь надпись обрывается. Ведь картина была написана в 1932 году, а не в начале 1940-х годов, когда шла Великая Отечественная война. И образ Сергия, и надпись доносят до нас живой взволнованный голос художника, его веру в стойкость Руси.

Николай Константинович нередко употреблял слово «чувствознание». Чувствознание для него – это прежде всего интерес к эмоциональной сфере человека, к воспитанию тех или иных чувств, особенно тех, которые «так спешно нужны для целений сердца народа». И это во многом определяет характер его искусства, его эмоциональность.

В картине «Вестник» (1946) Рерих решает важную для него психологическую проблему общения людей в минуту наивысшего напряжения душевных сил. В неожиданный час у дверей храма появился путник. Ему надо сообщить важную весть. Сообщить ее так, чтобы неожиданно не ранить сердце человека, а укрепить его духовно, призвать к действию. Тепло и озабоченность выражает лицо вестника. Предупредителен жест его руки. В позе женщины, приоткрывшей дверь – готовность к испытанию. Это такая встреча и такой безмолвный диалог, когда «сердце сердцу весть подает». В полутемное помещение через дверь проник дневной свет. Открылись необозримые дали, как возможные ступени иных путей.

В 1925 году Рерих передал первый вариант картины «Вестник» руководителям Теософского Общества в Адьяре (Индия). Думая о создании там Музея в честь Е.П.Блаватской, он сказал: «В этом доме Света позвольте мне вручить картину, посвященную Елене Петровне Блаватской. Пусть она явится завязью будущего Музея имени Блаватской, который примет девиз: "Красота есть одеяние Истины"¹⁰⁰.

Особое место в творчестве художника занимают работы, явившиеся итогом философских размышлений о важнейших явлениях современности.

В 1926 году была создана картина «Явление срока». В ней Рерих рисует обращенную на восток гигантскую голову мудреца. Сам художник, создавший это произведение до приезда в Москву, так объяснял свой замысел: «Настал срок восточным народам пробудиться от векового сна, сбросить цепи рабства»¹⁰¹. Далеко не многие, подобно Рериху, в начале 20-х годов брали на себя смелость утверждать близкие сроки освобождения народов Востока от колониального рабства. И хотя по своей образной трактовке произведение представляется надуманным и неудачным, оно по идейному содержанию занимает исключительное место в творчестве Рериха. Несомненно, эта работа явилась результатом его сложных раздумий об угнетенных, поработанных народах Востока и о будущей великой миссии своей родины.

В конце 30-х годов, понимая, какая огромная опасность нависла над человечеством, какие страшные бедствия может принести вторая мировая война, художник создает картину «Ковер-самолет» (1939). Земля и города объаты пожаром.

Низко над ними летит мрачный ковер-самолет. Он управляется старцем, который своим мертвенно-бледным лицом, негодующим злым взглядом наводит на зрителей ужас. И невольно начинает казаться, что смерть и разрушение повисли над всей землей.

Одновременно с этим Рерих стремился вселить в души людей веру в возможность мира и счастья на земле. И он вновь обращается к созданию образов, облеченных в своеобразную религиозную форму. В неустанных бдениях исцеляет души заблудших «Мадонна Лаборис». В тиши вселенной бодрствует «Матерь мира». Спокоен, величав образ мадонны в «Oriflamma» (1931). На руках у нее полотнище с символом Знамени

Мира. Это произведение в свое время было широко известно мировой общественности. Оно находилось в одном из помещений международного Союза Пакта Рериха в Брюгге. Будущей созидательной силе женщины посвящен целый ряд работ Рериха, в том числе «Ведущая» и «Песнь водопада».

Мастер гор

В 20-40-е годы Рерих много внимания уделяет пейзажу, в который он вкладывал глубокий философский смысл. После небоскребов Америки, шумной суеты европейских городов ему кажется, что мир испытывает боль, острый голод по красоте, что многие, отвернувшись от природы, потеряли ее как источник радости и здоровья. Еще в России в статье 1901 года «К природе» он звал своих соотечественников быть ближе к природе. Теперь этот зов вновь звучит в статье 1933 года «Боль планеты». Художник пишет в ней о природе, «как источнике веселого труда, радости мудрой, непрестанного познания и творчества»¹⁰². Призыв к природе, воспевание ее многообразной, неисчерпаемой красоты определяют содержание и многих его художественных произведений.

Рериха глубоко захватила необычность природы стран Востока. Преодолевая трудные горные перевалы, проходя степи Монголии, пустыни Индии и Китая, он всюду пишет этюды, запечатлевая своеобразие увиденного.

Огромный раздел в этом наследии занимают картины с изображением гор. Рерих был, пожалуй, первым художником-альпинистом, преодолевшим такое количество высочайших горных перевалов и прожившим в горах более 20 лет. Попав в горный мир, в обитель вечных снегов, он был глубоко очарован. Горы представились ему вечным, неиссякаемым источником, который облагораживает и возвышает душу, устремляет людей к подвигу, вводит в мир прекрасного. В статье «Гималаи» он писал: «...Зачем же вспоминаются Гималаи, зачем же нужно о них мыслить, вспоминать и к ним устремляться?!

Хотя бы мысленное приобщение к торжественному величию будет лучшим укрепляющим средством. Ведь все по-своему стремится к прекрасному...

От малейшего цветка, от крыла бабочки, от сверкания кристалла и так дальше и выше, через прекрасные человеческие образы, через таинственное касание надземного, человек хочет утвердиться на незыблемо прекрасном. Если были на земле прекрасные создания рук человеческих, – к ним придет путник, успокоится под их сводами в сиянии их фресок и стекол. Если может путник найти зарево далеких горизонтов, – он устремится и к ним. Наконец, если он узнает, что где-то сверкают вершины наивысшие, он увлечется ими, и в одном этом стремлении он уже укрепится, очистится и вдохновится для всех подвигов о добре, красоте, восхождении»¹⁰³.

Рерих запечатлевает ледники Каракорума, вечные снега Алтая, каменистые уступы Тибетского нагорья, горные прозрачные озера и бурные реки. Многообразен рельеф его пейзажей. Но особенно близким, ярким источником вдохновения стали для него Гималаи.

Уже в 1923 году, оказавшись в Сиккиме, Рерих начал создавать свои первые работы Гималайского цикла. Его глубоко захватили виды Сиккима с многочисленными снежными вершинами. Неоднократно он изображает самую высокую из них – Канченджангу. Особенно эффектны картины, исполненные в солнечный день. С большим мастерством передана в них сложнейшая градация света и теней. Из нахмуренной мглы в синюю высь возносятся труднодоступные вершины. Клубятся облака, опоясывая горы. Над ними ослепительно ярко сияют снега.

Рерих изображает эту горную местность в многочисленных этюдах, передавая не выразимую словами красоту снежных вершин, богатство красок, разнообразие туманов. Эти Этюды, несмотря на небольшие размеры, по найденности образов, композиционному и колористическому построению смотрятся как совершенно законченные картины.

Восточным Гималаям, Сиккиму Рерих посвятил более 600 произведений. Суровой романтикой веет от этой картины «Помни!» (1947). Высокой стеной, многообразными

хребтами поднимаются к небу горы. Темно-синие у основания, они постепенно голубеют, переходят в розовые, сверкают ослепительными вершинами. У подножия гор – всадник, бросающий последний взгляд на горную хижину. Напряженный цветовой аккорд картины, Энергичный рисунок торжественно устремленных ввысь гор придают этой сцене прощания настроение внутренней собранности, величия, суровости.

Поселившись в Кулу, Рерих почти полностью сосредоточивает свое творчество на любимых Гималаях. Теперь он буквально живет горным миром и черпает в нем невиданное богатство мотивов. Неоднократно передает художник грандиозные панорамы горных цепей. Во всем своем величии и мощи предстает на одной из картин сверкающая ослепительными снегами Нанда-Дэви – высочайшая вершина центральной части Гималаев. В холодных суровых тонах, в царстве облаков и туманов вырисовываются труднодоступные вершины Джомолунгма (Эверест). Эффектное зрелище представляет картина, воспроизводящая свечение в Гималаях. Над горами, гладью озера полыхает ослепительно яркое сияние. Разноцветные световые столбы движутся, вспыхивают и исчезают, отдаленно напоминая северное сияние.

Долина Кулу, так же как и Сикким, славится множеством горных пиков. Из окна мастерской в Кулу открывался прекрасный вид на горы. Рерих изучает их во все часы дня и ночи. Ранним утром он наблюдает восход и многократно пишет снега, загорающиеся ярким ослепительным светом, стелющуюся внизу предрассветную мглу, которая медленно опускается в долину. Он запечатлевает и яркую феерию заката, когда бесконечная горная гряда лиловет в лучах заходящего солнца. Многие этюды воспроизводят угасающее небо, погруженные в сумрак вершины, облачное царство, ледники, грозные снежные бури, причудливые по своей окраске вершины.

Рерих неистощим в передаче различных эффектов освещения. Его манера письма, подбор красок вторят суровой красоте Гималаев. Горный мир обогатил его творчество не только новыми темами, но и укрепил в тех колористических исканиях, которые начались еще в России. Рерих по-прежнему работает темперой. Однако старые темперы Лефранка, Вурма и другие никогда не удовлетворяли его полностью. Он постоянно искал более чистые тона, более яркий цвет и с 1924 года перешел на новые краски, которыми пользовался уже до конца жизни. Эти темперы Николай Константинович изготавливал сам, замешивая сухие краски на особых клеях и смолах. Краски он получал из многих стран и особенно охотно пользовался красками Лефранка, которые давали его темперам максимальную яркость.

В эти годы Рерих не изменяет и свою манеру письма. Правда, он отказывается от цветных грунтов и работает на льняных холстах-сырцах и сером ворсистом картоне. Но, начиная картину, он всегда прописывал холст общими тональными пятнами, которые, по существу, заменили собой цветные грунты. По-прежнему он любит брать чистые несмешанные краски и сопоставлять их большими планами; иногда он перекрывает отдельные места картины по многу раз, используя темные и светлые, глухие и яркие краски, пастозные и прозрачные мазки, что дает в его произведениях особое ощущение напоенности цвета светом, внутреннее, подчас непостижимое свечение красок.

В самой природе Гималаев, в необычных эффектах освещения находит художник новые, казалось бы несовместимые в живописи, цветовые сочетания и смело переносит их в свои работы. От сопоставления больших масс синего, желтого, розового, белого ослепительно загораются в его картинах горные цепи. Контрасты темно-лиловых и огненно-красных тонов порождают незабываемые закаты. От этюдов, написанных в бархатисто-синих тонах с ослепительно-белыми пятнами исходит ощущение чистоты и свежести горного воздуха. Сочетая фиолетовые тона с желтыми, желтые с розовыми, охристые с синими, художник добивается передачи сложнейших цветовых эффектов.

Но у Рериха краски служат не только для передачи натуральной цветовой гаммы. Еще в ранние годы он подошел к пониманию цвета как фактора, который сам по себе может воздействовать на психологию зрителя и пробуждать те или иные чувства. Теперь

Рерих еще в большей мере стремится дать цвету активное Эмоциональное звучание и подчинить его философскому содержанию своих произведений. «Через цвет звучит приказ будущего. Все серое, черное и мрачное, туманное уже достаточно затемняло человеческое сознание. Каждый должен снова подумать о ярких блестящих оттенках, которые всегда знаменуют эпоху возрождения»¹⁰⁴, – говорил художник и всем своим творчеством утверждал это положение.

У Рериха нет вялых, унылых тонов, серых, невыразительных красок. Большинство его произведений строится на необычайно яркой цветовой гамме. Для этой группы произведений характерен и своеобразный декоративный стиль. Рерих, как правило, сопоставляет цвета большими контрастными планами. Так, в этюде «Ария гор» (ГРМ) как терраса за террасой подымается несколько цветных планов: первый – темный, почти черный, второй – синий, третий – пламенеющий красный. В своем нарастании и контрастах они дают напряженное торжественное Звучание, бравурный цветовой аккорд. Лапидарности колористического решения вторит жестковатая четкость линий, графичность силуэтов. Они еще более подчеркивают бодрое, торжественное звучание изображаемого.

Иногда Рерих отказывается от цветовых контрастов и строит свои произведения на одном ведущем тоне. Неподражаемой, редкой по своей красоте в этом отношении является картина «Тибет». Монастырь» (ГРМ), решенная в гамме нежнейших голубых тонов. Нередко он сочетает тот и другой колористический принцип, что еще более усиливает выразительность его палитры.

Исключительный интерес в творческом наследии художника представляют картины, в которых пейзажные мотивы сочетаются с изображениями древних памятников культуры. Неоднократно Рерих изображает камни со знаками Гэсэра, изваяния Майтреи, пещерные храмы. Из окна своей мастерской в Кулу он пишет картину «Гуго Чохан», в которой на фоне великолепного гималайского пейзажа величественно вырисовывается памятник легендарному народному герою Гуго Чохану.

Остро воспринял Рерих своеобразие тибетского ландшафта. В Тибете повсюду, насколько хватало зрения, он видел на каждом бугре, на каждой скале древние сооружения и в своей серии «Твердыни Тибета» воссоздал величественную панораму старой тибетской архитектуры. На одних холстах чуть приметными силуэтами вырисовываются далекие монастыри, окутанные дымкой. В других произведениях они изображаются на первом плане, крупными лаконичными формами, передающими их мощь и несокрушимость. На фоне тибетских монастырей Рерих неоднократно помещает ступы – надгробные памятники. Одной из лучших картин этого цикла по праву может быть названа «Лхаса», отличающаяся яркой колористической гаммой, изысканным декоративизмом. В ней изображен дворец далай-ламы, сооружение которого началось еще в VII веке. Рерих великолепно передал в картине монументальность форм тибетской архитектуры, ее органическое единство с горным рельефом. В некоторые пейзажи введены жанровые и культовые сцены. Часто среди гор, у водных источников художник изображает отшельников. В 1023 году на реке Ганге он увидел в вечернем сумраке женщину, пускавшую по реке огоньки в маленьких лодочках и загадывавшую по направлению их движения свою судьбу. Позже, в 1945 году, этот мотив воплотился в поэтичнейшую картину «Огни на Ганге». Очарование и красота картины заключены не только в сюжете. Она решена в бархатистых синих и голубовато-зеленоватых тонах, данных в сложной нюансировке. Мягкости и нежности колорита вторят плавные текущие линии, тающие силуэты.

Знания ученого, глубокий интерес к индийской мифологии порождают в творчестве Рериха наряду с совершенно реалистическими пейзажами своеобразные фантастические образы.

Индийская мифология и искусство, уходящие своими корнями в далекую древность, являют собой плод мудрой мысли, утонченного вкуса Востока. В сложных символических

образах, в которых истинное переплетается с вымышленным, в которых всегда есть религиозный мотив, пантеистическое восприятие природы, индийский народ с давних пор воплощал свои светлые мечты, прекрасные идеалы. Несмотря на старые тысячелетние формы, это искусство до сих пор является неотъемлемой частью жизни индийского народа и оказывает на него большое влияние. Глубокое понимание национальных особенностей Индии, стремление рассказать о ее духовных сокровищах не переводным, а подлинным языком искусства привели Рериха к созданию образов, которые он слагает из своеобразного сочетания реалистического изображения природы, элементов символизма, пантеистического мистицизма.

В одной из картин на фоне высоких снежных гор, на зеленом весеннем лугу восседает бог Кришна, любимый герой индийского фольклора. Подобно русскому Лелю, как неоднократно говорил сам художник, он играет на свирели, призывая все живущее к радости. Яростный, напряженный бой кипит в облаках, «Облако-стрелок» посылает стрелы в согбенные спины облачных фигур.

Многие произведения связаны с буддийскими легендами о Майтрее, грядущем Будде. В картине «Майтрея. Победитель» (1925) художник запечатлевает величественную горную панораму с гигантским изображением Майтреи, высеченным в скале. И в этот реалистический пейзаж он вводит символический образ. В небе среди облаков четким силуэтом намечен спешащий всадник, к которому обращен взор молящегося. В очертаниях всадника он видит вещие знаки, видит посланника Майтреи, спешащего на бой за счастье человечества.

По своему философскому содержанию этому произведению близка картина «Приказ Ригден Джапо». С именем Ригден Джапо в восточной мифологии также связываются мечты народа о грядущей счастливой эре. Ригден Джапо, владыка Шамбалы, изображен в недрах огненно-светящейся горы. Он отдает приказ своему воинству, которое устремляется на подвиг.

В этих и многих других произведениях Рерих проявил тонкое понимание сущности искусства Востока, редкое умение видеть природу чужой страны в преломлении древней мифологии. И это было не случайным в его творчестве. Еще на родине на материале языческой мифологии он создавал картины, которые по своему образному строю во многом близки его работам последнего периода. Достаточно вспомнить хотя бы «Небесный бой» или «Веления неба», в которых есть элемент пантеизма. Глубокое знание древней русской культуры помогло Рериху подойти к пониманию особенностей традиционного искусства Востока и созданию произведений, близких и понятных народам Индии.

Рерих любил горы во всем их многообразии: в яркой феерии закатов и в ночной тишине, в снежных ураганах и сиянии солнца, в их реальном естественном виде и в преломлении индийской мифологии. Каждый мотив, за какой бы он ни брался, он передавал с непостижимым мастерством. Многие из его картин стали для зрителей подлинным художественным открытием.

В истории мирового искусства известны замечательные полотна с изображением гор, созданные различными художниками. Но никто, никогда подобно Рериху не разрабатывал таких многообразных и сложных мотивов. Как бывают прирожденные маринисты, так Николай Константинович стал прирожденным певцом горного мира. В искусствоведении еще нет термина, которым определялся бы этот вид пейзажа. Один из биографов назвал Рериха «мастером гор». Это определение четко отметило не только новые черты в творчестве художника, но и его исключительное место в мировой пейзажной живописи.

Пакт Рериха

Живя долгие годы в отдаленной местности, в окружении вечных снегов, Рерих не порывает с миром. Напротив, его имя в 30-е годы получает совершенно исключительное значение и известность во многих странах.

Рерих внимательно следил за происходящими событиями. Отовсюду до него доходили вести о безработице, голоде, нищете, падении культуры, искусства. Его глубоко тревожил кризис, охвативший капиталистические страны. «Ведь, не будем скрывать от себя, что нынешние времена, действительно, самые трудные. И материальный и духовный кризисы дошли, как кажется, до апогея», – писал он в 1932 году¹⁰⁵.

Еще в России Рериха глубоко волновали вопросы мира, вопросы охраны памятников культуры в годы войны. Он рассматривал культуру как величайшую духовную ценность человечества, как синтез лучших достижений в области науки, искусства, образования, как фундамент будущего. Тревожась за судьбу своих современников, думая о прогрессе, он видел свое призвание в борьбе за сохранение этих сокровищ. Теперь, в условиях мирового кризиса, возможности нового столкновения между народами, он вновь обращается ко всему миру, к государственным и культурным представителям всех стран с призывом принять срочные меры по охране памятников культуры.

В обращении, напечатанном на многих языках, Рерих писал в марте 1930 года: «Многообразно устремляется человечество к Миру. Каждый в сердце своем сознает, что это созидательное действо... выражает Новую Эру. Неуместно создаются суждения о предпочтении известному типу пуль, или конвенции, определяющие, что ближе Мировому Единению – один или два броненосца с дальнобойными орудиями. Но представим себе даже и такие убийственные рассуждения, как примитивные ступени к тому же самому великому понятию Мира, которое когда-то обуздает воинственные инстинкты человечества духовными радостями созидания. Но факт все же остается, что пушки хотя бы одного из избранных броненосцев могут так лее уничтожить величайшее сокровище искусства и науки, как и целый флот... Против этих заблуждений невежества мы должны принять немедленные меры...»¹⁰⁶

По поручению Рериха доктор международного права и политических наук Парижского университета Г.Г.Шклявер вместе с профессором Жоффр-де-ла-Прадель, членом Гаагского мирного суда, разработали принципы Пакта по охране культурных ценностей в соответствии с кодексом международного права. В 1929 году проект договора был уже опубликован. Параграфы I и II гласили:

«Образовательные, художественные и научные учреждения, научные миссии, персонал, имущество и коллекции таких учреждений и миссий будут считаться нейтральными и как таковые будут подлежать покровительству и уважаемы воюющими. Покровительство и уважение в отношении вышеназванных учреждений и миссий во всех местах будет подчинено верховной власти договаривающихся стран без различия от государственной принадлежности какого-либо отдельного учреждения или миссии. Учреждения, коллекции и миссии, зарегистрированные на основании Пакта Рериха, выставляют отличительный флаг, который даст им право на особенное покровительство и уважение со стороны воюющих государств и народов всех договорных стран»¹⁰⁷.

Отличительный флаг, получивший название Знамени Мира, представлял собою белое полотнище, на котором, как символ вечности и единения, была изображена большая красная окружность с тремя красными кружками посередине.

Пакт Рериха, кроме призыва к защите мировых ценностей в годы войны, заключал в себе также большой воспитательный смысл. «Пакт для защиты культурных сокровищ нужен не только как официальный орган, но как образовательный закон, который с первых школьных дней будет воспитывать молодое поколение с благородными идеями о сохранении истинных ценностей всего человечества», – писал Рерих¹⁰⁸.

В борьбе за принятие Пакта народами разных стран Рерих видел также путь к улучшению международных отношений, путь к миру.

В 1930 году проект Пакта был представлен в Комитет по делам музеев при Лиге наций, где получил одобрение. После этого он был передан на рассмотрение Международной комиссии интеллектуального сотрудничества.

С первых же дней обнародования Пакт привлек к себе внимание мировой общественности и породил большое движение. Из многих стран начали поступать приветствия и письма, полные одобрения. Повсюду стали создаваться Комитеты Пакта и Знамени Мира, призванные проводить идеи этого документа в жизнь. В 1931 году бельгийский город Брюгге стал центром по распространению идей Пакта. В этом городе был основан Международный союз Пакта Рериха.

Велик список организаций, обществ, крупных деятелей мировой культуры, которые присоединились к благородному начинанию Рериха. О популяризации идей Пакта среди самых широких слоев населения говорят хотя бы такие факты. В Америке на призыв Рериха откликнулись все женские клубы, объединяющие до 4 миллионов человек. Во Франции поэт Марк Шено и писатель Лемарис совершили большое турне по различным городам, призывая поддержать Пакт и Знамя Мира. Лекции о Пакте начали читаться в некоторых военных школах. Г.Г.Шклявер знакомит с положениями этого документа студентов старейшего университета Испании в Саламанке. Появилась и разнообразная литература: кроме многочисленных газетных и журнальных статей, были изданы в 1931-1935 годах два тома материалов, посвященных Пакту.

Наблюдая за развернувшимся международным движением, великий поэт Индии Рабиндранат Тагор писал Рериху в 1931 году: «Я зорко следил за вашими замечательными достижениями в области искусства и за вашей великою гуманитарною работою во благо всех народов, для которых ваш Пакт Мира, с его знаменем для защиты всех культурных сокровищ, будет исключительно действенным символом. Я искренне радуюсь, что этот Пакт принят Музейным комитетом Лиги наций, и я чувствую глубоко, что он будет иметь огромные последствия на культурную гармонию народов»¹⁰⁹.

В 1931 году с 13 по 15 сентября в Бельгии, в Брюгге, проводится первая международная конференция Пакта Рериха. На ней был обсужден план пропаганды идей Пакта во всем мире. При этом было обращено особое внимание на работу среди молодежи и в школах. Был установлен постоянный контакт с Международным комитетом по делам искусств и Бюро конференции по ограничению вооружения.

8 и 9 августа 1932 года в Брюгге была созвана вторая международная конференция. Она сопровождалась большой выставкой, где было представлено более 6000 фотографий архитектурных памятников, подлежащих охране. Эта конференция вынесла решение войти в сношение с различными государствами в целях принятия ими Пакта как международного документа.

С большим успехом прошла третья международная конференция в Вашингтоне, созванная 17 ноября 1933 года. В ее работе участвовали представители тридцати шести государств. Конференция обратилась к правительствам всех стран с призывом подписать Пакт.

15 апреля 1935 года в Вашингтоне Пакт Рериха был подписан США и странами Латинской Америки: Аргентиной, Бразилией, Чили, Перу, Уругваем и другими. В связи с этим по радио выступил президент США Фр.Рузвельт. В своей речи он отметил большое международное значение принятого документа¹¹⁰.

Во второй половине 30-х годов многие страны были готовы к подписанию Пакта Рериха. Знамя Мира уже развевалось над некоторыми культурными и учебными заведениями Америки, Франции, Бельгии, Латвии, Японии. В октябре месяце 1936 года Союз Пакта Рериха в Брюгге провел международный день искусства в борьбе за мир. За принятие Пакта начались выступления в Индии. Но это широкое международное движение было оборвано трагическими событиями второй мировой войны.

После войны Рерих вновь выдвигает идею Пакта. Правда, многих энтузиастов этого движения уже не стало, распались многие общества имени Рериха и другие организации,

боровшиеся за проведение Пакта в жизнь. Но возникли новые силы. Пакт был горячо поддержан в Индии. За охрану памятников культуры высказались премьер-министр Индии Дж. Неру, вице-президент Индии доктор С.Радхакришнан и многие другие. Горячо поддержала Пакт в 1946 году Всеиндийская конференция культурного единства. В 1948 году за Пакт высказалось правительство свободной Индии.

В 1950 году Комитет Пакта Рериха направил доктору Торресу Бодэ» главному директору ЮНЕСКО, копию Пакта со всей документацией по истории движения, начиная с 1930 года.

В 1954 году в Гааге на основе Пакта Рериха был подписан Заключительный акт Международной конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта. Вскоре эта конвенция была ратифицирована 39 странами, в том числе и Советским Союзом.

Великий друг Индии

Давняя мечта, научные и художественные интересы привели Рериха в Индию. Здесь он прожил около 20 лет, проник в душу народа этой страны и сделал много полезного для него.

Деятельность Рериха в Индии имела большой политический смысл. Путешествия по странам Востока, жизнь в Индии открыли перед художником богатейшие сокровища вековых накоплений культуры. Вопреки многим западным ученым, фальсифицировавшим историю колониальных стран, доказывавшим «врожденную отсталость» угнетенных народов, Рерих в своих трудах «Алтай – Гималаи» (1929), «Сердце Азии» (1929), «Шамбала» (1930) пишет о том, что Восток хранит величайшие духовные ценности, редкие памятники искусства и культуры, которые нуждаются в глубоком изучении. Неоднократно высказывает он мысль об огромных внутренних силах этих стран, о том, что им принадлежит будущее.

Рерих сделал существенный вклад и в изучение истоков древней культуры, истории и природы Индии, основав Гималайский институт научных исследований. Индийцы высоко ценят это начинание Рериха. Высоко оценивают они и труды его ближайших помощников – Елены Ивановны, Юрия Николаевича, Святослава Николаевича.

Исключительный интерес вызывали в Индии выставки художника. Они обычно перевозились из города в город и везде собирали массы народа, приходившего посмотреть на картины, воспевающие красоту родной страны. В одном из писем С.Н.Рерих, сопровождавший выставку 1941 года, писал отцу из Бароды: «Народу на эту выставку идет масса. Прямо тысячи валят каждый час. Никто ничего подобного не видел. Все кругом запружено толпами... Я говорю раза четыре в день и иногда перестаю даже двигаться от усталости. С раннего утра до вечера я с толпами и среди людей»¹¹¹.

После выставок Рерих получал неоднократные предложения о покупке его картин. Часто он дарил свои работы. В настоящее время в Индии есть несколько крупных коллекции произведений художника – в музеях городов Тривандрама, Хайдарабада, Мадраса, Аллахабада, Барода и других.

Рерих сближается со многими прогрессивными деятелями страны, борющимися за ее независимость, за развитие национальной самобытной культуры.

Многолетняя сердечная дружба связывала Рериха с Рабиндранатом Тагором. Знакомство, начавшееся еще в 1920 году в Лондоне, со временем переросло в глубочайшее взаимопонимание, особое духовное родство. У Рериха и Тагора оказалось много общего в философских воззрениях. Они оба были сторонниками реформ и отказа от насилия как средства политической борьбы, оба свято верили в возможность социальных изменений силами воспитания, образования, искусства. В дневниках, в статье «Виджайя Тагор!»¹¹² Рерих сам указывает на близость многих своих идей воззрениям Тагора. Тагор в свою очередь называл Рериха «величайшим мыслителем». Близость взглядов, взаимные симпатии и дружба привели к сотрудничеству. Рерих всячески одобряет и поддерживает

Тагора в его настойчивой борьбе за развитие индийской национальной культуры, с большим вниманием и участием следит за его начинаниями в основанном им университете в Шантиникетоне. Большую помощь и поддержку получает Рерих со стороны Тагора в борьбе за ратификацию Пакта. В едином строю борются они за мир. В одном из писем, относящемся к 1937 году, Тагор писал Рериху: «Мой дорогой друг. Проблема мира сегодня является наиболее серьезною заботою человечества, и наши усилия кажутся такими незначительными и тщетными перед натиском нового варварства, которое бушует на Западе с все возрастающей яростью. Безобразное проявление обнаженного милитаризма повсюду предвещает злое будущее, и я почти теряю веру в самую цивилизацию. И все же мы не можем сложить наши устремления – это только ускорило бы конец»¹¹³.

В летние месяцы, когда в Кулу устанавливалась дорога, в дом Николая Константиновича приезжали многие политические деятели, представители культуры и искусства Индии. В мае 1942 года одну неделю там жил Джавахарлал Перу. В это тревожное время, когда на полях России шли кровопролитные бои, а в Индии усиливалась национально-освободительная борьба, Дж.Перу и Н.К.Рерих говорят об «Индо-Русской культурной ассоциации», о необходимости полезного, созидательного сотрудничества между русскими и индийцами.

Редкое понимание духовной жизни народа Индии, самоотверженное желание приносить ему повседневную пользу, гуманистические убеждения сделали имя Рериха любимым и почитаемым в этой стране. Каждое его слово, каждое выступление всегда привлекали внимание общественности. В печати о нем неоднократно упоминали как о великом друге Индии. Его называли самым священным для индийцев именем – «Гуру», то есть «Учитель».

Большой любовью и уважением Рерих пользовался и в соседних с Индией странах. Посол Цейлона в СССР профессор Гунапала Малаласекера в речи на открытии выставки художника в Москве в 1957 году говорил: «Всюду, куда бы он ни ходил по Азии – в Индии, в Тибете, в Ладаке, в Сиккиме и Бхутане, в Центральной Азии и Монголии, – везде его встречали со знаками особого почитания, доверия и любви, редко оказываемых чужестранцам в этих странах»¹¹⁴.

Думы о родине

Рерих – всемирно известный художник, ученый и общественный деятель. Пожалуй, нет страны, где бы не знали имени Рериха, где бы не были высоко оценены его заслуги. Он был членом более сорока научных и художественных учреждений мира: почетным президентом Американско-Русской культурной ассоциации в Нью-Йорке, сотрудничавшей с ВОКСом, почетным президентом интернационального Союза Пакта Рериха в Брюгге, членом Югославской Академии наук и искусств в Загребе, президентом Лиги культуры в США, членом Реймской Академии во Франции, членом-основателем этнографического общества в Париже, пожизненным членом Общества восточного искусства в Калькутте, почетным членом Комитета культуры в Буэнос-Айресе в Аргентине и т.д. Но как бы ни был славен путь художника за границей, как бы он там ни был принят, он всегда думал о родине. Через все жизненные бури и невзгоды он пронес свое светлое чувство любви к России, преданности ей. Самоотверженно служа человечеству, он творил прежде всего на благо отчизны.

Создавая за границей новые очаги культуры и науки, борясь за ратификацию Пакта, Рерих стремился к укреплению интернациональных связей, к установлению мира во всем мире.

Упорно, настойчиво на протяжении многих лет нес художник повсюду правду о русской культуре. В Америке, Европе, Азии печатались его вдохновенные статьи о нашей стране и ее деятелях: Пушкине, Гоголе, Л.Толстом, Горьком, Куинджи, Стасове, Шаляпине, Мусоргском, Римском-Корсакове, Ломоносове, Павлове, Бехтерева,

Пржевальском и других. Он писал замечательные статьи о талантливости русского народа, его неисчерпаемых творческих возможностях.

Внимательно следил Рерих за успехами Советского Союза. Радиоволны, печать, письма доносили до него радостные вести о строительстве новых заводов, школ, больниц, электростанций, каналов. Он был хорошо осведомлен о достижениях советской науки, искусства, литературы. С годами для него стало очевидным, что многие идеалы, за которые он боролся всю жизнь, осуществляются на его родине.

Николай Константинович свято верил, что русскому народу суждено великое будущее, что ой является оплотом мира и прогресса всего человечества. В обращении к «Друзьям художникам» Рерих писал в 1939 году: «Знатоки говорят, что русский народ есть наследник чудесного будущего. Пишут теперь, что мир всего мира зависит от русской мощи, от русского решения. Европейские журналы пестрят изображениями жизни народов Союза. Бодрые овладетели воздухом уже сделали великим примером... О русском искусстве вновь громко заговорили. В то время, когда запад утопает в сюрреализме и параноизме, русские художники утверждают реализм жизни...»¹¹⁵

Особенно страстно, взволнованно голос художника звучит в годы тяжелых испытаний, выпавших на долю Советского Союза в период второй мировой войны. Слушая по радиоприемнику тревожные сообщения о наступлении фашистских орд на родную землю, он с большой уверенностью и убежденностью пишет о несгибаемости России, монолитности народа, о неизбежности победы. Так, уже в июле 1941 года появились его замечательные патриотические заметки в дневнике: «Оборона Родины», «В грозе и молнии».

В эти годы с новой силой всплывают в памяти художника образы русских героев, отстаивавших независимость своей страны. В 1941 году он создает картины «Александр Невский», «Поход Игоря», в 1942 году – «Единоборство Мстислава с Редедей», «Партизаны», в 1943 году – «Борис и Глеб», «Настасья Микулична». Когда стало известно о разрушении в Новгороде церкви Спаса-Нередицы, Рерих по памяти воспроизводит эту всемирно прославленную жемчужину древнерусской архитектуры. В записном листке от 30 декабря 1941 года сам художник отмечал: «Повсюду сочетались две темы – Русь и Гималаи»¹¹⁶.

Каждое выступление Рериха, каждое сказанное им доброе слово о Советском Союзе вызывали за границей острую реакцию со стороны враждебно настроенных кругов. Так, в 1926 году дальневосточная эмигрантская печать начала травлю художника за посещение им Советского Союза. Злые, ядовитые статьи пишет о нем в Париже С.Маковский. Б.Суворин негодует за публикацию «Неотпитой чаши», в которой Николай Константинович писал о силе и могуществе России, о ее великом будущем¹¹⁷.

Не раз с гневом и возмущением говорит Рерих о тех русских эмигрантах, которые продали Родину «за тридцать сребреников». Не раз обращается он к своим друзьям соотечественникам с горячим призывом к подвигу во имя отчизны, к защите ее от мировой реакции. Одну из статей 1936 года он заканчивает глубоко волнующими словами: «Великая Родина, все духовные сокровища твои, все неизреченные красоты твои, всю твою неисчерпаемость во всех просторах и вершинах – мы будем оборонять. Не найдется такое жестокое сердце, чтобы сказать: не мысли о Родине. И не только в праздничный день, но в каждодневных трудах мы приложим мысль ко всему, что творим о Родине, о ее счастье, о ее преуспевании всенародном. Через все и поверх всего найдем строительные мысли, которые не в человеческих сроках, не в самости, не в истинном самосознании скажут миру: мы знаем нашу Родину, мы служим ей и положим силы наши оборонить ее на всех ее путях»¹¹⁸.

С думами о родине постоянно были связаны мечты о возвращении домой. Николай Константинович считал свое пребывание за границей временным и не принял нового гражданского подданства. Еще в 1926 году, будучи в Москве, он надеялся на скорое возвращение. Но затянувшаяся экспедиция, интенсивная работа по созданию

Гималайского института, борьба за Пакт отодвинули сроки. В конце 30-х годов, когда Рерих убедился в жизнеспособности своих начинаний, он вновь устремляется к своим сокровенным мечтам. В письмах В.Булгакову он неоднократно высказывает мысль о необходимости скорейшего возвращения на родину, о желании включиться в ее трудовую жизнь. «Вы поминаете о возвращении «до дому». Близки нам эти Ваши слова. Если бы у Вас нечто подобное стало складываться, то, пожалуйста, спешно известите нас, чтобы еще обменяться вестями. Да, приходят сроки, и даже внешние события устремляют нас туда, куда принадлежит наша сущность», – читаем в письме от 6 февраля 1939 года¹¹⁹.

Вторая мировая война сорвала все планы. Переговоры о возвращении на родину стали возможными только после ее окончания. Однако в обстановке, сложившейся в нашей стране в период культа личности, переговоры затянулись. Но, несмотря на трудности, Рерих все же надеялся получить визу на въезд в СССР.

Уже в 1947 году все было готово к отъезду: упакованы картины, рукописи, книги. В своих последних письмах в Россию Рерих с волнением сообщает друзьям о скорой встрече, о больших творческих начинаниях, о желании многие из них завершить на родине. 2 апреля 1947 года он писал И.Грбарю: «Печальны Твои сведения о вымирании востоковедов – Юрий и все мы очень огорчились. Да ведь и живые, как Козин, Крачковский и другие уже в наших годах. Как нужен Юрий – индолог, санскритист, тибетолог и монголист, не только глубоко изучивший источники, но и владеющий языками – небывалое соединение, так нужное при возросшем значении Азии... Ты пишешь, что Академия наук издает теперь множество трудов – радостно слышать! Долго ли под спудом будут труды Юрия – «История Средней Азии», «История Тибета», Тибетский словарь, исследования о наречьях, об искусстве, о нашей экспедиции, о зверином стиле, о Гессаре и многие сообщения, сделанные в Азиатском Обществе. Чего ради весь этот ценный материал, накопленный в течение четверти века, должен лежать под спудом, а не радовать нашу Родину... Сейчас издательство «Китаб Махал» просило меня дать книгу «Искусство жизни»... Тема нужная – пишу. Да, пишу, а сам жалею – зачем по-английски? Все нужное должно быть прежде всего по-русски. Это будет седьмая книга здесь. Видно, понадобились такие памятки. Город Дели захотел иметь мои картины, и ушло семь гималайских картин. Хорошо, но ведь Гималаи могли бы быть на Родине...»¹²⁰

Мечты Рериха не сбылись. В начале июля 1947 года он тяжело заболел, и 13 декабря его не стало.

Кончина Николая Константиновича была встречена в Индии с глубокой скорбью. Его похоронили как самого почитаемого и уважаемого деятеля страны. По индийскому обычаю тело Рериха было сожжено, и прах его развеян с вершины высокой горы. На месте кремации в Кулу был установлен памятник с знаменательной надписью, в которой Рерих назван «великим русским другом Индии».

После смерти Рериха в Индии был издан сборник памятных материалов¹²¹. В него вошли высказывания о Николае Константиновиче многих видных деятелей мира, в том числе и Дж.Неру. В Кулу, в доме, где жил и работал замечательный художник, сейчас создается мемориальный музей.

Н.К.Рериху не суждено было снова увидеть родину. Но одно из его последних желаний осуществилось. В 1955 году во время пребывания в Индии Советской правительственной делегации Ю.Н.Рерих обратился к Н.С.Хрущеву с просьбой помочь вернуться на родину. В 1957 году Юрий Николаевич приезжает в СССР и привозит по завещанию отца коллекцию его произведений.

Выставки картин Н.К.Рериха, организованные в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге, Тбилиси, прошли с огромным успехом. С утра до вечера залы были заполнены зрителями. Многие из них оставили в книгах отзывов восторженные записи о произведениях художника последнего периода. В 1960 году Ю.Н.Рерих передал в дар государству большую часть этой коллекции. 355 произведений поступило в Государственный Русский

музей в Ленинграде, 60 – в Новосибирскую картинную галерею. Сейчас в этих музеях открыты постоянные выставки картин Н.К.Рериха.

На родину были привезены также уникальная библиотека Юрия Николаевича¹²², коллекция произведений тибетского религиозного искусства, собранная им во время многолетних путешествий по Индии и Центральной Азии, его ценнейшие научные труды, которые он, к сожалению, не смог полностью довести до публикации из-за скоропостижной смерти, последовавшей 21 мая 1960 года в Москве и внезапно оборвавшей так широко начатую им в СССР научную деятельность.

Высоко пронесла семья Рерихов по всему миру славу о русской культуре. Где бы они ни странствовали, они везде были патриотами своей страны и творили для нее, не зная усталости. Частица их бесценного труда – картины, рукописи, книги, привезенные из Индии, также стали щедрым вкладом в дело культурного служения Родине.

Заключение

Николай Константинович Рерих еще в ранней юности мечтал об идеале художника всеобъемлющего таланта, подобного мастерам эпохи Возрождения. С первых лет своей сознательной деятельности он упорно овладевал знаниями в различных областях науки и искусства. И заветная мечта юности осуществилась. Он стал всемирно известным художником, общественным деятелем, философом, публицистом, ученым.

Рерих жил в сложнейшую эпоху. Он был современником трех революций в России, ему суждено было пережить две мировые войны, он стал очевидцем национально-освободительного движения в колониальных странах Востока. Его глубоко волновали многие важнейшие вопросы века: войны, экономические кризисы, безработица, падение культуры, морали в буржуазном обществе. Он остро ощущал неизбежность больших перемен и думал о том времени, когда люди всей земли будут жить по законам равенства и любви, когда молодое поколение будет морально и физически здоровым, когда повсюду расцветут культура и искусство. Как художник большого гражданского долга он видел свое призвание в борьбе за благо человечества, за преобразование жизни на земле.

Рерих свято верил в огромную силу культуры, в возможность «духовным оружием» влиять на ход мировой истории. Борьбе за осуществление этой идеи он отдал десятилетия напряженного труда. Огромная воля, страстное желание принести свои знания и талант на алтарь мировой цивилизации отличают весь его жизненный путь. И хотя в век противоречий и войн многие важные проблемы трудно решать мирным путем, он успешно осуществлял идеи сотрудничества между народами. Велик его вклад также в искусство и науку ряда стран. За все это друзья нередко называли его «практическим идеалистом».

В поисках синтеза лучших завоеваний русской, западно-европейской и восточной мысли Рерих оставался русским по складу ума, идеалам, которые сложились у него на родине и которые он пронес через всю жизнь. На глубоко национальный характер творчества Рериха указывали многие его современники. Известный испанский художник Игнасио Сулоага писал о нем: «Великий художник! Его искусство свидетельствует, что из России на весь мир исходит некая сила – я не могу измерить ее, не могу определить ее словами, но она налицо».

Николай Константинович с прозрением гения думал не только о современном мире. Он постоянно устремлял свои взоры к грядущим поколениям и прогнозировал будущее. Многие его предвидения стали реальными в наши дни. Многие еще ждут своих сроков и проверки жизнью.

В наше время, когда не прекращаются вооруженные столкновения в разных регионах, когда над человечеством нависла угроза экологических катастроф и встают общие проблемы выживания, многие идеи Рериха повелительно входят в жизнь. Они

помогают найти подходы к сложнейшим вопросам века. Завет Николая Константиновича «Мир через культуру» звучит все громче и громче. Он объединяет людей доброй воли, готовых к миру и дружбе на всей планете.

Деятельность Рериха была подвигом во имя развития мировой культуры. История XX века, пожалуй, не знает имени другого художника, который сделал бы так же много в этой области, как он.

Залог успеха Рериха заключался не только в его феноменальной одаренности, но и в самоотверженном служении человечеству. Рерих был величайшим тружеником. Ярко характеризует его как человека ответ на анкету, с которой обратился один журнал к знаменитым людям. На вопрос, как он проводит праздники, Рерих ответил: «За работою, в чем же лучший праздник, как не в работе».

Просветителем, гуманистом, борцом за мир вошел Николай Константинович Рерих в историю XX века. Он принадлежит к плеяде лучших деятелей мировой культуры, творивших во имя человечества.

¹ Н.К. Рерих. Листы дневника. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 227.

² Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/41.

³ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/4, л. 1.

⁴ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/48, л. 39.

⁵ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/57, л. 1.

⁶ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/15, л. 5.

⁷ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/14, л. 15.

⁸ Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, архив С. Платонова, ф. 585, оп. II, № 1722.

⁹ Н.К. Рерих. На кургане. Соч., кн. I, М, 1914, стр. 14.

¹⁰ Н.К. Рерих. На кургане. Соч., кн. I, М, 1914, стр. 25-26.

¹¹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/14, л. 12.

¹² Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/14, л. 5-6.

¹³ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/14, л. 11.

¹⁴ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/9, л. 5.

¹⁵ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/1319.

¹⁶ Н.К. Рерих. Нерушимое. Рига, 1936, стр. 176.

¹⁷ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/1322, л. 2.

¹⁸ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/11, л. 3.

¹⁹ Н.К. Рерих. Листы дневника. «Октябрь», кн. 10, стр. 217.

²⁰ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/11, л. 3.

²¹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/11, л. 4.

²² Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/14, л. 5.

²³ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/55, л. 19.

²⁴ Н.К. Рерих. Листы дневника. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 231-232.

²⁵ Н.К. Рерих. Листы дневника. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 232.

²⁶ Н.К. Рерих. Листы дневника. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 217.

²⁷ Н.К. Рерих. Искусство и археология. «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, стр. 188.

²⁸ Н.К. Рерих. Искусство и археология. «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, стр. 192.

²⁹ Н.К. Рерих. Искусство и археология. «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, стр. 192.

³⁰ Н.К. Рерих. Искусство и археология. «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, стр. 193-194.

³¹ Рукописный отдел Института Русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР, Архив Стасовых, ф. 294, оп. I, №443, л. 2.

³² Центральный Гос. Архив литературы и искусства СССР, ф. 816, оп. I, ед. хр. 7, л. 11.

³³ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/1322, л. 2.

³⁴ Н.К. Рерих. Листы дневника. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 217.

³⁵ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/333.

³⁶ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/212, л. 2.

- ³⁷ Р. Изгой (Н. Рерих). Наши художественные дела. «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1-2, стр. 118.
- ³⁸ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/212, л. 2.
- ³⁹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/431, л. 2.
- ⁴⁰ Н.К. Рерих. Слово напутственное. «Бержевые ведомости», (утр. вып.), 1916, № 15440, 14 марта.
- ⁴¹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/205, л. 3.
- ⁴² Н.К. Рерих. На кургане. Соч. кн. 1, стр. 19-21.
- ⁴³ Н.К. Рерих. По старине. Соч., кн. 1, стр. 68-69.
- ⁴⁴ С. Эрнст. Н.К. Рерих. Пг; 1918, стр. 65.
- ⁴⁵ Игумен Андроник (Трубачев) и П.В. Флоренский. Павел Александрович Флоренский. Литературная газета. 30 ноября 1988 г.
- ⁴⁶ Н.А. Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма. М. 1990, стр. 90.
- ⁴⁷ Арсений Гулыга. В.С. Соловьев. Литературная газета. 18 ноября 1989 г.
- ⁴⁸ Н.А. Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма. М. 1990 г.
- ⁴⁹ Л.Н. Толстой. Что такое искусство? Полн. собр. соч., т. XVI. М. 1913, стр. 158-159.
- ⁵⁰ Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 т., Л., 1972-1989, т. 26, стр. 147.
- ⁵¹ Н.К. Рерих. Мысль / Н.К. Рерих. Зажигайте сердца. М., 1975, стр. 39.
- ⁵² Письмо от 05.12.1917 г. в кн.: «Н.К. Рерих. Письма к А.Н. Бенуа». СПб. 1993, С.14.
- ⁵³ Вивекананда.
- ⁵⁴ Н.К. Рерих. Обеднели мы. Соч. кн. 1, стр. 104.
- ⁵⁵ Р. Изгой (Н. Рерих). Наши художественные дела. «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 6, стр. 487.
- ⁵⁶ Рукописный отдел Института Русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР, Архив Стасовых, ф. 294, оп. I, №443, л. 18, 19, 22, 23.
- ⁵⁷ Н.К. Рерих (Текст Ю. Балтрушайтиса, А. Бенуа, А. Гедони др.) Пг., 1916, стр. 47.
- ⁵⁸ Н.К. Рерих. По старине. Соч. кн. 1, стр. 118.
- ⁵⁹ Н.К. Рерих. Радость искусству. Соч. кн. 1, стр. 118.
- ⁶⁰ Н.К. Рерих. Обеднели мы. Соч. кн. 1, стр. 109, 112.
- ⁶¹ Н.К. Рерих. Обеднели мы. Соч. кн. 1, стр. 112.
- ⁶² Н.К. Рерих. Восстановление. Соч. кн. 1, стр. 96.
- ⁶³ Н.К. Рерих. Земля обновленная. Соч. кн. 1, стр. 181.
- ⁶⁴ Н.К. Рерих. Подземная Русь. Соч. кн. 1, стр. 207.
- ⁶⁵ Н.К. Рерих. К природе. Соч. кн. 1, стр. 82.
- ⁶⁶ Н.К. Рерих. К природе. Соч. кн. 1, стр. 89.
- ⁶⁷ Н.К. Рерих. Из варяг в греки. Соч. кн. 1, стр. 47.
- ⁶⁸ Н.К. Рерих. По старине. Соч. кн. 1, стр. 73.
- ⁶⁹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/139.
- ⁷⁰ Цит. по кн.: В. Светлов. Современный балет. СПб., 1911, стр. 92, 120.
- ⁷¹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/1292, л. 1.
- ⁷² Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44. Газетные вырезки.
- ⁷³ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/723.
- ⁷⁴ «Бержевые ведомости» (веч. вып.), 1912, № 13147, 17 сентября.
- ⁷⁵ Н.К. Рерих. По старине. Соч. кн. 1, стр. 63.
- ⁷⁶ Н.К. Рерих. По старине. Соч. кн. 1, стр. 62.
- ⁷⁷ Н.К. Рерих. Искусство и археология. «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 4-5, стр. 261-262.
- ⁷⁸ Н.К. Рерих. Нерушимое. Рига, 1936, стр. 332. Картину «Град обреченный» Рерих называет в этом тексте «Град осужденный»
- ⁷⁹ Н.К. Рерих. Слово напутственное. «Бержевые ведомости» (утр. вып.), 1916, № 15440, 14 марта.
- ⁸⁰ «Русская Воля», 1917, № 44, 1 апреля.
- ⁸¹ Рукописный отдел ГТГ, Фонд Н.К. Рериха, 44/472. Завещание. 1 мая 1917 года.
- ⁸² Письмо Н.К. Рериха И.М. Степанову от 11 ноября 1917 г. Рукописный отдел Государственного Русского музея (ГРМ), ф. 71, ед. хр. 57, л. 9.
- ⁸³ Н.К. Рерих. Пути благословения. Рига, 1924, стр. 52.
- ⁸⁴ Н.К. Рерих. Пути благословения. Рига, 1924, стр. 51.
- ⁸⁵ Н.К. Рерих. Пути благословения. Рига, 1924, стр. 54.
- ⁸⁶ В. Булгаков. Великому народу – великое будущее. «Молодая гвардия», 1960, № 10, стр. 224.
- ⁸⁷ Письмо Н.К. Рериха И.М. Степанову от 16 января 1923 г. Рукописный отдел Государственного Русского музея (ГРМ), ф. 71, ед. хр. 57, л. 19.
- ⁸⁸ Н.К. Рерих. Сердце Азии. Изд. Атлас, 1929 г., стр. 7.
- ⁸⁹ Д. Бурлюк. Рерих (черты его жизни и творчества). Нью-Йорк, 1930, стр. 21.
- ⁹⁰ Н.К. Рерих. Сердце Азии. Изд. Атлас, 1929 г., стр. 15.

-
- ⁹¹ Н.К. Рерих. Сердце Азии. Изд. Атлас, 1929 г., стр. 23.
- ⁹² Н.К. Рерих. Сердце Азии. Изд. Атлас, 1929 г., стр. 61.
- ⁹³ Н.К. Рерих. Держава Света. Рига, 1992, стр. 41-42.
- ⁹⁴ Н.К. Рерих. Сердце Азии. Изд. Атлас, 1929 г., стр. 26-27.
- ⁹⁵ Д. Бурлюк. Рерих (черты его жизни и творчества). Нью-Йорк, 1930, стр. 26.
- ⁹⁶ Письма Елены Рерих, 1929-1938, том 1, Рига, 1940, стр. 340.
- ⁹⁷ Письма Елены Рерих, 1929-1938, том 1, Рига, 1940, стр. 184.
- ⁹⁸ Письма Елены Рерих, 1929-1938, том 1, Рига, 1940, стр. 245.
- ⁹⁹ Н.К. Рерих Героический реализм. Рукопись, 1 января 1944 г., стр. 1. Архив И.М. Богдановой.
- ¹⁰⁰ Рериховский вестник. Ленинград – Извара, 1989 (июнь – декабрь), с. 53.
- ¹⁰¹ Цит. по ст.: Н. Соколова. Рерих. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 203.
- ¹⁰² Н.К. Рерих. Твердыня пламенная. Париж, 1932, стр. 118.
- ¹⁰³ Н.К. Рерих. Гималаи. «Приключения в горах». Литературно-художественный альманах. М., 1961, стр. 52-53.
- ¹⁰⁴ Barnett V. Conlan. Nicholas Roerich a Vfstter of the Mountains. Изд. Flamma?1938, стр. 106.
- ¹⁰⁵ Н.К. Рерих. Твердыня пламенная. Париж, 1932, стр. 307.
- ¹⁰⁶ Н.К. Рерих. Держава Света. Нью-Йорк, 1931, стр. 95.
- ¹⁰⁷ В.А. Шибав. Пакт Рериха. Н.К. Рерих (сборник статей о нем). Рига, 1935, стр. 61.
- ¹⁰⁸ Н.К. Рерих. На страже мира. Листы дневника. 15 июля 1935 г., стр. 3. Архив И.М. Богдановой.
- ¹⁰⁹ Н.К. Рерих. Держава Света. Нью-Йорк, 1931, стр. 103.
- ¹¹⁰ Ю.Н. Рерих. Н.К. Рерих в борьбе за мир. Рукопись, стр. 4. Архив И.М. Богдановой.
- ¹¹¹ Н.К. Рерих. Выставки. Рукопись, 30 декабря 1941 г. Архив И.М. Богдановой. В выставке 1941 года принимал участие также С.Н. Рерих.
- ¹¹² Н.К. Рерих. Держава Света. Нью-Йорк, 1931, стр. 233-237.
- ¹¹³ Н.К. Рерих. Листы дневника «Октябрь», 1958.
- ¹¹⁴ Н. Соколова. Рерих. «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 210.
- ¹¹⁵ Н.К. Рерих. Друзьям-художникам. «Мысль». Художественно-литературный сборник. Рига, 1939, стр. 8.
- ¹¹⁶ Н.К. Рерих. Выставки. Архив И.М. Богдановой.
- ¹¹⁷ Н.К. Рерих. Пути благословения, стр. 29-31. Вариант статьи. См.: Листы дневника «Октябрь», 1958, кн. 10, стр. 225-227.
- ¹¹⁸ Н.К. Рерих. Нерушимое. Рига, 1936, стр. 318.
- ¹¹⁹ В. Булгаков. Великому народу – великое будущее. «Молодая гвардия», 1960, № 10, стр. 224.
- ¹²⁰ Письмо Н.К. Рериха И.Э. Грабарю от 2 апреля 1947 года. Архив И.М. Богдановой.
- ¹²¹ Nicholas Roerich. Memorial Volum. Bombay.
- ¹²² На базе этой библиотеки, насчитывающей около 5000 томов, в настоящее время создан научный кабинет имени профессора Ю.Н. Рериха в Институте народов Азии Академии Наук СССР.