

РЕРИХ







*Николай Константинович Рерих.
Портрет работы С. Н. Рериха.*

Р Е Р И Х

СТАТЬИ:
ВСЕВ.Н.ИВАНОВА
И
Э.ГОЛЛЕРБАХА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕДАКЦИЯ:
А.М.ПРАНДЭ

ЧАСТЬ I.



IZDEVIS RĒRICHA MUZEJS
RĪGĀ  1939

Iespiests Valsts papīru spiestuvē un naudas kaltuvē, Rīgā, Latgales ielā 11.



Путь

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА.

Среди русских и западно-европейских мастеров Рерих занимает особое место. М. Кузьмин в своей монографии называет Рериха „явлением единственным в Русском Искусстве и неповторимым“. Горький считал Рериха „величайшим интуитивистом“. Из далекой Индии звучит голос Рабиндранат Тагора, который говорит о картинах Рериха: „Они глубоко тронули меня. Они заставили меня осознать нечто очевидное, но нуждающееся в постоянном открытии: что правда беспредельна. Картины ясны и все же невыразимы словами. Искусство Рериха независимо, ибо оно велико.“ Для русских очень ценен отзыв Игнатия Зулоаги, воскликнувшего об искусстве Рериха: „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.“

Около искусства Рериха слышны были восхищенные голоса Метерлинка, Роберта Харше, Витторио Пика, Дени Роша, Франк Руттера, Асит Кумар Халдара, Гордон Боттомлея, Милош Мартена, Христиан Бринтона, Бальтрушайтиса, С. Маковского, Мэстровича, Александра Бенуа, Леонида Андреева и многих знатоков искусства всех стран. При всем этом Мастер остается по природе своей художником русским. Не удивительно, что эта великая русскость, наряду с мировым размахом, отмечается во всех оценках творчества Рериха. Стиль Рериха называют синтетическим реализмом и постоянно отмечают неповторимость этого стиля. Художник постоянно остается на гребне волны новых исканий и в то же время никто, как Рерих, не погружен так в знание древней Руси и всей Азии.

Издательство первоначально предполагало издать монографию в одном томе, но накопившийся материал так обширен и многообразен, что была принята система издания по частям. В первую часть монографии войдет серия последнего периода, из которого многие картины еще не могли войти ни в какие другие издания. Воспроизведения предыдущих периодов, находящиеся в различных странах, тем временем пополняются и войдут в следующие части. Весь художественный оевнге Рериха, достигающий до пяти тысяч произведений, требует глубокой и длительной обработки, и таким образом издание монографии в нескольких частях даст возможность отобразить творчество знаменитого русского мастера в желательной полноте.

Клод Брегдон заключает свое предисловие к книге Рериха — „Алтай-Гималаи“ следующими словами:

„В истории искусства от времени до времени появляются определенные личности, творения которых выделяются своим исключительно глубоким качеством, отличавшим их среди современников и делавшим их выше определенного направления и установленной школы; они сходны лишь между собою, посвященные, появляющиеся вне пространства и времени. Таковы были Леонардо-да-Винчи, Рембрандт, Дюрер и, в иных областях, Бетховен и Бальзак. Рерих в своей жизни, в характере своем и искусстве, является членом этого братства. Тридцать пять лет он шествует по свету — Европе, Америке, Азии, впитывая психологию многих народов, совершая тайные паломничества, и всегда и всюду сеет мудрость, насаждает семена красоты, ростки которой уже взошли и продолжают свой богатый расцвет.“

В одном из своих очерков Рерих призывает к всенародному сотрудничеству.

„Мы не мечтатели, но работники жизни, и наше назначение в том, что мы стремимся сказать народу:

„Помни о Красоте, не изгоняй ее облика из жизни, зови действительно и других к этой трапезе радости; зови на мирное, необ'ятное поле труда и созидания.“

Рига, 1939.

Издательство — Музей Рериха.



Чудо.

Э. Голлербах

ИСКУССТВО РЕРИХА

Творчество Рериха достаточно полно освещено во всемирной художественно-критической литературе, и, все-таки, оно является нескончаемым поводом для плодотворных раздумий и догадок, сопоставлений и выводов. Автор предполагаемого очерка имеет в виду не столько формальный анализ произведений Рериха, сколько соображения принципиально психологического или, если угодно, философского порядка, выросшие на основе изучения творчества Рериха.

Отсюда — неизбежная субъективность, а также и большая искренность автора и его, так сказать, личная заинтересованность в своей теме.



Уукрада.

I.

— Рерих . . .

Это имя уже давно стало обозначать целый космос, творческой волей художника вызванный к жизни, — целый мир образов глубочайшего значения, одушевленный *мудростью* в античном смысле слова: софия есть „мастерство“, умение создавать вещь; подлинные художники недаром именуются у Пиндара и Аристотеля „мудрыми“.

Аристотель понимал мудрость как „добротность искусства“; древние грамматики непосредственно приравнивали ее „искусству“ и „ремеслу“.

Высокое „ремесло“ Рериха отмечено несомненным и прочным знанием. Рерих — философ, мудролюб: знание для него, как для всякого художника, означает видение, точнее — провидение. Видения и видение для него нераздельны. Как верно подметил один из современных мыслителей наших (А. Ф. Лосев), у Гомера слово „узнаю“, „познаю“ весьма часто соединяется с глаголом, означающим *видение* (пример: „И Эней пред собою познал Аполлона, в очи *воззревши*“, и мн. др.); греческое „знаю“ обычно обозначает „я увидел“: знание обычно скрыто понимается как знание на основе *видения*. „Оптический“ смысл знания раскрывается в словах Платона: „это мы *не услышали* от других, но сами *знаем воочию*“ и т. п. Наконец, греческая „*идея*“ есть ни что иное как видение, зрение: у Платона „*Эйдос*“ часто обозначает наружность, конкретно-зримое тело, фигуру.



За морями земли великие.



Конь счастья.

Венец платонической философии — бытие, организованное как художественное целое, как изваяние. Для Платона „философия есть величайшее благо очей“, и по Гераклиту „глаза более точные свидетели, чем уши“.

Все это невольно вспоминается, когда обозреваешь творчество Рериха, проникнутое знанием вещей видимых и обличением вещей невидимых. Есть нечто глубоко-философское, спокойно-серьезное в его отношении к миру. Это художник без „улыбки“, без „игры“, сосредоточенный и строгий.

„Ernst ist das Leben“, сказал Гете; „ernst ist die Natur“, мог бы добавить Рерих.

Древняя Мать-Земля, безмолвная, многострадальная, вещая, только избранным открывающая седые свои тайны — неизменная тема Рериха, неизменная его любовь.

О пантеизме художника, об его архаическом стиле было в разное время сказано не мало верного, и, все-таки, „главная правда“ о Рерихе невыразима, как невыразимо, в конечном счете, „содержание“ лучших его картин: они открывают посвященным такие дали, возводят их на такие выси, о которых говорить нет надобности и даже *возможности* нет говорить. В этом — лучшая цель изобразительного искусства; силой единовременного, почти мгновенного внушения своего он устраняет всякую нужду в „литературе“. Связывать Рериха с каким-то „пояснительным текстом“, с какой-то беллетристической значило бы вульгаризировать сущность его творчества. Здесь, как и во многих других случаях, искусствовед должен ограничить себя в намерениях: помочь пониманию Рериха, поскольку это в его силах, он обязан, но не должен навязывать „своего“ Рериха, не должен никак „препарировать“ художника, говорящего сам за себя.



Вайделоты.

II.

Случилось так, что большая часть произведений Рериха находится в Америке, отделенная от нас огромными просторами океана и нам почти недоступная (репродукция — не в счет). Но, по существу, Рерих — наш, он русский из русских, и даже более русский чем сами русские: огромное мироощущение его, расширенное до космических масштабов, символически может быть обозначено как всеобъемлющее сердце русское, жадно влекущееся к миру, „космополитическое“ сердце.

И мыслеобразы Рериха — иначе нельзя определить его картины — суть прорывы в космос, прозрения космополитической истины. Вот почему в эпоху величайшего внимания к проблемам *всенародности*, всечеловечности, братского единения — творчество Рериха должно быть особенно близко и дорого русскому сознанию.

Рерих — художник интернационального значения уже просто потому, что подлинные ценности искусства всегда интернациональны — если не в формах воздействия, то в результатах своего воздействия. Пусть мистические элементы



Эскиз к опере „Князь Игорь“ — Путивль.



Старая Рига.

в творчестве Рериха чужды материалистическому мировоззрению передовой советской общественности, но даже для позитивно-настроенного ума ясно, что мистицизм Рериха не имеет ничего общего с пошлым, бульварным „мистицизмом“ дурного тона, ничего общего с дешевой „теософией“ или популярным оккультизмом, — в нем нет упаднической психологии. „Таинственность“ Рериха выше и лучше ходячего мистицизма; она лежит в самой основе его стилистического своеобразия. Декадентский мистицизм — это вино, разбавленное водой. Рерих же пьет из своего варяжского рога густое и терпкое вино тысячелетий, черное как запекшаяся кровь.

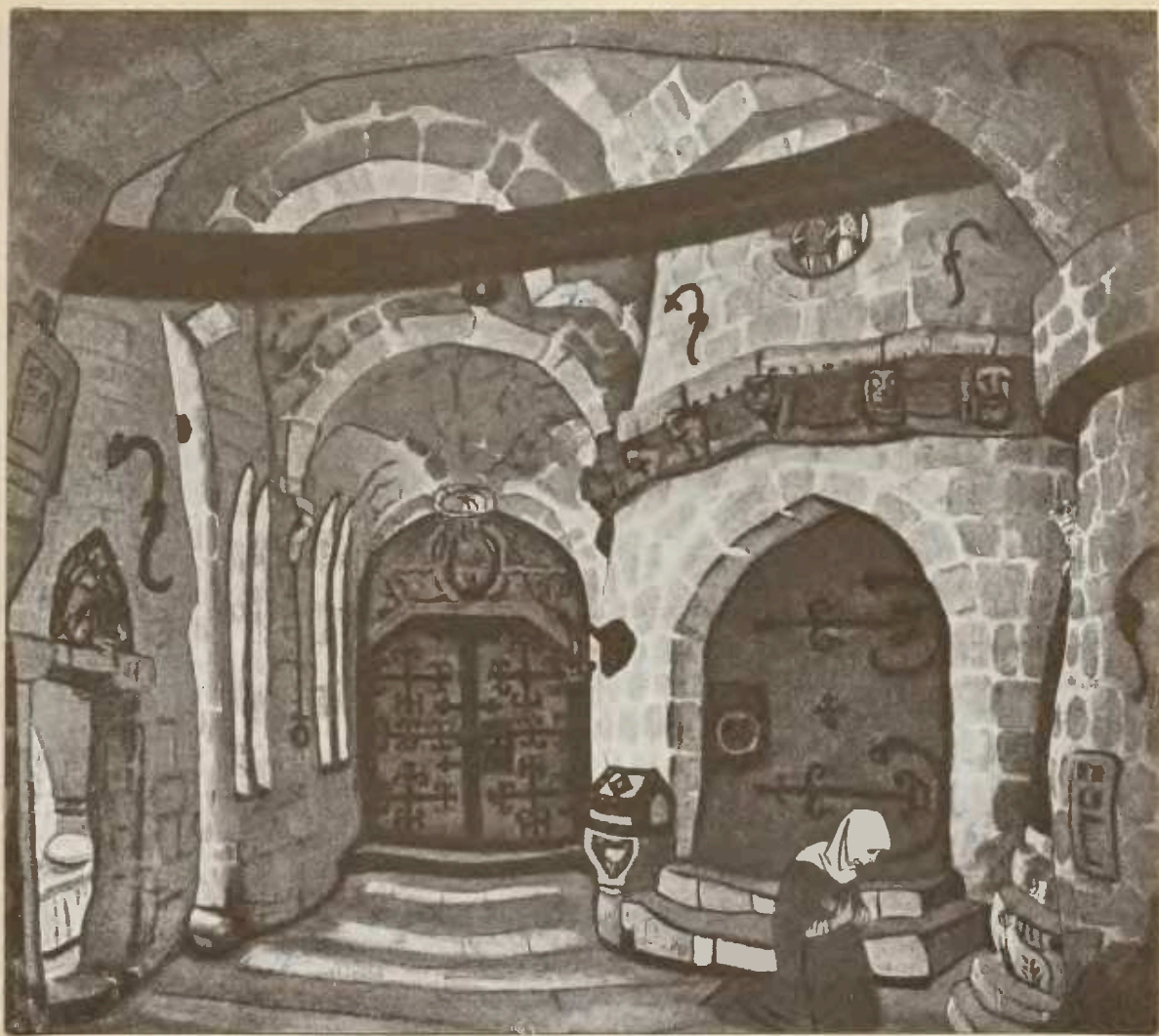
У всякого художника своя „манера выражаться“: исторические прозрения Сурикова облечены в более реалистическую форму, чем образы Рериха, и оттого его живопись ближе и понятнее современному зрителю. Рерих „провидец“ не в меньшей степени, чем Суриков, — но он еще и философ, его образы символичны, они не только повествуют о чем-то, но синтезируют и абстрагируют изображаемые явления.

Рерих — не декадент, он менее всего упадочник: нельзя не чувствовать в его произведениях здоровых, крепких корней „природолюбия“, нельзя не ощущать их глубокой человечности и ясного целомудрия, которое немислимо заподозрить ни в малейшей извращенности, ханжестве или в профанации великих истин.

Мы имеем в своем распоряжении слишком мало данных для того, чтобы судить о степени и характере успеха Рериха в Зап. Европе, — мы знаем только



Эскиз декорации к „Пер Гюнту“.



Эскиз декорации к „Сестре Беатриче“.

об исключительном и заслуженном успехе его в Америке, — успехе, который, поистине, делает честь американцам и, вместе с тем, повергает нас в недоумение: казалось бы, „что им Гекуба“? Может быть в этом следует видеть проявление известного практицизма, ибо творчество Рериха лучший способ „наглядного“ изучения тех древних, сказочных форм скандинавской, скифской и русской жизни, той ранней истории, мифологии и отчасти „геологии“, о которых так скучно и нудно повествуют учебники и ученые трактаты? Разве не проще и занятнее увидеть воочию „возможную“, „вероятную“, почти достоверную



Лель и Снегурочка.

Русь — эту „варварскую страну вечного снега и медведей“, чем читать в плохом переводе русские былины, „Слово о полку Игореве“ и прочие, неудобоваримые для иностранца, вещи?

Нужно полагать, кроме того, что Старому и Новому Свету равно импонирует пленительная загадочность многих рериховских картин. Они как бы „приспосабливают“ эту загадочность к своим „мистическим настроениям“ (странно уживающимся с биржевой игрой, кино, авто, фокстротами, скачками и породистыми собаками). Но, может быть, самый „нерв“ рериховского искусства, самая суть его глубокого и тонкого восприятия „исторической природы“ от них дальше, чем от нашего современного зрителя, прекрасно улавливающего различие между подлинно-прекрасным и внешне-красивым, между *правдой* и *занимательностью*.

III.

То, что принято называть именем *религиозного* искусства, иногда очень далеко от живых и вечных источников религии. В самом деле: обращаясь мыслью к прошлому европейской живописи, окидывая ретроспективным взглядом пройденный ею путь, много-ли мы находим на этом пути подлинно-гениальных, волнующих, „заражающих“ отображений религиозного чувства? Не оставляет ли нас холодными безупречное творчество Рафаэля, не кажутся ли нам безличными

произведения его последователей и подражателей, не навевают ли скуку чинные творения Болонской школы? Сотни, тысячи раз повторенные сюжеты Библии; несчетное количество благоговейных „прописей“ на темы Ветхого и Нового Завета; утомительно-однообразные варианты „Св. Семейства“, „Благоговения“, „Вознесения“, „Успения“, „Мадонны с Младенцем“, „Распятия“, и пр. и пр., все это воспринимается нами скорее в плане тех или иных исторических и формальных особенностей, чем в качестве непосредственных и внушительных выражений религиозной идеи: „качество“ тонет в „количестве“ и все, что остается от изучения этого огромного материала, сводится к скрупулезному анализу технических приемов различных мастеров. История религиозной живописи похожа на огромную библиотеку, которую мы, по совести говоря, не успеваем как следует прочесть и к которой относимся с холодноватым, почти кощунственным любопытством исследователей, далеких от религиозного сопереживания. Когда-нибудь должна быть поставлена и освещена проблема религиозного искусства в совершенно ином плане, чем она трактовалась до сих пор. Нужно же понять, что существуют совершенно бездейственные, „псевдорелигиозные“ „Мадонны“ и „Спасители“, наряду с религиознодейственными . . . пейзажами? Кто станет отрицать, что у того же Рериха есть пейзажи, которые всей совокупностью изобразительных средств — композицией, динамикой одних форм и статикой других, взаимоотношением линий и пятен, градациями света и тени, сочетаниями и переливами красок, их мощным взаимодействием, даже самой фактурой письма дей-

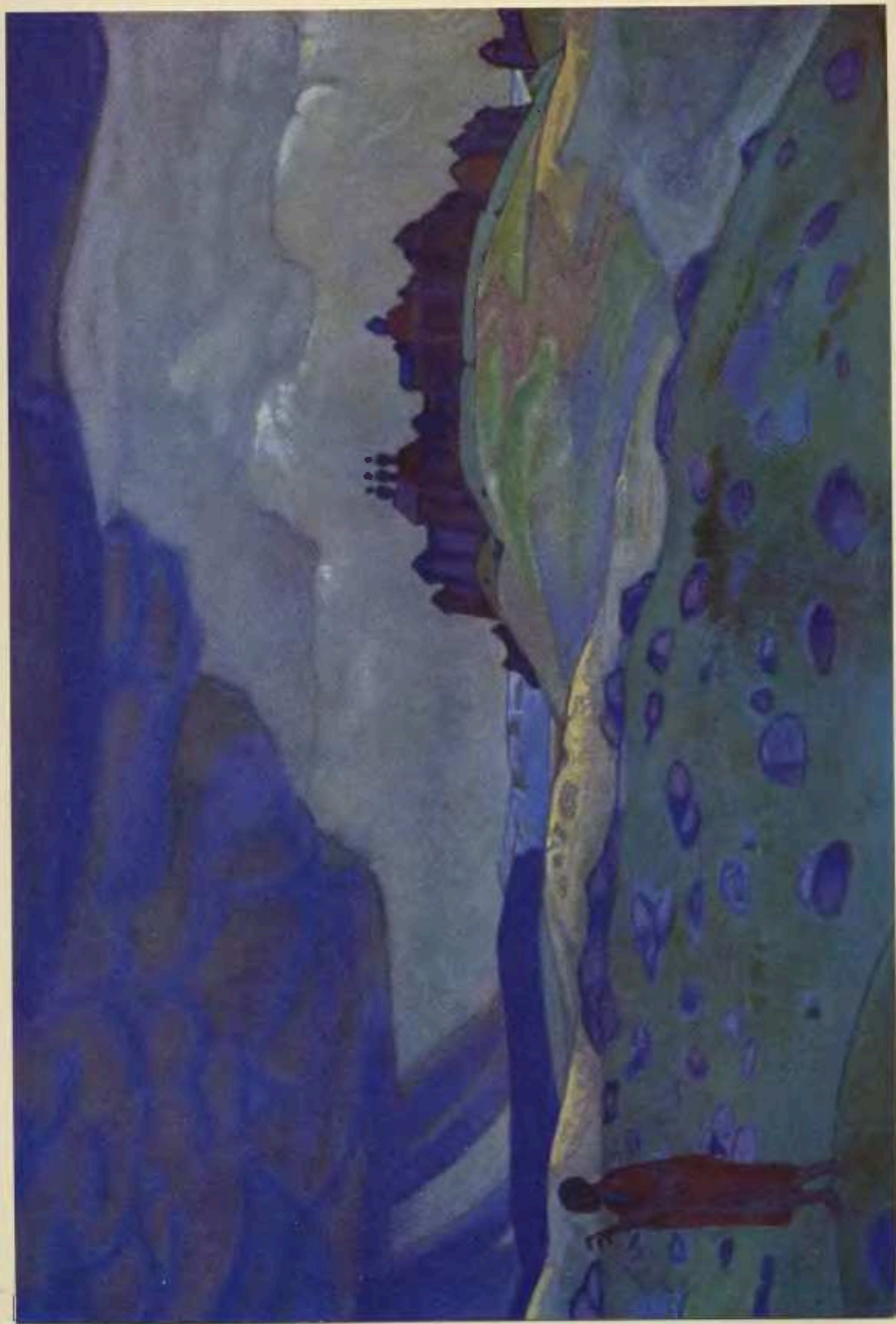


Купава.

ствуют как внушения религиозного порядка? Подлинно-историческая живопись есть, вместе с тем, религиозное искусство уже по самому филологическому смыслу слова „религия“, ибо историческая живопись *связывает* прошлое с настоящим и, в лучших своих проявлениях, не только воссоздает прошлое, но и претворяет его в новую действительность, обладающую своим особым вероятием, поскольку в ней прошлое показано сквозь призму творческого воображения, всегда окрашенного в той или иной мере современной психологией и отрицающего современное жизнеощущение, которое невозможно окончательно *не* задавить никакой археологией. Историческая живопись, подобно музею, творится во имя воскресения прошлого; если музей есть, по взгляду Н. Ф. Федорова, „храм поминовения усопших“, воздвигаемый на защиту веры, надежды и любви, то историческая живопись, в существе своем, есть теургическое действие, направленное к той же самой цели.

IV.

Ученик (отчасти) скульптора Микешина и мозаичиста Кудрина (до поступления в Академию) и А. И. Куинджи (в Академии Художеств), Рерих с самого начала своей художественной деятельности работал самостоятельно и обдуманно, одиноко и замкнуто. Уже одни названия первых его работ „Плач Ярославны“, „Курганы“ (1893), „Иван Царевич наезжает на убогую избушку“, „Ушкуйник“, „Зверя несет“ (1894), „В греках“ (1895), „Утро богатырства Киевского“ и „Вечер богатырства Киевского“ (1895—96) определяют круг интересов художника: русская старина, творческое воссоздание ее образов на основе археологических материалов и памятников древней письменности. Сама по себе такая задача не была чем-то новым, небывалым, но она была решена небывалым образом, без того казенного национализма и театрально-бутафорской стилизации, которыми так щеголяла русская „историческая живопись“ второй половины прошлого века (если не считать таких великолепных исключений, как творчество Сурикова). Главная „выпускная“ картина Рериха (1897. г.) „Гонец“ (находящаяся в Госуд. Третьяковской Галлерее) далеко не выявляет тех возможностей, какие раскрылись в дальнейшем творчестве Рериха, но убедительно говорит о его огромном живописном даровании, о свободной и смелой технике, об искреннем и сильном лиризме, чуждом всякой банальности в своем самообнаружении. Эта картина, как и последующие — „Старцы сходятся“ (1898) и „Поход“ (1899), носит характер „исторического прозрения“ в том аспекте, какой присущ всему „историческому“ oeuvre у Рериха: это история без „истории“, эта старина, почувство-



Прокопий Праведный отводит тучу каменную.



Н. К. Рерих за росписью церкви в Талашкино.

ванная *интуитивно, физиологически*, а не патриотическая реставрация. Это — проникновение во вселенское сквозь русское, проникновение только потому и возможное, что у Рериха всегда присутствует чувство „стихийно-русского“ в отличие от тех, кто живописал сусальную „Святую Русь“.

Три этих картины, вместе с последующими двумя — „Зловещие“ и „Город строят“, составили цикл „Начало Руси, славяне“. В 1900. году Рерих совершил поездку в Париж с целью посетить всемирную выставку и поучиться у Кормона; французский живописец дал ему известную тренировку в области рисунка, о чем свидетельствуют такие работы Рериха, как „Человек с рогом“, „Натурщики“, „Идол“, „Герона“ (1900—1901 гг.). К основоположникам импрессионизма Рерих остался холоден; большое впечатление произвел на него Пюви де Шаванн, понравились ему Сегантини, Бенар, Латуш, Симон. Популярный в те годы Беклин импонировал Рериху гораздо меньше, чем малоизвестный тогда Марес. К этому времени относится укрепление в творчестве Рериха тех принципов художественного преобразования явлений, которые ведут к созданию изолированного, индивидуального *стиля*.

По возвращении Рериха в Россию, на весенней академической выставке 1902. г. появились его „Зловещие“, „Идолы“, „Заморские гости“ и „Красные паруса“, картины, заставившие публику усиленно говорить об их авторе. Чем-то свежим и новым веяло от них, от широкой и звучной их декоративности, от пронизывающей их строгой грусти, их таинственного проникновения в область давно минувшего. И еще: было замечательно в этих вещах сочетание явно выраженной „стильности“ с большой правдивостью. Недаром писал В. В. Розанов о картине „Город строят“ (появившейся в 1903 г. на выставке „Мира Искусства“ и приобретенной, под шум неодобрительных толков, Третьяковской Галлереей): „Если неосторожно стать близко к картине, то увидишь вместо людей какие-то белые пятна, а на надлежащем расстоянии „Город строят“ дает впечатление такой живости и натуральности, что хочется потянуть носом воздух, чтобы услышать чудный запах свежераспиленной сосновой доски“. Этими словами Розанов хотел выразить то удивительное сочетание импрессионистической выразительности с реалистической силой, какие составляют отличительную особенность *рериховского* *стиля*.

Чувство *стиля*, как таковое, само по себе еще не определяет художественного мировоззрения, хотя последнее немислимо без первого, также немислим писатель, не умеющий владеть словом и неспособный выработать собственной манеры. Мы знаем целый ряд превосходных стилистов, тончайших мастеров формы, лишенных, однако, подлинного мирозерцания. Нельзя сказать, что у них нет вовсе своей „точки зрения“ на мир: в чувстве *стиля* есть нечто имманентно философское, но качество и количество философских элементов обратно пропорционально культуре чистой формы. Чем исключительнее поглощают внимание художника чисто формальные задачи, технические проблемы, лишенные всякого



Св. Серафим строителю.

внутреннего содержания, тем больший ущерб наносит он развитию своего внутреннего „я“; только тесная связь технической тренировки с эмоциональной заряженностью творчества и философской заинтересованностью сообщает произведениям художника настоящий смысл и полновесное значение.

Творчество Рериха все сплошь „мировоззрительно“. Притом оно лишено навязчивой „литературности“, наивной повествовательности, словом, тенденциозности и той изобразительной „арифметики“, которая так неприятна в произведениях натуралистов-бытовиков или живописцев-„историкографов“.

В прежнее время бывал иногда взгляд на Рериха, как на „художника-археолога“. Эта кличка, разумеется, ни в какой мере не исчерпывала сущности и значения рериховского творчества.

В этом сухом и казенном определении нет главного: нет даже намека на ту поэтизацию русского Севера, на ту „апологетику“ древней Руси, которая, независимо от всякой „археологии“, животворит произведения Рериха. Она присутствует всюду: и в „Городке“ (1902), и в „Ладьи строят“ (1903), и в „Древней жизни“ (1904), и в ряде этюдов с натуры, написанных в 1902 г. и 1905 г. в Новгородской и Тверской губ.; она сказалась и в великолепных декоративных работах художника, вроде 2 панно „Княжая охота“ (1902 год, дворец в им. „Рамонь“ Воронежской губ.) и в церковных росписях 1904—1906 г. г., и в демонических, чародейских мотивах, вроде картин „Колдуны“, „Заклятие водное“ (1905), „Змиевна“ (1906), раскрывающих перед нами „земляное злое ведовство“.

Картина „Бой“ и „Утро“ (1906), этюды итальянского путешествия (того же года), финляндские этюды (1907 г.), рейнские этюды (1909 и 1912), кавказские (1913), ряд театральных работ — „Валкирии“, „Снегурочка“, „Князь Игорь“, „Весна священная“, „Фуенте Овехуна“, „Пер Гюнт“, „Тристан и Изольда“,



Вестник.



И Мы открываем врата.

„Принцесса Малэн“, „Сестра Беатриса“, картины „Ункрада“ (1909), „Человечьи праотцы“ (1911), „Звездные Руны“ (1912), „Росписи Талашкинской церкви“ (1911—1914), 12 панно для виллы Лившиц в Ницце (1914), 2 огромных панно для Казанского вокзала в Москве (1915—16), — все это „ступени восхищения“, все это — знаменательные вехи в творчестве Рериха, о которых можно было написать много десятков страниц, и о которых лучше вовсе не говорить, чем сказать несколько беглых слов.

Нужно ли говорить о том, что имя Рериха стало „стилистическим определением“, что мы часто говорим о „*рериховском* пейзаже“, „*рериховских* красках“, „*рериховских* облаках и холмах“, о „*рериховском* настроении“? Это значит, что магия рериховского стиля настолько укоренилась в нашем сознании, что порою определяет наше восприятие природы. Такая *власть* дана только избранным художникам: в истории русского искусства есть только два, три мастера, творчество которых столь же стилистически целостно и „определятельно“. Так, мы говорим о „*левитановском* пейзаже“, о „*нестеровском* пейзаже“, гораздо реже вспоминаются „*лунные ночи*“ Куинджи или „*шишкинский лес*“ может быть оттого, что в них нет той творческой напряженности, того волевого самообнаружения, какое чувствуется у Рериха, Нестерова, Левитана.

И уже почти юмористически относимся мы к таким пейзажистам, как Айвазовский или Клевер, никогда не называя их наряду с названными выше. Не-

даром вошло в обиход ироническое выражение — „это достойно кисти Айвазовского“, так же, как пренебрежительно упоминание о Клеверовских „зимах“, с размазанным по снегу „клюквенным соком“. А ведь когда-то и эти художники были новы, нужны и любопытны. В чем же дело? Конечно, не только в том, что Айвазовский и Ю. Клевер были невероятно продуктивны и обесценили свое творчество несметным множеством банальных „вариаций“ (Рерих в смысле продуктивности им не уступает), а в том, что они были натуралистами, рабски подчиненными природе, конкретной данности: они не умели „читать между строк“ и не умели научить этому зрителей. А книга природы раскрывает свои тайны только тому, кто умеет „читать между строк“, кто видит под многоцветным покровом Майи извечные символы, образы вечно-сущего, кто под многообразием временного и тленного умеет угадывать непреходящие образы, кто узнает под личиной — лик.

Кого из современных русских живописцев можно было бы сопоставить с Рерихом? В смысле тяготения к древне-русским, церковным мотивам — к нему близки Васнецов и Стеллецкий; любовь к земле приближает к нему Богаевского, влечение к неземному — Нестерова; но все эти мастера не занимают и не займут в истории всевропейского искусства того места, которое завоевал себе Рерих и не потому, что они менее самобытны (можно ли не считать самобытным



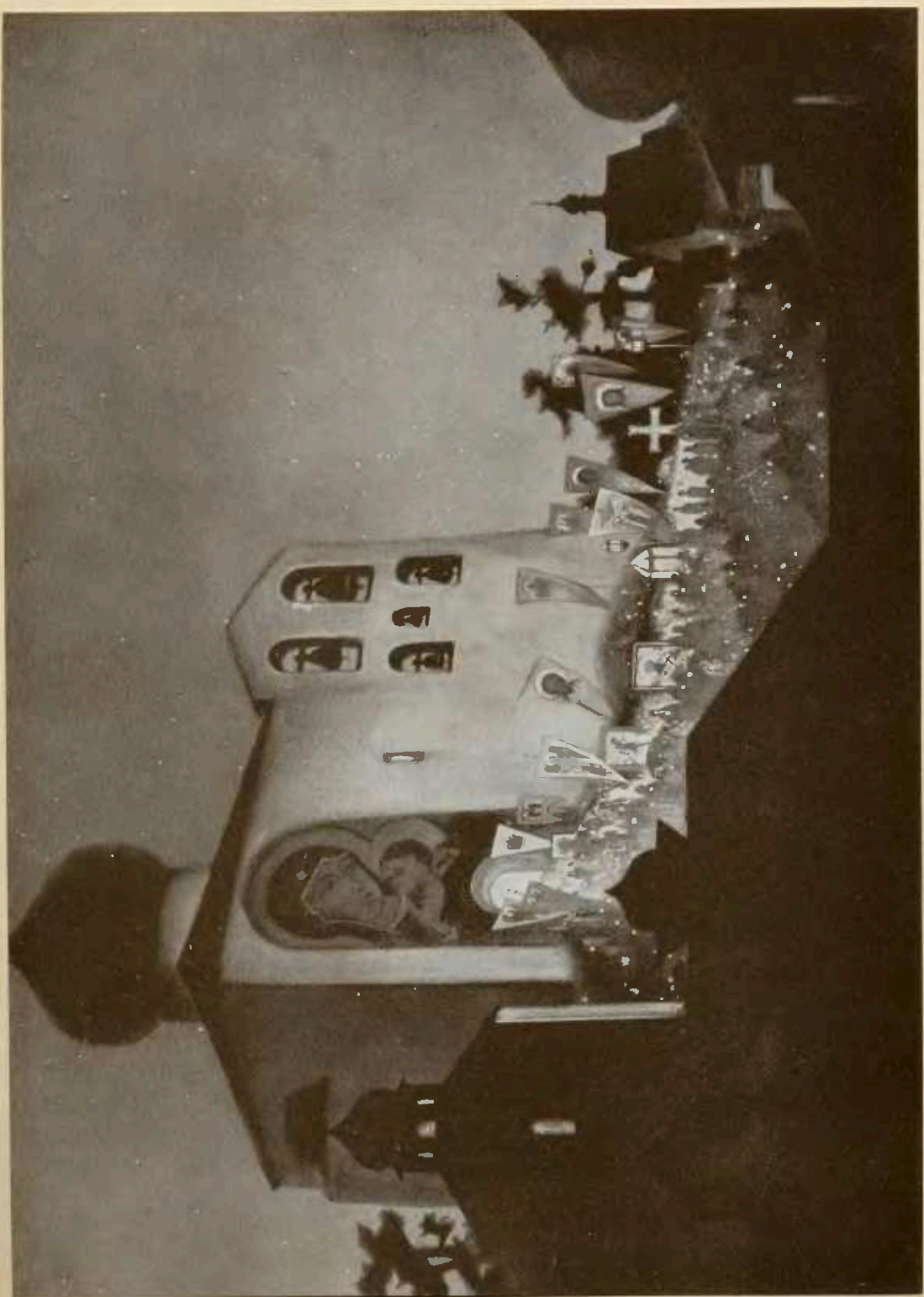
Проконий Праведный за неведомых плавающих молится.

Нестерова?), а потому, что их тематика точнее, „охват“ живописуемых явлений — уже и ограниченнее (не в смысле, конечно, „дурной ограниченности“). У Рериха — большой масштаб творчества, большие горизонты: церковное, пахнувшее ладаном православие — сладковато-чинное у Васнецова, жестоко-византийское у Стеллецкого и аскетически-анемичное у Нестерова — было бы для него так же тесно, как узкая монашеская келья для былинного богатыря. Может быть, в известном смысле к нему ближе других Нестеров, но не по своим темам, а по духу, по высокому строю душевному, но и эта параллель, при ближайшем анализе, превращается в параболу, чьи ветви расходятся в неведомую даль, в „две разные бесконечности“. Нестеров — насквозь „православный“, и даже природа у него православная, монашеская, нежная и трогательная, овеванная неземной чистотой. Рериха, при всем наличии у него „православных“ мотивов, никак нельзя назвать „только“ православным: он — пантеист, всенародно, всемирно, всезвездно утверждающий свою религию земли, в которой не может быть никакой „партийности“, никаких отдельных „вероисповеданий“ и „каст“: если угодно, все они таятся в оккультной глубине пантеизма, все они охвачены единой истиной, ведомой посвященным и слишком часто закрытой для религиозных фанатиков, для „правоверных“ сектантов разных толков, восхваляющих свою патентованную истину и не замечающих, что вселенскую истину, Истину с большой буквы они не видят, как бывает из за деревьев не видно леса. Они вправе сказать: Рерих — не философ, неизвестно даже, „верующий“ ли он. Мы же скажем: он — больше чем философ и больше чем „верующий“.

V.

Земля Рериха словно праматерь Кибела — многогрудая; невысокие плоские горы, округлые холмы возвышаются, подобно упругим женским грудям, предназначенным насытить все человечество. Пейзажи Рериха отчетливо показывают как бы геологическое строение земли, отражают скрытые сейсмические силы, некогда создавшие грандиозные пертурбации земной коры. Смотря на эти прекрасные печальные дали, на эти далеко уходящие холмы и косогоры, видишь не только их зеленые покровы, пятна, свет и тени, но и начинаешь постигать скрытую динамику, тайный ритм этих изломов и впадин.

О Рериховских камнях, облаках и закатах можно было бы написать целое исследование, если увлечься этой темой так, как Андрей Белый увлекался в юности „закатологией“, а позднее, в дни кактебельские — „петроманией“. У него есть



Ранние звоны.

камни мрачные и грустные, гордые и заносчивые, скромные и приниженные, облака легкие, невинные и радостные, и облака грозные, зловещие, торжественные. Его „облако“ 1913 года воплощает целую поэму, сказание; облака в „Князе Игоре“ (1909 г.) похожи на тяжелое предчувствие, недоброе молчание; в „Покорении Казани“ (1914) облака насыщены ликованием, триумфальной сесью, пронзительной тревогой, настойчивой волей полны облака в картине „Стрелы неба — копыа земли“ (1915); благоую вестъ, обетование чудес, нечаянную радость несут они в картине „Вестник“ (1915).

Освещение в картинах Рериха не имеет ничего общего со световыми эффектами Куинджи, в нем нет ничего от „транспаранта“ или „волшебного фонаря“: цвет и свет здесь как бы нераздельны, сила света определяется валерами, насыщенностью краски и ее игрой, а не каким-нибудь „извне-идуцим“ освещением.

Небо Рериха никогда не воспринимается нами, как просто декоративный фон: оно всегда активно действует на нас. Есть у Рериха пасмурные закатные небеса, неизбежно вызывающие в памяти строки Блока:



Музей Рериха в Риге. Комната живописи латышских художников.

„Фиолетовый запад гнетет,
Как пожатье десницы свинцовой.
Мы спешим неизменно вперед
Исполнители воли суровой.“

Может быть эти строки были написаны вне всякой связи с картинами Рериха, но их лирическая природа совершенно адекватна многим рериховским темам:

„Все в кольчугах и дымных плащах,
Как огонь золотые кольчуги,
Развеваем на севере прах,
Оставляем лазурность на юге.“

В архитектурных пейзажах Рериха примечательно не только умение художника найти удачный угол зрения на тот или иной архитектурный ансамбль или отдельный памятник, но и почувствовать смысл объемной массы, ее „весомость“,



Музей Рериха в Риге.

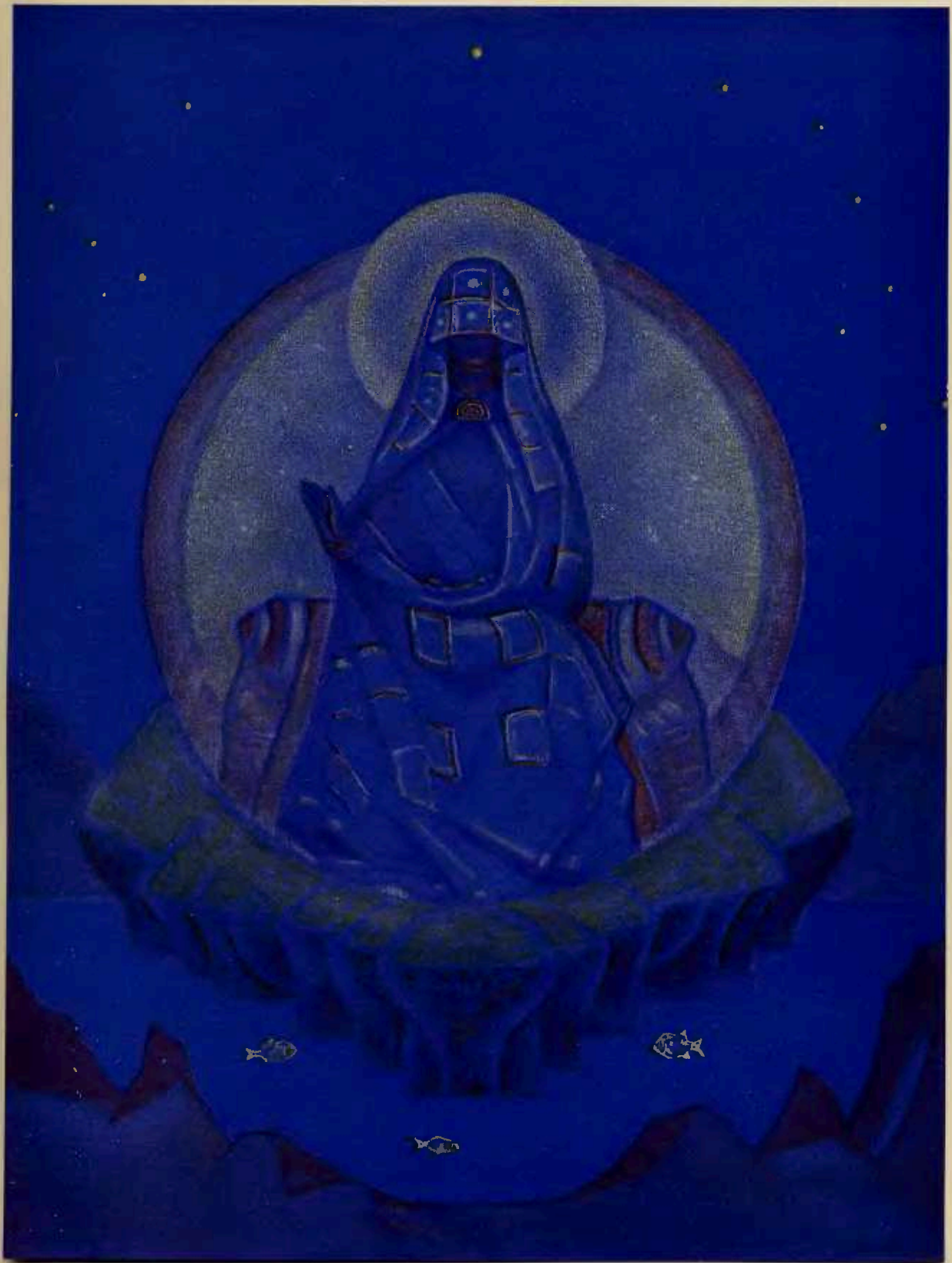
тяжесть, телесность; в трактовке окружающего пейзажа художник столь же изыскан и вдумчив: выбранное им время года и время дня (а следовательно, освещение), степень и характер облачности, даже расположение линии горизонта по отношению к данной архитектурной форме и охватывающим ее композиционным, — все это строго продумано и выверено.

Бесполезно было спорить о том, христианин ли Рерих или язычник. Может быть буддист, — не все-ли равно, какими вратами прошел он к своей религии. Как орудие религиозного познания, все формы исповедания одинаково действительны, если они „идут из глубины“ и все одинаково бездейственны, если пребывают на „поверхности“ сознания. Есть вера творческая и вера бескрылая, безбытийственная. Для тех, кто верит, что христианское мирозерцание есть высший и вернейший путь к спасению, и кто способен извлечь из этой веры все сокрытые в ней возможности, для того нет иного пути, но это не значит, что иных путей вовсе не существует.

Вопрос о природе „художественного мировоззрения“ вопрос чрезвычайно темный и запутанный. При определении понятия „Художественное мировоззрение“ нужно исходить из того факта, что праматерь всех философий — эллинская философия далеко не четко отделяла „эйдос“ от „идея“, т. е. видимость, внешне-данное от мысли, от духовной сущности, что много позднее сказалось в мировоззрении некоторых немецких мыслителей (Фехнера и др.), как утверждение двуединой, телесно-духовной сущности бытия, в котором дух и материя относятся друг к другу как поверхности двояковыпуклого стекла.

VI.

Обращаясь к произведениям Н. К. Рериха, имеющимся в музеях СССР, можно сказать, что у нас нет ни одного крупного художественного музея, в котором не было бы представлено творчество этого живописца. Октябрьской Революции мы обязаны тем, что множество произведений искусства, в том числе работы Рериха, прежде хранившиеся подспудно во дворцах и барских особняках, сделались всеобщим достоянием, пополнив собою наши музеи. Достаточно указать, что в 1904 г. Русский Музей обладал всего одной картиной Рериха („Зловещие“), а Третьяковская Галерея — двумя („Гонец“ и „Город строят“). Даже в 1917 году, накануне Революции, в Русском Музее были всего две картины Рериха.



Матерь Мира.

Положение это резко изменилось после революции в связи с оживлением музейного строительства.

В настоящее время в Гос. Третьяковской Галлерее выставлены следующие произведения Рериха: „Бой“ (1905), „Путивль“ и „Половецкий стан“ (эскизы декораций к „Князю Игорю“, 1908 г.), „Ростов Великий“ (1903), „Гонец“ (1894), „Красные паруса“ и „Город строят“. Эти семь картин размещены попеременно с произведениями К. Ф. Богаевского следующим образом (считая слева направо): крайне левое место занимает картина „Город строят“, затем две картины Богаевского, далее „Красные паруса“ и „Половецкий стан“, справа внизу Богаевский, над ним „Гонец“, правее „Ростов Великий“ и „Путивль“, далее две картины Богаевского и справа от них „Бой“.

Развеску, в общем, следует признать удачной, хотя всегда приятнее видеть картины одного мастера в „изолированном“ подборе, чем в перемежку с произведениями других мастеров. Общие условия экспозиции Третьяковской Галлерей — несколько недостаточное освещение, ослабляемое поперечными щитами, установленными перпендикулярно к окнам — сказываются, конечно, и в том зале, где размещены картины Рериха.



И Мы не боимся.



Земля Славянская.

В Русском Музее картины Н. К. Рериха помещаются в одном зале с произведениями Стеллецкого, К. Ф. Богаевского и А. Я. Головина. Развеску нужно признать очень удачной, и будет жаль, если она изменится в связи с предстоящим переходом к комплексному методу экспозиции.

Ценно, прежде всего, то, что картины Рериха помещены отдельно, т. е. не смешаны с другими, а занимают целиком одну стену зала. Порядок их расположения таков: в первом, верхнем ряду (слева направо) „Заморские гости“, „Зловещие“, „Святой Остров“, в следующем ряду — эскиз декорации к „Сестре Беатрисе“, „Летний пейзаж“, „Заморские гости“, „Прокопий Праведный“, „Вестник“, в третьем ряду — эскиз декорации к „Пер Гюнту“, „Небесный бой“, „Воскресенский монастырь в Угличе“, „Славяне на Днепре“, эскиз декорации к балету „Священная весна“, в нижнем ряду — эскиз декорации к „Князю Игорю“, „Мхи“, „Змиевна“, эскиз декорации к „Снегурочке“ и „Заклятие земли“. Там же „Пещное действо“, „Синяя роспись“. Кроме выставленных произведений работы Рериха имеются и в запасе Музея.

Помимо центральных художественных музеев, произведениями Рериха обладают многие второстепенные Музеи: так, напр., в Московском театральном музее имени А. Бахрушина имеются следующие работы Рериха: два эскиза и один

рабочий набросок к „Тристану и Изольде“ и макет к „Принцессе Малэн“. Эти произведения помещаются в группе театральных художников „Мира Искусства“, по соседству с Шервашидзе, Судейкиным, Добужинским и др.

Ряд произведений Рериха имеется в провинциальных музеях: в Нижегородском — „Соглядатаи“, в Вятском — „Рейнский этюд“, в Уфимском — „Заморские гости“ и „Идолы“, в Ярославском — „Ярилина долина“ (в каталоге Яросл. Музея 1928 г. отмечено, что в 1900 г. Рерих работал в Ярославском крае, изучая памятники старины.*) В Смоленске — эскизы стенописи. В Одессе — „Знамение“. В Омском музее — „Строят ладьи“ . . .

Картины Рериха, находившиеся в б. Археологическом Обществе („Курганы“) и в б. Археологическом Институте („Старая Ладога“), были в 1929 г. переданы Ленинградскому Гос. Университету. В Академии Художеств — „Крик змия“. У Бажанова — Былинные фризмы.

*) Этюды этого периода (церковь Николы Мокрого, Ростовский Кремль и др.) находятся в Америке.

К стр. 1. Добавим к этому, что русское выражение „своими глазами видел“ также включает в себе категорическое санкционирование зрительного восприятия, ведущего к несомненному знанию.



Мать Чингис-Хана (Эскиз).



Эскиз декорации к опере „Царь Салтан“.

Установить распределение произведений Рериха по частным собраниям Москвы и Ленинграда в настоящее время крайне трудно, так как за годы революции произошли многократные перемены в составе частных коллекций, и многие картины Рериха перекочевали из одних рук в другие. Тем не менее, можно назвать ряд собирателей, обладавших произведениями Рериха еще в дореволюционное время и не расставшихся с ними до сих пор. Так, произведения Рериха имеются в собраниях Ф. Ф. Нотгафта, И. М. Степанова, М. И. Рославлева, В. Курбатова, И. И. Бродского, Б. К. Рериха, С. П. Яремича и мн. др.

Мы знаем, что Америка гораздо богаче произведениями Рериха чем СССР, зато у нас собраны его вещи, относящиеся к эпохе „бури и натиска“ „Мира Искусства“, к тем годам, когда „Мир Искусства“ завоевывал право на существование. Это сообщает особый интерес имеющимся у нас произведениям Рериха и заставляет особенно их ценить.

Э. Голлербах.

Всеволод Н. Иванов

РЕРИХ — ХУДОЖНИК-МЫСЛИТЕЛЬ

Этот труд заканчивался в феврале и марте 1935 года, когда над Харбином, гудя, летели снежные и песчаные бури из неоглядной Гоби; ставни стучали в мое окно, но в комнате было тихо и спокойно:

— Ах, как отраднo в тесной келье
Лампада смотрит на тебя . . .
Опять в душе как бы веселье,
И в сердце, знающем себя . . .

„Фауст“, пер. Фета.



Эскиз декораций к опере „Царь Салтан“.



Ангел Последний.

Родина и Красота — вот о чем думалось тогда, в те бурные весенние ночи. И ведь всегда Родина наша, Россия рождается в наших сознаниях в бурях и в Красоте.

Бури — формы, красота — содержание, без которого не понять целого, как не понять форм слюдяного древнего фонаря, если не вставить внутрь свечи . . . Поэты и писатели, музыканты, художники и святые светят ясным, незакатным светом за тысячулетнюю нашу историю.

И среди немногих наших современников, которые любят и чувствуют этот ясный свет, несемый нашим всемирным народом — далеко в Гималаях работает и творит великий художник и мыслитель Н. К. Рерих. И пусть с приветом и поклоном будут посвящены ему эти мои строки, сиянию его искусства, теплоте его далеко прозревающей мудрости.

I.

РОССИЯ И РЕРИХ

Рерих — русский.

И это — предопределяет.

— Что-ж это значит:

— Русский?

Это можно понимать в двух смыслах:

— в узком,

— в широком.

Узкое, обычное понимание этого положения состоит в том, что понятие „русский“ означает известные правовые, гражданственные, родовые и прочие отношения принадлежности человека к государству. Это понятие „русский“ вполне реально, но при всем том, оно не исчерпывает предмета.

Широкое же понимание означенного понятия заключается в том, что оно заявляет, что Рерих принадлежит к России, как к совершенно своеобразному миру, с которым у него установлена крепкая и великая связь.



Зарево.

У западных публицистов и культур-философов приходится зачастую читать, что в России не существует *нации*, а с ней не существует и таких национальных, четко выраженных отношений, какие, например, существуют между государством и отдельными личностями у французов, англичан, немцев. Что у русских эти отношения просто еще исторически не выработаны, не установлены.

Это верно. Связь эта, которую имеют в виду западные публицисты — есть связь гражданственная, установленная по ограничительному, объединяющему образцу Римского права. „Civis Romanus sum“ — эта гордая формула заключает в себе просто некий об'ем личных и государственных прав и обязанностей, которые точно определены и формулированы.

События последних лет в России показывают, что там пока нет этой формулировки, нет этой осознанности в этих взаимоотношениях личности и государства, и когда она будет, и в каких формах — представляет из себя проблему творческого хода ее могучей и живой истории.

Зато в России — есть другое. В ней есть живые, великие, глубокие тайные связи между матерью страной и ее сынами, между русским народом и отдельными русскими, которых или нет, или которые забыты в Европе.

Россия не только государство. Она — *сверхгосударство*, океан, стихия, которая еще не оформилась, не влегла в свои предназначенные ей берега, не засверкала еще в отточенных и ограниченных понятиях, в своем своеобразии, как начинает в брильянте сверкать сырой алмаз. Она вся еще в предчувствиях, в брожениях, в бесконечных исканиях и в бесконечных органических возможностях.

Россия — это океан земель, размахнувшийся на одну шестую часть света и держащий в касаниях своих раскрытых крыльев Запад и Восток.

Россия — это семь синих морей; горы, увенчанные белыми льдами; Россия — меховая зеленая щетина бесконечных лесов; ковры лугов, ветряных и цветущих.

Россия — это бесконечные зимние снега, над которыми поют мертвые серебряные мятели, но на которых так ярко платки женщин; снега, из под которых нежными веснами выходят темные фиалки, синие подснежники.

За жаркими, короткими континентальными летами приходят в России бесконечные пашни, над которыми колышутся золотые жатвы.

Россия — страна развертывающегося индустриализма, нового, невиданного на земле типа, другого, нежели тот, который создан западным хозяином на Римском праве собственности.

Россия — страна неслыханных, богатейших сокровищ, которые до времени таятся в ее глухих недрах.

Россия — не единая чистая раса, и в этом ее сила. Россия — это объединение рас, объединение народов, говорящих на 168 языках, это свободная соборность, единство в разности, полихромия, полифония. Россия — Союз народов, равных и дружественных, с великорусским народом в корню.



Полчи!



Сон Востока.

Россия — страна, не только страна творческого настоящего. Она страна великого прошлого, с которым держит неразрывную связь. В ее березовых солнечных рощах по сей день правятся богослужения древним богам. В ее окраинных лесах — до сей поры шумят священные дубы, кедры, украшенные трепещущими лоскутками, и перед ними стоят бедные, скромные, глиняные чашки с кашей — жертвой. Над ее степями плачут жилейки в честь древних божеств и героев.

Россия — есть страна византийских куполов, церковного звона, синего ладана, которые несутся из той великой и угасшей наследницы исчезнувшего Рима — Византии, Второго Рима, этих вещей, смешных, с меркантильной точки зрения Запада, но придающих ей неслыханную красоту, запечатленную в русском искусстве.

Россия — есть страна братских народов, не „покоренных“, а „замирренных“, объединенных массовым братанием, обменом нательных крестов, незлобивой и непревосходительной связью одного народа с другим.

И в то же время — Россия — страна неслыханных практических, реальных устремлений туда, к будущему, к созданию новых форм человеческого общества, как единой артели.

Ни в одной стране не живы так зовы старого, древнего, милого, нигде не живут так вечные, тихие Праотцы.

И в то же время — нет другой страны в мире, которая бы так бурно стремилась в будущее, как это делает Россия.

Россия — могучий, хрустальный водопад, дугой льющийся из бездны времени в бездну времени, не схваченный доселе морозом узкого опыта, сверкающий на солнце радугами сознания, гудящий на весь мир кругом могучим утверждением всеславянского бытия.

Россия — грандиозна. Неповторяема.

Россия — полярна.

Россия — Мессия новых времен.

Россия — единственная страна в мире, которая величайшим праздником своим славит праздник утверждения Жизни, праздник Воскресения из мертвых, радуясь на заре весеннего расцветающего дня, с огнями крестных ходов под утренним яхонтовым, парчевым заревым небом.

И Рерих — связан с этой Россией.

Связан рождением, молодостью, первыми осенениями, образованием, думами, писанием, пестрой своей русской и скандинавской крови.

И особенно:

— связан с ней своим огромным искусством, ведущим к постижению России. Ибо только через искусство, да еще через веру можно постичь Россию.

А Рерих — художник.



Св. Борис и Св. Глеб.



Святые Гости.

II.

РОССИЯ И ИСКУССТВО

Как же мы знаем эту Россию?

— Статистически?

— Нет. Даже и теперь революция не навела еще полной статистики России. Даже и теперь научные экспедиции многочисленных обществ натуралистов, обществ молодежи, то и дело находят на ее просторах все большие и большие, неизвестные до того богатства.

— Исторически?

— Нет! И исторически мы не знаем России. Потому, что истории русской разработано еще не было. Были известные те или иные схемы, но русское образованное общество не знало родной истории так, как ее следовало знать, чтобы верно руководиться ею.

— Географически? Этнографически?

— Нет! Ибо и теперь, через семнадцать лет после революции, на просторах России находят такие медвежьи углы, которые ничего еще не слышали об историческом перевороте 1917 года.

Знаем-ли мы Россию со стороны традиций?

— И этого нет! В России нет и не было четких традиций, которые бы высились несокрушимо, как каменные здания старых западных городов, давя и обрекая душу на неизбежные покорности.

Знаем-ли мы вообще русский народ?

— Тоже нет, потому что то, что произошло в России после 1917 года, конечно до того и в ум никому не приходило . . .

— Да неужели же мы так и не знаем России?

— Нет, нет, знаем! Но мы знаем не в разработанных, научных понятиях, завершенных книгами по истории, экономике, культурфилософии, по праву, как знают свои страны европейцы, этими понятиями и ограничивающие свои порывы.

Литература, музыка, живопись — вот та триада, которая Россию действительно познавала и давала знать другим . . .

Вместе с тем примечательны и судьбы этих русел искусства, льющихся из души России и представляющих собой дороги познания.

Заметим. В России не существовало индустрии до XX века. В России не существовало литературы до XIX века.

Что было в России тогда, когда в Европе были и Петрарка, и Данте, и Шекспир, и Мольер, и Сервантес, и Гете?

— Почти ничего! Несколько гениальных предвозвестительных взрывов, вроде „Слова о Полку Игореве“. И только один XIX век выбросил целый поток великих мировых литературных имен — от Пушкина, Гоголя до Достоевского, Островского, Толстого, Владимира Соловьева, Чехова, Андрея Белого, Ал. Блока, которые не только равняются, а превзошли по интуитивному размаху, по глубине своего творчества, Запад.

Дух пророчества — великий дар беспощадного созерцания действительности, дар понимания тайн бытия, дар великого изображения природы, изображения человека, дар анализа его души, острого и беспощадного, дар мистических прозрений в бездны совести, в ее полеты, прозрения и падения — вот что такое русская литература, свободнейшая из свободных.

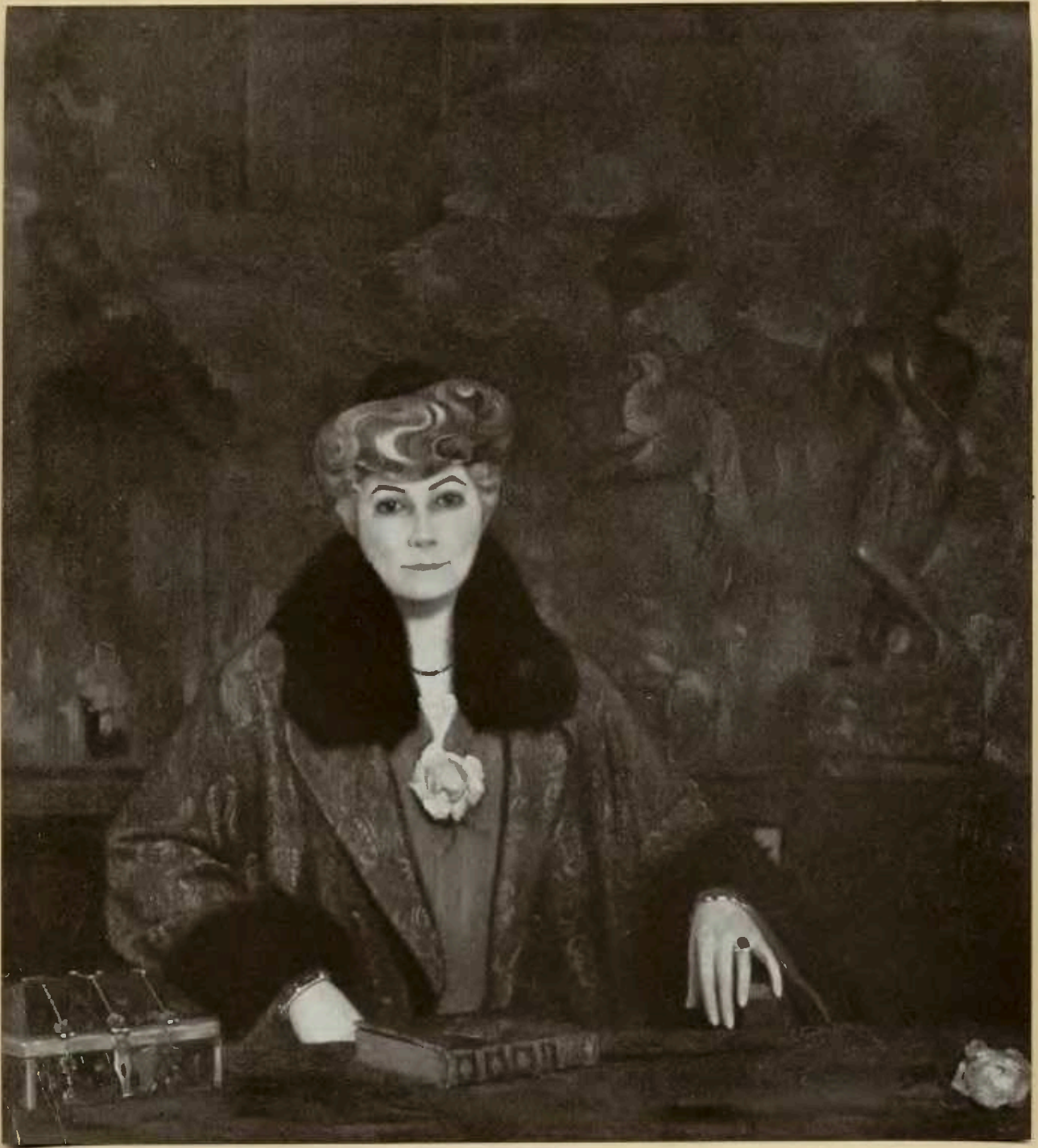
Он здраво судит о земле,
В мистической купаясь мгле . . .

сказал про русский ум Вячеслав Иванов.

Не случайно, именно, В. В. Стасов ввел Рериха и к Толстому, и в недра Публичной Библиотеки.

Стасов — этот неистовый вождь бурлящего русского сознания, пишет в 1886 году своему брату Дм. Вас. за границу:

— „Ох, уж это мне проклятое „традиционное“! И кому оно только не мешает! Отчего русское искусство, как русская литература во многом опередила мир? Оттого, что оно храбро и дерзко! У них нет там ни одного Гоголя, ни одного



Святослав Рерих.

Портрет Елены Ивановны Рерих.



И Мы трудимся.

Островского, ни одного Льва Толстого! У нас одних только есть непочтительность к старому, а отсюда является и самостоятельность, и оригинальность настоящие. Петр Великий — какой он ни был зверь и монгол, а был настоящий русский, настоящая русская натура, наплевал на все традиции, на все предания, на всю школу. В этой русской храбрости — главный русский характер“ . . .

Однако, русская литература, как связанная с разработанным словом и, следовательно, связанная с определенными понятиями, все же, главным образом, воспроизводила верхние слои русского общества, с их сомнениями, с их проблемами. Народная стихия оставалась не вполне освещена.

Зато в музыке — русское искусство вполне погружено в народную стихию. Исторический момент, определяющий начало этой новой эпохи осознания русских глубин через музыкальное искусство — определяется тем временем, когда образовывается знаменитая „Могучая Кучка“, славная русская музыкальная пятерка.

Глинка, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков — вот она, русская явленная музыка, вошедшая теперь в необходимый обиход русской куль-

туры; вот оно — глубочайшее освоение, осознание певучих глубин русской души. Это первый, знаменательный уход русский от навязанной нам сладкой „итальянщины“.

Труды этой „Могучей Кучки“, их оперы, симфонии, романсы — это сама кристаллизация в звуках русской души, это откровения чрезвычайные, такие, что в лоне своем держат неразрывно, объединенно душу русского человека и русского „интеллигента“, охватывая обоих, обдавая единой русской волной.

— *Все рождены, говорит Вл. Вас. Стасов по поводу этих великих художников, все рождены на то, чтобы рождать из себя все новые и новые создания, новые мысли, новую жизнь, как женщина рождает новых людей.* Все, все — от маленького человека до самого большого, от трубочиста и до наших богов — Шекспира и Бетховена, все они только счастливы и спокойны, когда могут сказать, что „я сделал, что мог“! . . .

И эти гениальные люди рождали действительно то, что воспринимали их великие и чуткие души из бескрайних глубин могучей России, из за докучного житейского шума повседневности.



И Мы продолжаем лов.

В их музыке развернулась перед нами вся Россия, от древних времен, от былинных богатырей, от татарских страшных погромов, от буйств Васьки Буслаева и до таких тайных вод озера Китежа, что на румяной заре летнего дня показывает верующим чудесные святые, лазоревые и золототерхие города, куда в сущности всегда стремится русская душа от своих огненных переживаний.

А около этого проникновения в глубину русского переживания — зацвела и запела в партитуре и русская сказка, записанная уже Пушкиным, заплакала и зазвенела русская история в гениальных операх на исторические темы.

К этой диаде музыки и литературы — примыкает могучая третья ветвь русского искусства — живопись.

Как литература, так и музыка — она тоже двинулась в XIX веке своими путями, выискивая новые русские сюжеты, новые приемы трактовки, изучая русские колориты, опрозрачивая их, погружаясь в эту единую стихию и русского быта, и русской природы.

В 1862 году тот же Вл. Вас. Стасов пишет пламенную статью: *„Наша художественная провизия для Лондонской выставки“*.

— „Всякий народ должен иметь свое собственное национальное искусство,“ гремят его могучие слова, „а не плестись в хвосте других по проторенным колеям, по чьей-нибудь указке. Довольно русской живописи подражать чужому искусству, петь с чужого голоса! Те художники, которые не боятся быть самостоятельными на верной дороге, смелей вперед! Работайте по своему, берите сюжеты, откуда хотите . . . Будьте самобытны . . .“

Эти призывы — не анархические призывы, зовущие к тому, чтобы бросить „проторенные дороги“ во чтобы то ни стало, чтобы только разрушать старое. Нет! Эти призывы — призывы смотреть вокруг себя острыми глазами на то великое и сложное целое, которое называется Россией, и, усматривая там вещи неслыханной силы и глубины — воспроизводить их . . .

Наша литература, наша музыка, наша живопись этого громокипящего XIX века — имеют и общие судьбы. Все они сталкивались с рутинной, с инертностью русского общества, с его ленивым консерватизмом, с его тягой подражать уже готовым, западным канонам, а не создавать своих.

Ведь все мы помним, по поводу юношеского „Руслана и Людмилы“, воспроизведенное Белинским „Письмо жителя Бутырской слободы“, который протестовал против появления такого молодца, как Руслан, в „благородном обществе“ и кликал будочника с алебардой, чтобы выбросить за шиворот этот красочный народный сюжет с паркетных полов, где царили окаменелые и косные — приемы, сюжеты, традиции.

То же повторилось и с музыкой. Как и литература, музыка шла путем борьбы, страстной и напряженной. В 1867 году некий критик Ростислав писал



Николай Константинович Рерих у входа в музей Рериха в Нью-Йорке.

ведь, что напрасно полагают, что у нас есть какая-то инструментальная народная музыка, тогда как у нас есть лишь ряд „тривиальных трепачков“. „Появятся еще трепачки пожалуй — татарский и киргизский“, саркастически писал этот критик и уверял, что наши композиторы „вдохновляются отвратительными сценами у порогов питейных домов“.

Не отставали от литераторов и музыкантов и наши художники XIX века, проламывая свои академические традиции, боролись с официальной затертостью классических перепевов, утверждая свое неотъемлемое право слушать вещим, припавшим к земле ухом, что там происходит, и изображать именно это.

Парадоксально, печально, но история русской живописи половины XIX века — есть борьба талантливых художников с Академией Художеств, которая стала почему-то символом застоя и упадка, инертности в искусстве.

Но это отрицание, эти борьбы, все эти болезни рождения — не напрасны. Нет! Из этих отрицаний возникают все новые и новые несказанно талантливые русские школы, по новому и новому утверждая свое художественное видение, свое право искусства во всех его отраслях.

В живописи, в свободном самоопределении возникают эти школы, начиная от „Художественной Артели“, позднее „Передвижников“ и до „Мира Искусства“. И в каждом таком взрыве — энергия, воля к жизни, протест — направлены к одному: — к желанию объективно познать, освоить в тех или иных аспектах или формах великий мир, который именуется „Россией“.

И то великое русское искусство, которое царит теперь над Россией, не зная уже преходящей борьбы — это все сладкие цветистые побеги от тех семян художества, правды и жизни, что всегда сеялись на великом, тучном и неоглядном лоне многоликой русской страны.

И в конце XIX столетия в эти порывные ряды русского искусства становится и Рерих.

III.

ПЕРВЫЕ ОБРАЗЫ

Николай Константинович Рерих родился 27 сентября (по ст. ст.) 1874 года в высококультурной, музыкальной, русской талантливой семье, в Петербурге, в каменной столице России, той России, про которую он в своей большой статье „Радость Искусства“ писал:



Лао Тце.



Звенигород.

— „Россия — чудесный, единственный в мире край, куда, по воле судьбы, текут пути многих странников мира, где сталкиваются достояния народов далеких и даже неизвестных друг другу, где рождается великое и прекрасное зрелище русской Культуры“ . . .

Рерих — художник, а мышление и постижение художника — отлично от обычного мышления в понятиях. Мышление в понятиях идет через как бы остановку процесса знания, через рассматривание предмета знания, через его отрубание от великого целого Жизни, через нарушение его связей; мертвый атом — вот, что остается в результате такого рассмотрения Живой Жизни.

Мышление же и познание художника — интуитивны. Одним взмахом, единым прозрением, о котором столь проникновенно писал Шопенгауэр — художник созерцает не только отдельные вещи, а главным образом — великие их связи. Отдельные вещи, которые он рассматривает — суть лишь опорные пункты, от которых он переходит к рассматриванию преимущественному Связей.

Дискурсивное мышление, мышление в понятиях — походит на разглядывание отдельных жемчужин прекрасного ожерелья, медленное, скрупулезное рассматривание их в толстую лупу.

Интуитивное же познание — есть все ожерелье сразу, целиком, взятое и в его великолепном блеске всех отдельных жемчужин, связанное с образами синего,



Лампада Герою.

кончил у Мая, в Петербурге, Рерих занимается естественной историей. Летние месяцы он проводит в отцовском имении „Извара“, в Петербургской губернии, и эти месяцы крепко вяжут мальчика с природой, увлекают его в кольцо Великих Связей.

Уже тогда встают перед ним в этой связи коренные вопросы, которые он намечает в своих позднейших стихах — прозе, свидетельствующих несомненно о его личном опыте:

Мальчик жука умертвил,
Узнать его он хотел.
Мальчик птичку убил,
Чтоб ее рассмотреть.
Мальчик зверя убил —
Только для знанья.
Мальчик спросил: может-ли
Он для добра и для знанья
Убить человека?

— Если ты умертвил
Жука, птицу и зверя —
Почему же тебе и людей
Не убить?

Тут конкретно ставится один из величайших вопросов человеческого бытия — не затушеванно, в удалении от всяких литературных справок, а в упор, непосредственно в личное сознание, вполне реально, как вообще все познается этим великим художником.

Но Рериху оказались ненужны те страшные опыты, которым подвергнул Достоевский своего Раскольникова, потому что Рерих тем же самым интуитивным методом видит и разрешающие ответы на свои вопросы, приближающие к нему лики Правды.

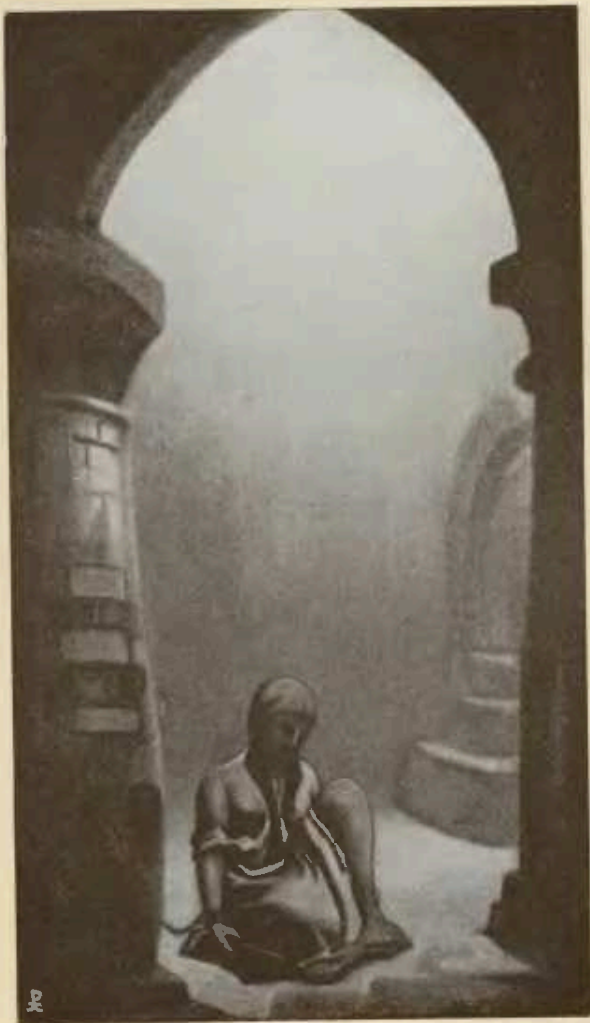
Природа в те „баснословные года“ (Тютчев и Ал. Блок) развернула над мальчиком Рерихом свой чудесный живой полог. Там он познал и высокое прозрачное небо, бледно-синее в летние дни, серебристо-белые легкие облака, белые ночи, странные и загадочные, переливающие и ускользающие тайны леса, тихие и медленные серебряные реки. Природа там берет сердце мальчика Рериха в свои мягкие звериные лапы — он становится охотником. Он знает встречи с народом животных, с медведем, поединки с животными, называемые охотой, неразгаданный и пленительный лесной быт, молчание чаш, ночи у костра, за которым еще черней темнота. Через строй каменных Петербургских улиц, через их временные стылые архитектурные формы, раздаются проникновенные голоса вечной Жизни.



Приказ Учителя.

Город не заслоняет мира для Рериха уже с тех отдаленных времен; он не поглощает своими современными и поэтому неживыми формами нежной и все впитывающей души юного Рериха. Город — только часть бытия и часть — не первая. А все — это мир.

И уйдя из города, Рерих познал город вне его исключительности, понял возможность всегда ускользнуть от него. Город потерял для него обаяние своего гремящего и дымного сегодняшнего дня. Он уходит и из сегодняшнего дня — творческая интуиция ведет его в прошлое, образы истории надвигаются на него точно также, органически, реально.



Пленница.

Будучи в четвертом классе гимназии, Рерих уже производит самостоятельные раскопки, в'являя свои образы истории. И его раскопки успешны. Вместе с сверстником мальчиком — сыном дьякона, он находит в могиле, неподалеку от их имения, золотые вещи X века.

Это первое явное прикосновение к прошлому. А потом уже позднее, в отчете своем о произведенных раскопках в Новгородской губернии, говорит Рерих в Императорском Русском Археологическом Обществе, рисуя эту поэму прошлого:

— „Забудем сейчас яркое сверкание металлов: вспомним все чудесные оттенки камня. Вспомним благородные тона драгоценных мехов. Вспомним патины разноцветного дерева. Вспомним желтеющий тростник. Вспомним тончайшие плетения. Вспомним здоровое, крепкое тело. Эту строгую гамму красок будем вспоминать все время, пока углубляемся в каменный век“.

И еще об этом же:

— „Щемяще - приятно чувство — вынуть из земли какую-нибудь древность; непосредственно

первому сообщить с эпохой давно прошедшей. Колеблется седой вековой туман; с каждым взмахом лопаты, с каждым ударом лома раскрывается перед вами заманчивое тридешатое царство; шире и богаче разворачиваются чудесные картины.

Сколько таинственного! Сколько чудесного! И в самой смерти — бесконечная жизнь! —

Образы. Образы и современные, и прошлые — уже витали вокруг Рериха, просились для запечатления, просились на бумагу, на полотно, рождая форму...

Образ является, привлекает внимание и затем как бы входит в человека, водит движением его руки, ища своего воспроизведения, вздымаясь совершенно органически, неведомо как, из души художника и появляясь в рисунке.

Юноша Рерих рисует не для того, чтобы только рисовать, а потому, что интенсивные образы, владеющие им, ищут своего воплощения. Его первые опыты рисования — удачны, его первый наставник в этом — известный скульптор М. О. Микешин, друг их семьи.

Гимназия окончена в 1893 году, и той же осенью молодой Рерих идет сразу по двум путям:

по дороге знания — он студент юридического факультета Петербургского университета,

— по дороге искусства, занимаясь в Академии Художеств.



Лунная ночь.

IV.

ВРАТА В ИСКУССТВО

Работа Рериха в Академии Художеств — его врата в искусство. Пришли годы его ученичества, трудный путь к мастерству. Его учитель — Куинджи, один из первых русских мастеров-художников колористов XIX века. Куинджи — тяжелый, широкоплечий человек с ассирийской бородой. Он суров на вид. Он суров в речах.



Струны водопада.

— Не можете работать так, как надо, говорит он своим ученикам, ну и пропадайте! Искусство не нуждается в неженках... Талантливый художник и в тюрьме напишет картину!..

Искусство великая сила, и Архип Иванович Куинджи это отлично знает. Он — сам сила. Он сам „сделал себя“. Он вышел ведь из пастушенок неоглядных русских южных степей и принес и сохранил с собой всю силу природы, которая его вывела наверх, выделила в человеческой толпе. Он — певец синих лунных ночей, которые знает только одна Украина, он знает, как рассыпать хризолиты по утренним свежим березовым рощам.

Рерих — ученик Куинджи. Какие имена! Какое сочетание! Надо знать русское искусство, надо хотя бы немного понимать его, чтобы реализовать, что



Шри Кришна.

это значит! И тот и другой — таланты органичные, люди особые, видящие и слушающие то, что не видит, не слышит кругом остальная масса людей, которая лишь ждет, что ей покажут... Учительство одного по отношению к другому не было лишь „выучкой“... Оно было наставлением, указыванием главнейшего, для того, чтобы тем скорее выявилась внутренняя сущность художника-ученика.

И главное в этом процессе работы мастера и ученика — было слияние их в общем процессе творчества, выявление сообща некоей наличной сущности.

— „По моему, говорил позднее Рерих, в статье о задачах художественного образования, — главное знание художественного образования заключается в том, чтобы учащимся открыть возможно широкие горизонты *и привить им взгляд на искусство, как на нечто почти неограниченное*“...*)

Их обоих — и ученика и учителя, Рериха и Куинджи, одолевает всемогущая, ровно дышащая природа. Они оба видят несказанную чистоту могучих ее колоритов. Но образы Рериха — оказались при всем том *его* собственными образами. И в своей программной работе 1897 года на звание „свободного художника“ — Рерих пишет своего знаменитого „Гонца“.

Существует мнение, что в своем последовательном развитии каждый человеческий организм, а это значит — каждый ребенок, проходит те фазы, которые проходил до этого его народ, его раса. Что ребенком повторно владеют те образы, те идеи, которые когда-то коренились в первобытных душах его народа, а теперь

*) Газ. „Слово“, 11 сентября 1908 года.

выступают и проявляются по мере развития ребенка, юноши, мужчины. Первые страхи, чувство связанности с чем-то великим и значительным, печаль закатов, радость утра, проявление страсти к охоте, к войне, к природе и т. д. — проявляются постепенно и лишь постепенно дают себя сбить, заменить иными „цивилизованными“ образами, идеями . . . Душа ребенка полна тех могучих видений, и только, увы, большие люди и к старости не забывают их пылающих прикосновений . . .

Душа молодого художника Рериха, как видно из этой картины „Гонец“, полна тех видений, которые витали над ним, покамест он раскапывал свои первые курганы. Он — в прошлом. И ведь это *прошлое* — *реально*.

И *пока* он не касается будущего.

— „Поэзия старины, кажется, самая задушевная!“ пишет он в статье „На пути из Варяг в Греки“, тремя годами позднее своего „Гонца“. — Ей основательно противопоставляют поэзию будущего. Но *почти беспочвенная* будущность, несмотря на свою необъятность, вряд ли может настроить кого-либо так же сильно, как поэзия минувшего . . . Старина всего ближе человеку“! . . .

Это обнаружение молодого художника Рериха выказывает необычайную тонкость его наблюдения. Да, прошлое ведь реально, как бы говорит он. Прошлое ведь неотменимо, говорили и философы.

Рерих в своих первых картинах реалист, но реалист особого стиля, более утонченный, чем реалист общепринятый, реалист настоящего. Он *реалист прошлого*. Он берет предметом своих картин мир, несколько как бы отуманенный, несколько приподнятый таинственным струящимся маревом времени, от милой земли, мир прошлого бытия . . . Молодой Рерих не в настоящем.

Что-же видит он в этом прошлом? Прежде всего — ту же самую, что и теперь, природу. Очевидно, для художника, что *природа* — *вечна*. Для Рериха эта истина самоочевидна, она первая аксиома его искусства. Вот она — эта природа в „Гонце“; темно-зеленоватая река, охваченная послезакатным, вечерним сырым воздухом, река — единственная дорога среди могучих лесов, среди которых жили лесные души — наши предки. На темном суровом небе прошлого — груда каких-то построек, примитивных по форме, сохраняющих органический прототип всякой постройки — пилоны крепко уперты в землю и крыша как шапка. Выше — какая то крепость, „городище“, тоже примитивнейшее сооружение, которое еще с трудом создает человеческий тугодвигающийся разум — расчет. И тут же, на частоколе, на тыне — примитивы человеческого и животного мира — черепа, костяки, эта схема основ жизни, ее суровая геометрия.

А вот они и люди тех веков — белые холщевые рубахи с вышивкой, настоженные фигуры, меч при бедре. Они скользят в ботнике, эти люди, в долбленом дереве — в примитиве человеческого речного делания. Ах, как свежо, вероятно, восприятие у этих людей! Ах, сколько тайн и ускользающих теней, сколько опасностей в этих притихших лесных сумерках! . . . И тут ясно видно, что



Тзонка-Ка-Па.



И Мы видим.

сам-то художник — с ними, с этими первобытными, простыми, лесными людьми, с ними — несмотря на все разделяющее их время. Не даром эта картина называется — „Гонец“. Куда „Гонец“? К кому „Гонец“? От кого „Гонец“? Это — все категории реального, которых нет уже в мире прошлого. В мире лишь настоящего — мы могли бы ответить на все эти вопросы. А тут только одно чистое стремление . . .

В этой картине как бы показана сама некая движущая сила нашей истории. Точные археографические аксессуары и детали картины — нанизаны на нить самой подлинной жизни.

Первая картина — и первый крупный успех Рериха. Мы сейчас обеднены возможностью сознавать, каков это был триумф молодого художника, когда со всех сторон своего общества он получал поздравления, одобрения, когда в его скромную мастерскую на четвертом этаже явился „сам“ П. М. Третьяков, меценат, в бобровой шубе, и стал торговать картину для своей коллекции. Крупный человек — сразу же он учуял другого крупного человека. Он с маху пошел за ним . . . И с тех пор — „Гонец“ сразу же на почетнейшем для русского художника месте — он на берегу Москва-реки, против Кремля, в Третьяковской галлерее . . .

Присматриваемся к творчеству художника и видим вообще, что Рерих первые годы, до 1900 года, как бы привязан накрепко к этому прошлому. Он как бы

бытовик прошлого. Вот — 1898 год дает его картину „Сходятся старцы“. Каким, чьим рассказом, какими переживаниями навеяна она? Не сказать этого! Велика тайна мастерства.

У Эдгара По есть великолепный анализ того, как возникает художественное произведение, как возникла, в частности, его изумительная поэма „Ворон“. Весь „Ворон“ раскрывается из одного слова „Nevermore“.

Рерих говорит проникновенно:

— „Темы сама природа подсказывает. Роман, поэма, философское сочинение, каждое в отдельности, в своем определенном виде — еще не дает пластического образа. Тогда как пролетит в окне птица, застучит дождь по крыше, иногда как-то особенно проскрипит дверь, иногда в беседу врывается какой-то неожиданный свежий элемент — и вдруг тут и возникает, что самое главное не программа, не иллюстрация, а живой и глубоко-жизненный образ того, что звучало в речи, в музыке или в философской мысли, но всегда при этом неожиданно и как бы вскользь“ . . .

Чем навеяна, чем пробуждена, какой причиной причинена эта картина для творческого сознания? Не скажешь. Но совершенно ясно — тут само прошлое, и покамест — прошлое *неподвижное*. Это опять то же, само *то же*, что в „Гонце“, и может быть, среди этих „собранных старцев“ и сидит уже „гонец“, добравшийся до цели своего стремления, и зачинающий в этом совете стремление новое. И река-то, и пейзаж — возможно те же.

А вот еще одна картина Рериха — „Идол“, неоднократно отображаемый впоследствии. Она относится тоже к тому же времени. Деревянные страшные формы, желтые с красным, возможно с кровью, в ослепительном сиянии солнечного дня. А вот еще — „Поход“, на котором куда-то бредут бесконечным походом воины . . . Наводопелые лапти шуршат по распутице, и вдаль, в бесконечную даль уходят эти военные люди . . .

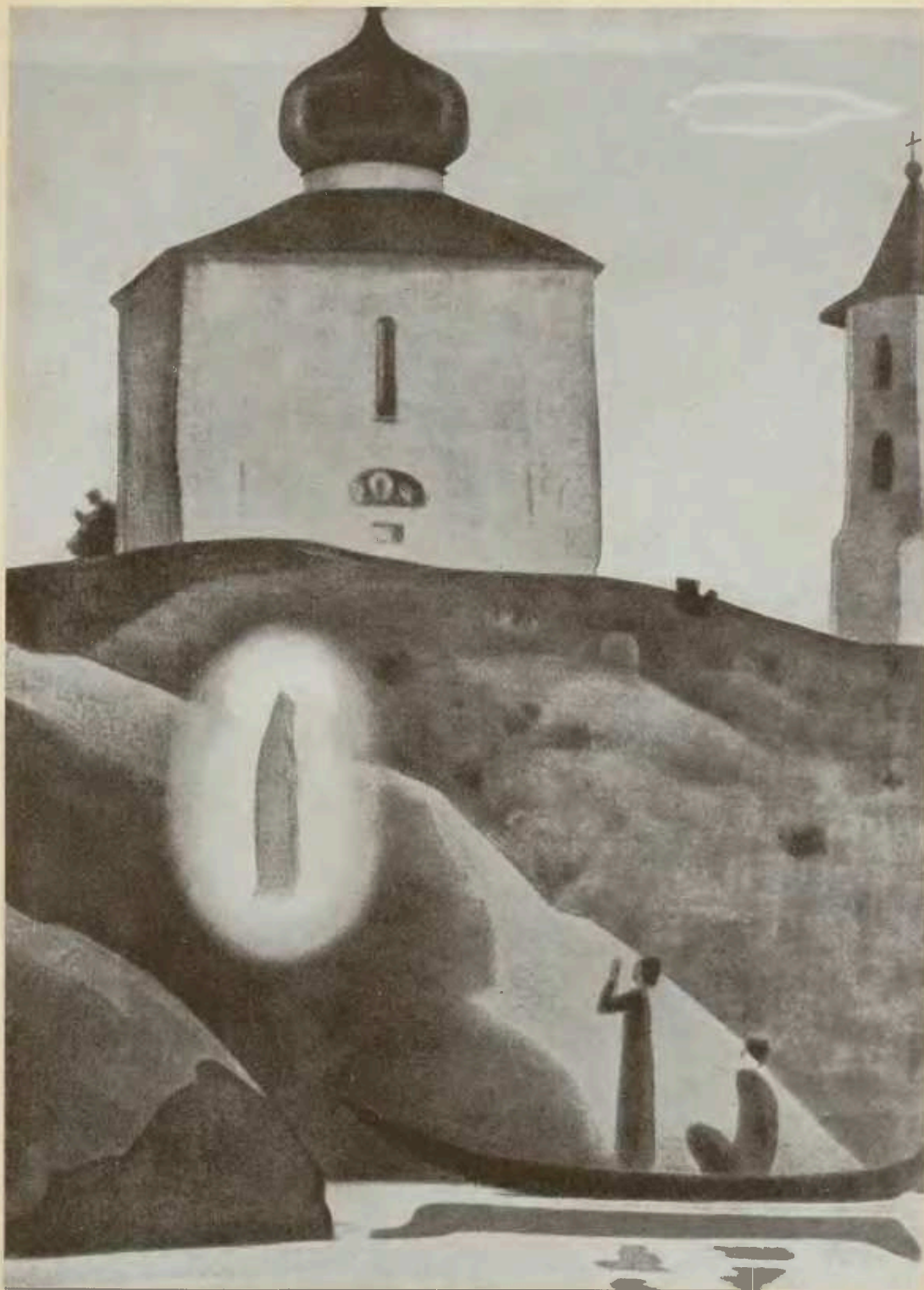
Остановись Рерих на этих сюжетах, он впал бы в замерший историцизм. Он стал бы рисовать изумительные реставрации прошлого, годные для школ в качестве объясняющих руководств по истории культуры, по исторической этнографии . . . Но это не было бы тем, чего ищет искусство . . .

Нельзя ведь исходить всех дорог прошлого — исплавать всех его рек, налюбоваться всеми идолами, исследовать все прошлое. И путь Рериха из прошлого, дальше, выше . . .

Его путь прежде всего ведет к красоте, как к величайшему, единственному обобщающему оправданию художественного произведения.

1900 год застает нашего художника в Париже, на Всемирной выставке; приехавший туда Рерих работает у француза художника Кормона.

Стоит только посмотреть — увь, лишь в воспроизведении, его рисунки тех рабочих лет, хотя бы рисунок „Человек с рогом“, чтобы увидеть, что дал художнику этот его европейский мэтр. У Рериха все та же глубина и сила, которая



Сам вышел.

по прежнему струится из света его картин и из его рисунка. А рисунок — усовершенствовался. Ни одной лишней черточки, ни одной ненужной детали; вылепленное одной плавной линией человеческое тело поет и расцветает на картине Рериха, подымаясь в единой совершенной форме, как гиацинт из единого корня.

И еще одно. Рерих увлекается знаменитым Пювис де Шаванном, этим магом намеренной скудной линии, этим волшебником скудной, как бы затертой, сдержанной краски, что делает его живопись похожей на гравюры. Но — с какой линией! Но с каким колоритом!

И начиная с этого времени, сюжеты Рериха, до того уже приподнятые миражем прошлого — приподнимаются еще выше, в область чистого, живого искусства, подходя к самой Красоте.

Вот перед нами на картине, на великолепной синьке морской воды — словно вылетающие из полотна белые чайки. Они висят в воздухе, эти птицы, а за ними паруса, веселые, полные ветром . . . А сами струи — тоже ярко красны и желты, а небо звеняще солнечно и высоко . . . Едут, едут „Заморские гости“! . .

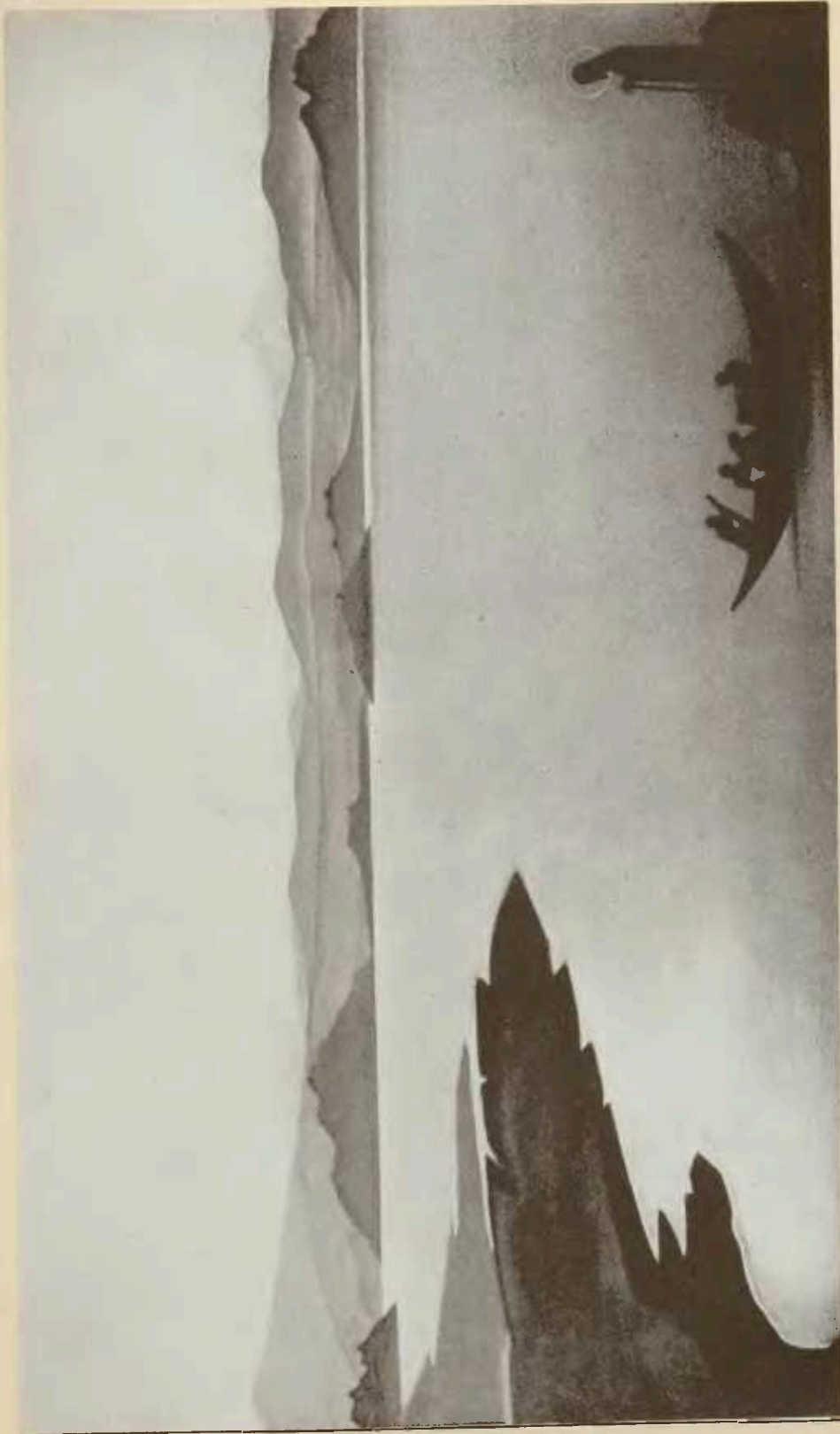
Тут уж не этнография, не история. Отступление в прошлое для Рериха в этой картине — не сюжетно, оно нужно как прием, для отступления от реальности, для преодоления ее. И картина сильна своей красотой, сильна, как Пасхальный благовест в весенний ситцевый день.

А вот еще картина, уже в иной плоскости восприятия. Серое небо, хмурая, неоглядная вода. И черными обобщенными формами мрачно высятся черные вороны на камне. „Зловещие“ называется эта картина, и действительно, в ней бездна того ведения, которое заставит щемить самое крепкое сердце предчувствием надвигающейся беды.

Обе картины — 1901 года, и, судя по существующей хронологии произведений Рериха — они не отделены большими промежутками. А между тем, как они различны! Какую свободу получил в этот промежуток времени, после 1900 года, молодой художник.

И в то же самое время есть нечто, что объединяет обе эти картины. Из проржавленного, реального времени Рерих подошел к созерцанию безусловного. И отселе, на что ни упадет его стальной, дальнзоркий взгляд — все это поет и сверкает красотой — не прошлой уже, а *извечной*, первоизданной, все это оправдывается в своем разнообразии, в правде своего существования при таких различиях.

Небо ночное, смотри,
Невиданно сегодня чудесно!
Я не запомню такого!
Вчера еще Кассиопея
Была грустна и туманна,
Альдебаран пугливо мерцал,
И не поднялась Венера.



Генсаретское озеро.

Но теперь воспрянули все.
Орион и Арктур засверкали.
За Алтаиром далеко
Новые звездные знаки
Блещат, и туманность
Созвездий ясна и прозрачна.
Разве не видишь ты
Путь к тому, что мы *завтра* отыщем?
Звездные руны проснулись.
Бери свое достоянье,
Оружья с собою не нужно.
Обувь покрепче надень,
Подпояшься потуже.
Путь будет наш каменист.
Светлеет Восток. Нам
пора!

Так великий художник в сюите своей „Священные знаки“ пророчествует и поет. Если, стало быть, раньше он считал, что только *вчера*, что только *прошлое* реально, что будущее беспочвенно, хотя и необ’ятно — он теперь идет прямыми путями к *завтра*.

Но путь к Завтра — лежит через Сегодня.

И через эти врата в искусство Рерих входит на десятилетие работы в русском Сегодня, подготовляющем мировое Завтра.

Рерих начинает опознавать Россию и просвещать ее своим познанием Сегодня своей страны.



Будда Испытатель.

РЕРИХ И РОССИЯ

Опознать, освоить к красоте Сегодня, настоящее — вот задача Рериха в начале первого десятилетия XX века.

А что может быть настоящее, подлинее России? Что может быть изумительнее ее красоты?

Помнится, в Ярославле стоял Спасов монастырь . . . Одна из его каменных белых стен выходила на площадь, на обыкновенную провинциальную, ампирную, круглым булыжником мощеную площадь, обставленную садом. И была та стена сплошь расписана ангелами и архангелами, так что, бывало, идучи с площади, было видно:

— Идет толпа нарядная гулять в городской чудесный Ярославский сад, что повис над стальной Волгой. И промежду тех людей, что шли по тротуару у той расписной стены, промежду простых людей, промеж господ в котелках и фуражках, да между барынь с зонтиками — идут тоже грозные ангелы, писанные как раз в человеческий рост, с золотыми да с белыми крыльями . . .

Было в России некое смешение между небесным и земным, и это было всегда. В книге *„Виноград Российский“*, писанной Выговским старцем старой веры, славным Симеоном Дионисьевичем (князем Мышецким), так сказано в предисловии о том, что такое русская земля, словно писавший самовидел тот тротуар в Ярославле:

— „Если при Иосифе Патриархе Московском на лета позриша, и тогда святых преславно спасшихся и дивных людей чудесные чудотворящих узрили, еще Российские украшающие златоплетенно пределы, *земная совокупляху с небесным, человеки Российские с самим Богом всепресладце соединяху* . . . по пресладкому небесного сосуда гласу: — едино стадо быть и ангелов и человеков, дивный и предивный мир, всепречудные сладости, всепрекрасное смешение общения“ . . .

На заре XX века и стали угадывать тот подлинный, прекрасный, необычайный мир, который представляет собой Россия, стали его понимать в его чудесных, нигде в мире неповторяемых особенностях. Музыка „Могучей Кучки“ гремела уже повсюду. Стали понимать, что такое иконы, как проявление народного русского искусства. Рерих пишет по этому поводу в те дни:

— „Даже самые слепые, даже самые тупые скоро поймут великое значение наших русских примитивов, значение русской иконописи. Поймут и завопят, и



Тцам — монгольские танцы.

заахают . . . И пускай вопят! Будем их вопление пророчествовать — скоро кончится „археологическое“ отношение к народному творчеству и пышнее расцветет культура искусства“ . . .*)

Равным образом архитектура в это время начинает использовать старые достижения народного искусства, начинается развитие и иных народных линий, что предвещает уже прямые взрывы народных движений . . . Если бы не бояться употребления старых и захватанных терминов, то слово „Возрождение“ великолепно подошло бы к этому могучему процессу в России, в начале XX века, который знаменовал полнейшее выдвигание вперед всех русских народных начал, которые, в свою очередь, обуславливали и выявление известных политических бурных явлений, однако не покрывавших, не выражавших их вполне.

История и впрямь перестала быть археологией, перестала быть только „старым“, „отжитым“. История вставала тогда в России как запас подлинных народных живых сил. И впереди целой талантливой плеяды художников, архитекторов, музыкантов, поэтов — идет Рерих, неся свой живописный подвиг оздоровления русского искусства, разрыхляя почву, столько лет лежавшую в небрежении, под мусорными травами неглубокой традиции петербургского, чиновничьего, „академи-

*) Что мы видим теперь в изумительных самоцветных картинах — поэмах мастеров Палешан.

ческого“ отношения к делу. Искусство стало разворачивать в широких планах удивительную сущность русского народа, животворную, крепкую, слишком огромную, чтобы быть уложенной в какие-либо рамки, слишком свободную, чтобы не быть бурной.

С удивительным, почти уже тогда пророческим даром интуитивного умозрения, Рерих вскрывает всюду элементы подлинной культуры, разворачивавшейся в России за целое тысячелетие.

Но не следует думать, что в этих своих постижениях Рерих касается только внешних, основных форм проявления этой культуры во *времени*, усматривая лишь смену таковых форм. Нет, само то время для него органически вырастает из времени же, а не просто сменяется, как сменяются картинки в калейдоскопе. Жизнь есть не смена форм, а творческое выростание одних из других, вот точно так же, как различные проявляющиеся во времени творческие достижения человека создаются именно творящей душой, острым вниманием и напряженным трудом человека:

— „Если хотите прикоснуться к душе камня, — пишет Рерих, — то найдите его сами на стоянке, на берегу озера, подымите его своей рукой. Камень *сам* вам расскажет о длинной жизни своей.

. . . Каменные топоры, кремневые наконечники стрел и копий, круглые булавы с отверстиями, скребки, ножи и крючки для ловли рыбы, подвески из зубов, гончарные бусы, янтарные ожерелья — на всем лежит невероятное усилие воли и сознательное отношение к искусству . . . При всей своей кажущейся дикости, древний человек, с меньшей пытливостью нежели мыслящий человек нашего времени, стоит перед лицом природы и божества, употребляя все усилия своего гения на уяснение векового смысла жизни.“



Монгольский Лама.

Таким образом, время наполнено не просто сменой разных эпох, а *постоянным трудом человека*. Усилия каждого человека оказываются достойными одинакового уважения, в какую бы эпоху он ни жил, каждый человек предстоит нам как некая целая Единица, завершенная в себе, но лишь развитая в большей или меньшей степени. И, в бесконечном соревновании этих отдельных личностей, открывается культура человеческая, как поприще для человеческих творческих усилий и, одновременно, как их полноценный результат.

И вот она, эта Культура, как общее русское делание, в отдельных своих абрисах:

— „Первые века России, говорит Рерих, наполнены Скандинавской культурой. Глубины северной культуры хватило на то, чтобы напитать всю Европу своим влиянием на весь X-й век. Памятники скандинавов особенно строги и благородны. Долго мы привыкли ждать все лучшее, все крепкое с севера. Культура северных побережий, богатые находки Чернигова, Волховские и Верхне-Волжские — все говорит нам не о текучей культуре Севера, а о полной ее оседлости. Весь народ принял ее, весь народ верил в нее.“

Эта „скандинавщина“ остается в России и по сие время в известных памятниках, рецепциях, обычаях и т. д. А за северной культурой идет и Византийская.

„Скандинавская культура, униженная сокровищами Византии — дала Киев. Поразительные тона эмалей, тонкость и изящество миниатюр, простор и спокойствие греческих храмов, чудеса металлических изделий, обилие тканей, лучшие зодчества Романского стиля — дали благородство Киеву“, пишет Рерих.

— „Бесконечно удивляешься, говорит он дальше в той же статье, „Радость Искусству“, датированной 1908 годом, — благородству искусства Новгорода и Пскова, выросших на Великом Пути, напитавшихся лучшими соками Ганзейской культуры. Голова льва на монетах Новгорода, так схожая с львом Св. Марка, не была-ли мечтой о царице морей — Венеции?“

И, наконец — главное, впервые явно и гласно мелькающее у Рериха, еще одна культурная традиция.

— „О татарщине, недоумевает Рерих, остались у нас только воспоминания, как о каких-то мрачных погромах. Забывается, что таинственная колыбель Азии вскормила этих диковинных людей и повила их богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. В блеске татарских мечей — Русь слушала сказку о чудесах, которые знали когда-то хитрые арабские гости Великого Пути в Греки“ . . .

Надо вспомнить узость известных воззрений русского общества того времени, когда думались эти мысли, когда писались эти строки, чтобы понять, как смел должен был быть наш художник, чтобы говорить, чтобы думать так! Но иначе он говорить и не мог: его устами гласила сама истина: интуиция художника проникновеннее молнии. Но каково было ей встречаться тогда с „мнением света“! . . .

Но ничто не устрасит Рериха. Вскрыв в России, как в культурном единстве, эти великие категории объединенных культур, являясь в этом отношении полным



Отроч. Алматы.



Белуха.

предтечей Евразийцев, которые пришли в мир двумя десятками лет позднее его, опознав эти категории, которые в конечном счете создали почти всю мировую культуру — Рерих стал это все закреплять в своем искусстве, подымая волну некоего русского новонационализма, не исключаяющего, а примиряющего и синтезирующего.

Среди регалий Византийских императоров была одна — черная шелковая сума с землей; мешечек, который потом перешел в одну из русских былин, как олицетворение всей тяги земной... Всю тяготу русской культуры, тяготу, бременную и плодоносную, подыкает Рерих в эти годы в своем могучем искусстве. Его годы эти, как вообще и вся жизнь — работа, работа, работа созидаящая, обновляющая, подымающая. Искусство мастера высоко, рука сильна, тело повинуется воле, руководимой к добру — и богаты результаты.

1903 и 1904 год проводит Рерих в вагонах и гостиницах. Русский, он странствует вдоль и поперек по лицу земли русской, смотрит ей в лицо, любит ее. Сколько красот он видит не из альбомов, не из кипсеков, не из открыток, а сам, лично, своими взглядами, своей душой соприкасаясь со всеми этими запо-

ведными местами, на которые еще никто не обращал таких пытливых, осознающих себя взоров. И какая красота льется в его душу от зеленой, вальяжной и свежей тысячелетней и все юной — русской земли!

— „У нас так много того, что считалось „неценным“, пишет Рерих в статье „Неотпитая чаша“, чего не видно из окон вагона, когда, бывало, ездили туда, „куда следует“, чего вообще не хотели знать, как вообще не хотели знать свою собственную землю.

— „Не об „исторических местах“ я говорю. Не о „памятниках древности“. Нет! Теперь *как-то не нужно мыслить о былом. Теперь — настоящее, которое для будущего!*

— „Припадая к земле мы слышим — земля говорит: *все пройдет, потом хорошо будет.*

— „Причудны леса всякими травами, деревьями. Цветочны травы. Глубоко сини волнистые дали. Зеркало рек и озер. Камни стадами навалены. Всяких отливов. Мшистые ковры накинута.

— „Знают, пройдет все испытание . . . Всенародная, крепкая доверием и делами Русь стряхнет пыль и труху. Сумеет напиться живой воды. *Найдет клады подземные.*“

Так пророчески писал Рерих тридцать лет тому назад. И он все это знал, знал интуитивно, ибо художники видят иначе, нежели простые люди, и трудно им лишь выразить то, что они видят, на простом земном языке, объяснить теперешними привычными словами небывалое будущее. И Рерих кроме слов еще являет и образы, живые формы Руси.

Семьдесят пять этюдов-картин привез Рерих из этой плодоносной поездки по Руси; старые с них смотрят на нас города, монастыри, дома. Рерих об'ехал Ярославль, Кострому, Н. Новгород, Казань, Суздаль, Владимир, Юрьев Польский, Ростов Великий, Москву, Смоленск, Вильну, Троки, Ригу, Изборск, Печоры, Псков, Тверь, Углич, Калязин, Валдай, Звенигород и другие „захолустья“.

То, что нарисовал и написал Рерих после этой поездки — это все невелико по об'ему в сравнении с тем, что видели глаза художника и к чему припадала душа его. Все, кто бывал в тех местностях, где бывал Рерих, те знают, какая сила в этих памятниках, запечатленных Рерихом на полотне. Оговоримся — это не мертвые „памятники“; это свидетели сильнейшей, напряженной творческой работы русского прошлого на индивидуальном его историческом пути; они полны вечной жизнью народа, они пылают радугами творчества, они вещают сильное прошлое и свидетельствуют о великом будущем . . .

Вот перед нами, на одном из этих этюдов — группа соборов Ростова Великого в сумеречный час. Или вот — в светлом солнечном сиянии вход в церковь Николы Мокрого в Ярославле . . . По непростительному бюрократическому недоразумению — этюды эти, которые уже должны были поступить в Русский Музей — ушли за границу, в Америку . . .



Река Жизни.

— „Ну, что-ж,“ сказал тогда Рерих, „пусть эти картины будут моими добрыми посланниками в Америке“ . . .

Но прежде чем уйти туда, эти картины обошли залы многих выставочных помещений России, они указали тысячам художников, на что и как следует посмотреть, что и как можно в этом видеть, видеть то, чего не видали раньше. За этим, так сказать, каталогизированием живых памятников спящей прошлой Руси, идет новый период творчества Рериха.

Сильную и радостную красоту увидел в Руси Рерих. Увидел, как *ни один художник не видал до него*. Нельзя же такую красоту оставлять втуне, ее надо проливать в жизнь.

— „Обеднели, обеднели мы красотой“, пишет он в те дни. „Из жилищ, из утвари, из нас самих, из задач наших ушло все красивое. Красота прошлых времен осталась втуне в нашей жизни и ничто не преображает собой. Умер Великий Пан!“

Рерих по существу своему величайший оптимист и боец. Он не мирится с таким положением вещей. *Красоту надо возродить* — вот лозунг Рериха, надо



Лотос.



Жемчуг исканий.

привести ее в жизнь, разлить в мире. И он с готовностью принимает предложение княгини Тенишевой — поработать в ее мастерских, в с. Талашкине, в Смоленской губернии.

Талашкино — это художественный оазис того времени, это попытка возродить, наряду с настоящим искусством, и прикладное, столь почему-то официозно презираемое, искусство. Княгиня Мария Клавдиевна, поклонница и старой Руси, и старого искусства — устроила в своем имении Талашкино обширную мастерскую, где работали над различными видами прикладного искусства такие художники, как Якунчикова, Врубель, Поленова, Стеллецкий и другие.

И тогда, пишет Рерих о Талашкинской артели:

„В Талашкине широко переплелась хозяйственность с произволом; усадебный дом с узорчатыми теремами; старописный устав с последними речами Запада. На окрестное население ложится вечная печать осмысливания жизни . . . У священного очага, вдали от города, творит народ вновь обдуманые предметы, без рабского угодства, без фабричного клейма, творит любовно и доступно . . . Сам Микула вырывает из под земли красоту жизни . . .“

Делание, стройка — вот новые слова, новые смыслы, которые входят отныне накрепко в работу Рериха, всегда страстную и самозабвенную. И как явный знак



Мост Славы.

этого — в 1902 году уже явился новый образ Рериха, ткущий свои нити все дальше и дальше . . . Рерих заканчивает тогда картину „Город строят“ (ныне в Третьяковской Галерее, в Москве).

Это то же движение, тот же порыв, что и раньше, но порыв уже размеренный, связанный с расчетом, с материалом . . . Перед нами картина деятельной стройки, кипучей работы. Строят город — картина, вдохновляющая и старое, и теперешнее время . . . Более того — вдохновляющая в древности и апостольскую церковь. У апостольского мужа Ерма, упоминаемого у Ап. Павла (Рим., 16, 14), имеется в одном творении строительство церкви в виде строительства башни, в образе общей кипучей работы. И у Рериха на этой картине мы видим, как на бревенчатых стенах создаваемого города копошатся мужики-строители, видим лошадей, тянущих грузы наверх . . . Идет работа, идет преодоление силы земной тяжести, косности, идет строительство, а строительство, как и жизнь, как рост — всегда тянется вверх. Кипит работа, идет великое дело.

И недаром писатель Алексей Ремизов давно, давно отозвался на эту картину такими вещими словами:

— „На вольготе — склоть, день-деньской копошатся.

— Там рыли канавы, взрывая вековой чернозем, по серебрушку срубы вели, клали в крест венцы башен, сводили крышу в стрелу.



Oriflamma.

— И одадь от холодного моря тянулись на шняках и барках великие белые камни — основа твердыни великой России.

— Уже оживали укрепления и башни.

— Камни расщурили темные очи, и на бойницах мелькал глаз человеческий.

— А над башнями реяли темные птицы!

Рерих влился в работу Талашкина, не пожалел себя, пошел на прикладное дело, понес красоту в жизнь, в простоту, в толпу, в народ. Он дает целый ряд эскизов для мебели, для резьбы, для прикладных работ в Талашкинских мастерских:

— Делайте, давай Бог!

Рерих выявляет в своих этих действиях себя уже почти целиком. Он говорит:

— Возрождаем цельную, вековечную Россию . . .

— Строим ее.

Утверждаем великие и неразрывные связи старого и нового, берем ее в едином существе ее, ее — Россию.

Находим, выявляем ее великие красоты, которые были забыты, чтобы потом перейти и к областям духа . . .

И начинается великая эта работа. В продолжение почти двух десятков лет идет она, эта работа Рериха.

Ищутся самоцветы погребенные, чтобы явиться из-под спуда, и сиять светозарно.

VI.

РОССЫПИ САМОЦВЕТОВ

В Фаустовском стремлении работать, привносить новое, усовершенствованное в жизнь, идти по размеренным тропам настойчивого труда, с полной верой, что работа сразу же может дать пышные результаты — подошел тогда Рерих к Талашкинской артели.

И тут оказалось, что нет еще в России того времени светлых, прямых путей к творчеству, какими шел западный Фауст, призывая всех, подымая всех на стройку всенародной плотины, отвоевывающей землю у моря.

В 1905 году, в том самом Талашкине, которое так любил Рерих — взметнулись алые пламена первой революции; Талашкино пострадало от аграрных беспорядков. Если революция искала какую-то Правду, значит, до того или иного разрешения вопроса об этой правде еще нельзя было работать так, как того желал Рерих — светло и всенародно. И он уходит с пути Талашкина.



Ченрази.



Путь на Кайлас.

— Он сам знает, сам ищет свою правду, в геройском одиночестве своей личности вскрывая те потаенные ларцы, в которых хранились самоцветы русской земли. Он подобно магическим искателям воды с палочкой — идет по всему необозримому простору русской жизни, утверждая, открывая, показывая всенародно, где таятся такие сокровища, в которых уже есть сама по себе явная и бесспорная Правда.

Не первый век стоит церковь Ивана Предтечи в Ярославле, но вероятно в первый раз за все время ее существования пишутся о ней такие строки Рерихом:

— „Осмотрите в храме Ивана Предтечи в Ярославле. Какие чудеснейшие краски вас окружают. Как смело сочетались лазоревые воздушнейшие тона с красивой охрой. Как легка изумрудно-серая зелень и как уместны на ней красноватые и коричневатые одежды... По тепловатому светлому фону летят гроз-

ные архангелы с густыми желтыми сияниями, и белые их хитоны чуть холоднее фона. Нигде не беспокоит глаза золото, венчики светятся только одной охрой.*)

Эта чудесная живопись написана ярославскими мастерами в XVII веке, и целых два века устремлял на нее свои взоры молящийся народ. А вот так, по „Рериховски“, заметили ее лишь в XX веке. Заметили ее в качестве художественного произведения, в качестве образца русского художественного творчества. Значит, не во времени дело. Значит — нельзя сказать, что эта живопись „устарела“, или еще: „отстала“. Значит, красота вечна, как и природа вечна. Значит и в XVII веке можно видеть ту же самую совершенную красоту, которая понимается и в XX веке. Красота — не научная истина, которая годится лишь для данного состояния науки, красота всегда и везде — красота. Стало быть — лишь художник, кто ее видит, и может ее показать, а остальные просто подчас не видят, а если видят, то не осознают ее.

И учувший это Рерих, оставаясь великим художником, становится бойцом за вечную красоту, за ее осознание, где бы и как бы она не проявлялась, бойцом в то время, когда в России вообще разгорался бой . . .

И в первую очередь взгляд Рериха обращается на русско-византийскую икону, он становится ее глашатаем, и удивительно воспроизводит ее сосредоточенную красоту, не просто подражая ей, а своей художественной интуицией улавливая ее органику.

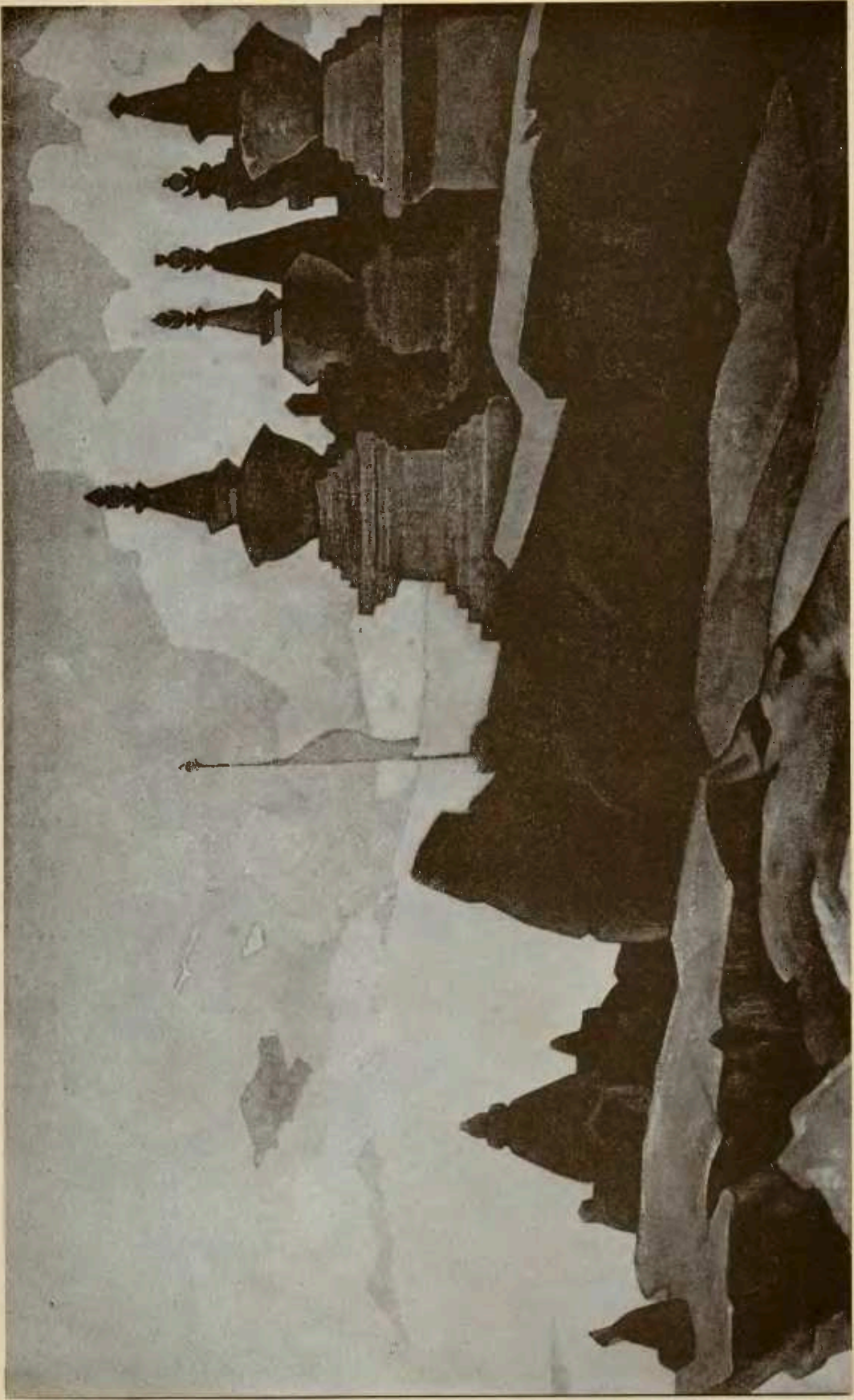
И, о чудо! Эти иконы — картины Рериха, при полной верности своим канонам, „подлинникам“ иконописи русской, начинают пылать, светится внутренним напряжением. Вот перед нами — св. св. Борис и Глеб — мчатся на конях над городом, растянувшимся по реке. И вполне понятна энергия этих летящих на скакунах воителей — ведь они в беде — защитники своего города.

А вот еще одна икона — картина, изображающая Александра Невского в его исторической битве на Неве, когда он осадил германские поползновения на Восток, на Русь, и копьем „запечатлел“ лицо магистра ордена — Биргера. Этот святой воин — тоже полон силой и энергией и недаром: ведь ему собирались, по известному сказанию, помогать его родичи — св. св. Борис и Глеб.

Вот перед нами еще один образец Рериховской церковной росписи — „Царица Небесная над рекой Жизни“ . . . Катится, холодно, своим чередом идет таинственная река Жизни, увлекает своим течением утлые суденышки плывущих, лишь до поры до времени не тонущих, людей. Слабы эти людишки, но не одиноки! Над ними Богородица. Она, Великая Жена, в сонме Небесных Сил, она — охранительница и предстательница за малых сих . . .

Рерих видит теперь в жизни уже не ту задачу, которую он видел, стремясь вливать в жизнь красоту и тем украшать жизнь, устроить порядок, космос в ней, что является Фаустовским, западным принципом . . . Ничего, что страшные схватки

*) Статья „Радость Искусству“.



Сангачелинг.

происходят в мире, что пылают алые пламена восстаний... Некоторые силы бесплотные бодрствуют над судьбой человека... И Рерих рисует удивительную картину — над стальной, серой Северной рекой сидит Прокопий Праведный... перед ним тоже струи — плывут человеки, и он благословляет их в дальний путь... И тот же св. Прокопий, на другой картине, отводит каменную тучу от города...

Отметим, что вообще характерен этот мотив реки в творчестве Рериха; это некий лейт-мотив движения, ухождения времени... По реке плыл и „Гонец“; не та ли это самая река всюду в творениях Рериха и позднейшего времени? Река — движение, напротив — святыне над нею — это нечто сильное, устойчивое, вечное. И это вечное при том и действенное, помогающее, активное — святое.

А бездеятельность, пассивность, инерция? Это зло. Этот мотив отлично выражен в картине Рериха „Колдуны“. Страшны их насупленные фигуры в волчьих шкурах, в мягких валеных сапогах, недвижны, вроде „Зловещих“. В картине „Змиевна“ — выражение недвижной, застывшей злобы, ненависти, источенной в зеленую, как мертвую, женскую фигуру от страшного огненного отца — Змия.

В этих творениях Рериха уже видно колоссальное углубление художника не только в красоту, в опрошенную, схематизированную, стилизованную; кроме нее художник уже в образе проникает в соотношение самих образов сил в мироздании. Если его „Идолы“ были земной мыслью о небесном Боге, примитивным ее выражением, то теперь — небесное и земное как бы разорвались, раздвоились, отошли друг от друга. Сильна земля. Тяжка скала. Массивна „Великанша Кримгерд“ — эта скала в озере, страшная и косная. Но кроме этого есть еще и небо. Есть сила. Энергия. Полет. Недаром в мире идет бой между двумя началами, тот бой, который запечатлен в картине Рериха „Небесный Бой“. Подымите ваши глаза к небу и вы увидите:

Над волнистыми, уходящими далями — грандиозные облака. Все выше и выше громоздятся они. Светлые, темные. Что-то, кто-то скрыты в этих неверных и в тоже время столь удивительных враждующих формах облаков. Между прочим, интересно отметить, что сперва на этом медно-звучащем облаке были написаны фигуры летящих „Валькирий“, которые потом художник обратил в облака, сказав: „Пусть присутствуют незримо“...

Пусть незримо; но ведь эти-то силы *присутствуют* тем не менее реально! Мысль Рериха таким образом начинает обращаться от неверностей земной жизни — к незримой реальности.

В 1906 году Рерих посещает Европу, об'езжает ее, поклоняется всем ее основным красотам и вводит отныне в свое творчество удивительное чувство и знание четкой европейской формы. Русь — деревянная, полевая, облачная, степная, лесная. Европа, прежде всего, каменная, сводчатая, состоящая из замков. Эта жесткая характеристика Европы использована затем Рерихом в его декорациях



Конфуций.

к пьесе Метерлинка „Принцесса Мален“, где явлена женская, нежная по Метерлинковски, душа, томящаяся в страшных, косных, и потому холодных и злых, замках... Там — эта душа за семью стальными и каменными запорами. В России — она широка и открыта.

И вскрыв самоцветы сначала церковной красоты, красоты городской, потом, проследив чуткой душой своей трепетания незримого, но реального — Рерих выявляет по иному историю России. Это уже совершенно не первоначальная „археология“. История, сама по себе, ведь есть видимое человеческое делание невидимого доброго, и поэтому *исторические картины должны быть похожи*



Цейлон.

на иконы. Вот перед нами два его знаменитых полотна, — „Сеча при Керженце“ и „Покорение Казани“. Условны приемы, почти графика в контурах, яркие колеры — все это придает схематичный до чрезвычайности, но в то же время чрезвычайно мощный тон этим картинам. Становится действительно видно, что эти моменты чрезвычайно значительны в истории русского народа. Рерих здесь идет впереди того дела, которое творят художники — Палешане.

А когда Рерих дает среди своих необозримых работ — декорации к опере Бородина „Князь Игорь“, написанной на сюжет „Слово о полку Игореве“, который подсказал композитору Бородину тот же Вл. Вас. Стасов, в живописи Рериха появляется еще чрезвычайно важный новый элемент. В них дышет восточный чистейший колорит, грандиозный и в то же время легкий, воздушный, степной... Вот — стан Половецкий, над которым пылают зарева костра. Вот палаты кн. Владимира Галицкого, так и отдающие разгулом и вольностью... Строга и величава фигура хана Кончака, несмотря на то, что она примитивна и груба по восточному.

Удивительна также по „русскости“ и другая декорация Рериха, к опере „Псковитянка“. Взглянем хотя бы на этот шатер Ивана Грозного. Какая сила, мощь, спокойствие, уверенность видны в этом контрасте зарева лампад в углу расписного, восточного по материи, шатра, со спокойным, далеким зеленоватым рассветающим музыкально небом.

В этот период, примерно, в полтора первые десятилетия XX века, наш художник все время лихорадочно, неутомимо ища новых и новых форм для выражения встающих перед ним откровений необозримой красоты, неустанно улучшает и свой стиль, вырабатывая форму, упрощая ее, превращая краску в подлинный музыкальный инструмент, выражающий внутренне сущность сюжета. Бесконечно количество полотен, многие декорации к постановкам, таким, как „Снегурочка“ Островского, „Фуэнтэ Овехуна“ Лопе де Вега, „Пер Гюнт“ Ибсена — отмечают этот период деятельности Рериха.

И в тот же период он не отказывается от практической-педагогической и воспитательной деятельности. Он становится в эти годы во главе Школы „Императорского Общества Поощрения Художеств“. Кипучая работа развивается там под его руководством.

„В пригожий майский день большой угрюмый зал Императорского О-ва Поощрения Художеств являет взору широкий, веселый праздник“, пишет биограф Н. К. Рериха — Хранитель Эрмитажа — Сергей Эрнст. „Чего, чего тут только нет! Целая стена занята строго сияющими иконами, столы заняты пестрым, нарядным роем майоликовых ваз и фигур, тонко расписанных украшений чайного стола; дальше — лежат богато шитые шелками, золотом и шерстью подушки, ковры, ширинки, бювары, стоит уютная, украшенная хитрым рукоделием мебель... На окнах колоритными пятнами красуются детища класса живописи по стеклу;



Друг путников.



Голос Монголии.

далее перед зрителем белая толпа созданий класса скульптуры, живые наброски класса рисования с животных, а наверху ждет уже целая галерея работ маслом и рисунков.“

Если в Талашкине Рерих мечтал сразу же кинуть искусство в жизнь — в этой деятельности в Школе И. О. П. Х. перед ним явились пути воспитания масс учеников . . . Воспитывать, образовывать надо юношество, прежде чем будет возможно говорить о преобразении жизни! И перед нами в деятельности Рериха показываются две фигуры, связанные между собой, и все же различные:

— Мастер и Ученик.

Рерих мечтает и тут широко развернуть это дело; он мечтает о создании некоей „Школы Искусств“, школы без всяких „прав для окончивших“, которая пестовала бы только художественную культуру, не в пример Академии Художеств, которая оставалась и до тех пор столь же косным учреждением, которое Рерих покинул, совместно со всем своим выпуском, добровольно в 1897 году, протестуя против несправедливого отношения к его учителю — Куинджи. Звание художника он получил тогда же.

А 1909 год принес ему звание Академика.

Но и тут планам этих созидательных работ по раскрытию самоцветов красоты, работ по воспитанию учеников — мешают снова, как в 1905 году, подходящие

грозные времена. Идет Мировая Война. И Рерих чувствует их, чувствует в невидимой их реальности до появления их в мире. Он в 1912 году пишет своего „Ангела Последнего“ — апокалиптическое видение, грядущее на алых и золотых облаках, среди небесных огней и среди пожаров на земле. Эта картина, несомненно пророческая, столь же пророческая, как некоторые стихи Блока и Белого. И в 1914 году Рерих дает одну из характернейших грозных своих картин — „Крик Змея“. Где-то таящийся под землей огненный или кровавый змей кричит, голосит, и в бешеном полете мчатся от того крика огненные поджигательные птицы.

В мир, действительно, вступила в 1914 году Великая Война.

И все-таки не так, не так должно быть на земле! утверждает Рерих. Он уже занимает в своем искусстве место не только изобразителя, открывателя самоцветов искусства; нет, он борется с войной, борется утверждениями... В 1916 году он дает свою картину „Три Радости“. Это есть гимн Культуре, гимн Труду, гимн Деланию, гимн, указывающий, что и мировые силы именно на стороне этого труда, этого делания. У Рериха нет совершенно картин, прославляющих Великую Войну. Он отстраняется, он отходит от нее. Если он и изображал „Покорение Казани“, „Сечу при Керженце“, то потому, что они были как бы освящены тем благодеянием, которое они сотворили для Руси, освящены древностью сюжета. Но в Великой Войне нет этого благодеяния. Она по существу порочна. И в разгар пушечных залпов, треска пулеметов, — среди мирной сельской природы трое святых помогают мужику в его нехитрых, добрых делах — пасти коней, пасти коров, жать рожь. Вот на что обращены силы неба — на помощь мирному занятию в этот чудесный летний день.

Таково *сегодня*, с которым бился Рерих и, работая в котором, нашел он столь многое драгоценное.

Но каково же будет *завтра*, к которому невольно обращается наш взор, изучивший *вчера* и познавший *сегодня*?

VII.

НА ПЕРЕЛОМЕ

Художник академик Рерих становится в конце вышеописанного периода его жизни — просто

— *Рерихом*.

И это больше, чем официальные титулы.

Рерих! Это имя человека, которого просто называют, и имя которого звучит как необъятный комплекс идей и образов. Стоит только назвать его, и все знают:

— А! Рерих!



Монастырь в Тибете. \

Такое *пожалование именем* — есть высочайшая награда своего народа, который так жалуется своего великого знатного мастера. Оно означает, что искусство такого мастера перестает быть личным искусством живописца, выражением высокого умения. Имя становится жизнью. Имя становится обозначением целого мира:

— Рерих и его мир.

Позднее Рерих в одной из своих книг приводит такую мудрую легенду о художнике и его мастерстве, которую он слышал в Азии:

— Однажды принес нуждающийся в деньгах художник в заклад свою картину. Ростовщика в лавке не было, а был один мальчик. Мальчику картина понравилась и простодушно дал мальчик за картину большую ссуду.

Художник ушел, а вернувшийся хозяин сразу же закричал на мальчика: „Ах, несчастный, дать столько тысяч саров за капусту, которая изображена на куске полотна! Пропали, пропали мои деньги!“

Хозяин мальчика прогнал, а картину кинул в угол. На ней, действительно, написана была капуста, над которой носились бабочки.

Пришло время, и художник явился в срок. Принес деньги, и ростовщик с радостью достал картину.

— Это не моя картина, — сказал художник. — Нет! На моей была изображена капуста и бабочки, а тут только одна капуста.

Ростовщик в ужасе увидал, что, действительно, на картине бабочек не было. Тогда сказал художник:

— Ты выгнал мальчика, который понимал картину лучше тебя. Верни его, и может быть он поможет тебе, как он помог мне! —

Мальчика разыскали, и тот сказал хозяину:

— Искусство этого мастера так высоко, что на его картинах отображена сама Жизнь. Картину я принимал летом, теперь — зима. Бабочки, может быть, и на картине, но в таком виде, в каком они живут зимой. Поставь-ка картину к огню! —

И когда картина поставлена была у огня, бабочки ожили и окружили капусту*) . . .

Чудесная, глубокомысленная легенда! Искусство — не фотография, не реальное „отображение“, холодное и бездушное, не простое повторение. Искусство — есть проникновение в тайны, в сущность самой природы. Искусство — есть сама жизнь, как таковая; и Рерих, точно также отдавшись искусству и его высочайшей форме, — отдался самой Жизни, слился с ней. Искусство не ослабляет жизнь, давая ее в повторениях, а наоборот — концентрирует ее.

Мы видели выше, как Рерих, обращая душой к прошлому, умел восстанавливать его в таких подлинных образах, что от верности этой дрожь искреннего восхищения пронизывала любующихся этим произведением. Мы видели, что уже в некоторых своих картинах он учуял начало войны 1914 года, предвосхищал ее, когда еще война таилась в недрах мира. Да разве знал кто-нибудь, что война будет? Да, кое-кто знал! Пишущему эти строки в январе 1914 года говорил об этом один старый захолустный русский священник:

— Будет война, беспрерывно будет . . . Все мальчики родятся! Значит — к войне . . . Многая убыль мужчин будет! —

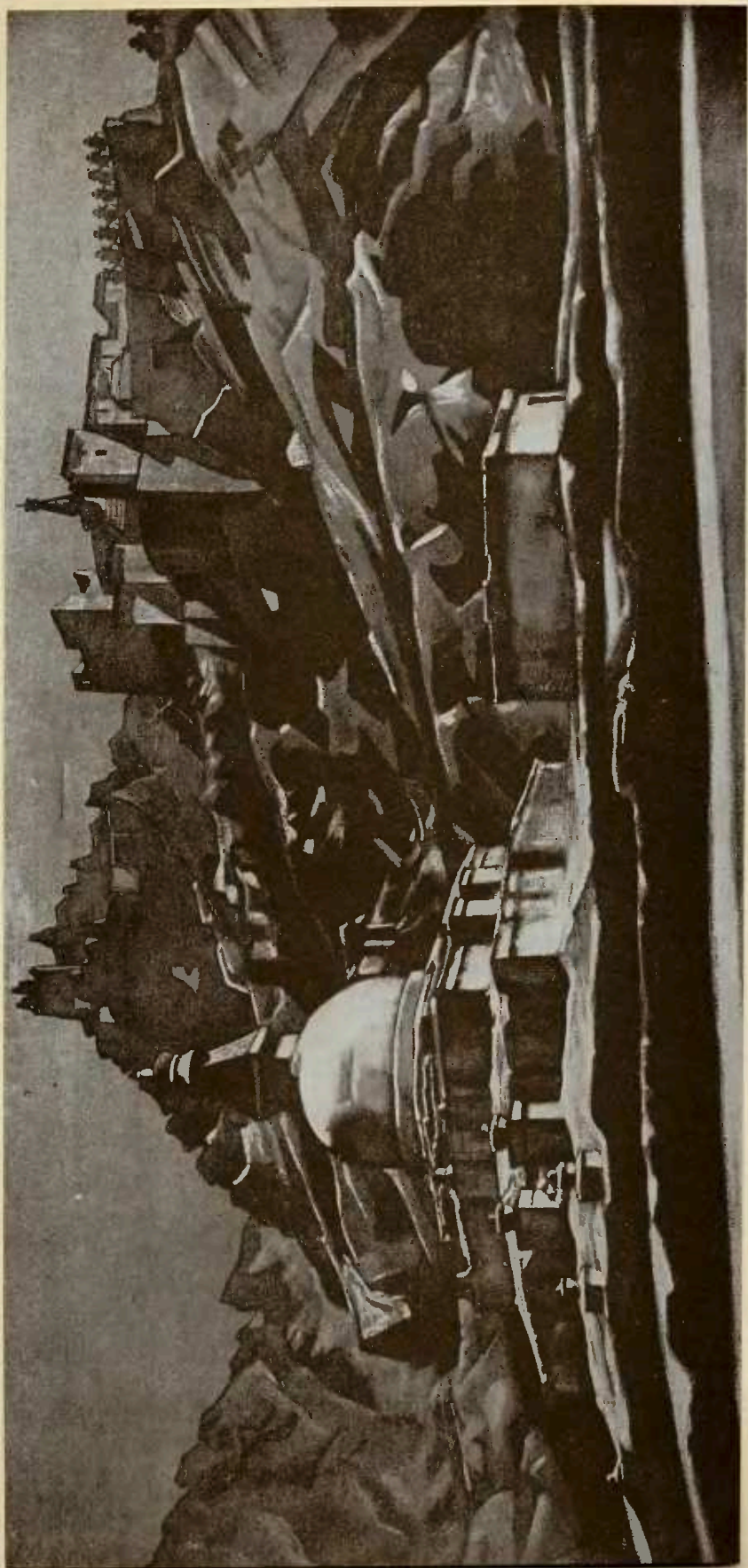
И когда в 1917 году в России вспыхнули пламена революции, когда глухо загрохотали под землей сейсмические катаклизмы политических катаклизмов, куда же направил Рерих свой путь, столь до того всегда связанный с „милой жизнью“ через искусство?

Когда в безумный степной буран чуть не гибнет молодой дворянин Гринев — его спасает неизвестный, чернобородый казак, присевший к ним на облучек. По запаху дыма чует Пугачев, где, в какой стороне „жило“.

Пусть велики времена, пусть времена грозны и грандиозны, но Рериха ни на секунду не останавливают они.

Рерих, своим искусством способный постигать столь глубоко жизнь, слышать, как трава растет, куда вода бежит — знает, куда идти. Крепкий в бурях, спокойный и радостный в жизни, стоит он и зорко смотрит вокруг . . . Он слит душой с природой, а природа знает больше нас, природа и есть жизнь, жизнь — есть путь . . .

*) Рерих. Держава Света, стр. 40—41.



Перемысье.

В своих позднейших записках о путешествии по Азии Рерих пишет:

„Труден был перевал Санджу, где на скалистом кряже як должен был перескочить довольно широкую расселину. Не трогайте поводьев! Не трогайте поводьев! Дайте опытному животному сделать свое дело.“ *)

И быстрым прыжком, точным, как математический инструмент, як перенес через пропасть свое огромное сильное тело, сопряженное с природой. Он преодолел препятствие там, где у человека кружилась голова. Бывают моменты в жизни, когда человек, чтобы сделать верный ход — должен бросить поводья и отдаться во власть инстинкта, во власть интуитивного переживания, слушать таинственные, правдивые, зовущие голоса.

Всю свою жизнь слышал эти зовы Рерих, всю жизнь не отрывался он от природы, всю жизнь слышал ее темпы, и он не потерял времени в смутные годы. Он уходит к природе.

Более того. Не будь этих смутных времен, самому Рериху, может быть, пришлось бы потратить много усилий на борьбу с многими житейскими и общественными предрассудками, каковые теперь оказались просто как-бы устраненными нагрянувшими событиями и освободили ему путь для многих продвижений вперед.

*) Сердце Азии, стр. 29.





Агни Йога.

В своем любимом Севере, с тускло-серебряными небесами, с медными полуночными восходами, среди морей хвой, на тихих реках проводит Рерих кипучую рабочую зиму 1917—18 годов. А летом он на островах Тулоле и на Валааме.

Тишина. Тишина тем более глубокая, что она контрастирует с шумом политических дней того времени. И в этой тишине было написано одно из важнейших произведений Рериха — письмо-повесть „Пламя“.

Как художник, Рерих смотрит проникновенным взором во вне — в пространство и во время.

Как писатель, он погружает свой взор в себя, в свою душу, стараясь созерцать вещи и события такими, какими они и являются. И тут, в этом письме-повести, он беседует с самим собой, со своей душой, а значит и с целым миром...

„Ты спрашиваешь меня, где я? пишет он. Слушай! На острове. На Севере.

— На горе стоит дом. За широким заливом темными увалами встали острова.

— Жилья не видно.

— Когда солнце светит в горах особенно ярко — на самом дальнем хребте что-то блестит... Мы думаем — это жильё... Налево и сзади сгрудились скалы, покрытые лесом...

— ...массив нашего острова очень древен. По всем признакам вулканические образования давно закончились. На таких массивах можно было бы осуществить нашу давнюю мысль — постройки храма, где сохраняются достижения культуры нашей расы. Великое творчество.

— Молчаливый человек на черной сойме иногда привозит нам запасы пищи, книги и вещи из нашего *прежнего* мира.“*)

Одиночество, глубокое одиночество окружает там Рериха и его великую спутницу на путях Е. И., и это его исконное северное одиночество. И должно быть уж слишком все об'явилось непостоянным в том „*прежнем*“ мире, если мысль художника направлена на основание неких массивных базальтовых храмов, утвержденных на отвердевших вулканических породах, чтобы в этих храмах, еще более прочных, чем египетские, сохранить достижения культуры.

Но разве в *твердости* камня прочность?

А что-же прочно в жизни? Что-же наиболее устойчиво в ней при всяких обстоятельствах?

— „В этой жизни ценен лишь труд творчества“,**) отвечает на это художник.

И художник этот в уединении пишет ряд картин. Цикл, связанный единой мыслью. Цикл удался. Воплощено то, что должно было воплотиться, что предносилось сознанию и чему мешали люди, время, должности, вежливости и т. д.

И когда картины были выставлены, несмотря на нежелание этого со стороны самого художника — „созданное оказалось убедительным“. „Заражало зрителя“. „Сделало его участником действия“.

И в то же время это доброе творчество привлекало свою полярность — человеческую злобу. И Рерих в своей повести рассказывает весьма интересную историю, которая могла бы стать темой сильной драмы огромной значительности... Он сам становится жертвой клеветы.

В этом тихом уголке как бы самовозгорается „алое пламя“. „Пламя гнева“. „Пламя безумия“. В данном случае — оно строго индивидуализировано. Оно возгорелось из этого случая, когда художник, от лица которого ведется письмо,

*) Рерих. Пути Благословения, стр. 34.

**) Пламя, стр. 36.



Тень Учителя.



Кони счастья.

допустил небольшую поблажку. В том то и дело, что это пламя — вездесущее, тождественное всюду пламя. *Неправильность одного человека — есть неправильность общая . . .* Покоя нет на том острове. На Северном острове.

Алое пламя бушует со всех сторон. Темнеет сознание. „Кажется, что дальше и идти некуда“. И тогда созревает основное решение, подслушанное с чьих-то внутренних тихих голосов.

„Это пламя — пламя судороги, припадка. Жить и созидать среди этого пламени — нельзя. И как при некоторых болезнях нужно переменять место, так и *от алого пламени нужно спасаться бегством. Стыдного тут ничего нет.* Нужно

сознательно сохранить силы. Направить их к ценному труду . . .“

— „И я знаю, что я работаю. Знаю, что моя работа будет кому-то нужна.“

Так все меняется под пристальным взором сознания. Так найден путь среди ужасающего бурана жизни. Рерих знает, куда нужно идти. Начинается великое принятие, утверждение жизни, утверждение, прошедшее через алое пламя скорбей, а потому закаленное . . .

— „Прежде говорили, что познание — есть скорбь, пишет он.

— „Теперь скажем — познание — есть радость. Ибо восторг родил и глубокие скорби . . .“

— „Мы окружены возможностями, но, темные, не знаем их. Придите! Берите! Стройте!“

„Приказ звучит!“

„Я чувствую силу начать новую страницу жизни. Мне ничто не мешает. Бывшее — уже не для меня.“

Эти слова — сдержанный, суровый гимн радости после скорбей жизни, гимн утверждения, подобный тому, каким кончает суровый Бетховен свою IX Симфонию. Стройка. Труд.



Юнг-Канг.



Лик Гималаев.

И еще нечто напоминает эти слова. Лет за сорок до написания их — на площади св. Марка, в Венеции, другой скромный и одиночный дух записывал, под звучание колокола, полуночный Гимн Вечности . . .

Этот человек был — Фридрих Ницше, философ нежный и пламенный, из которого сделали насильника и гасителя. Мир не знает еще подлинного Ницше, не чувствует, какой нежностью звучит этот гимн Вечности в „Заратустре“:

„Человеческая скорбь гласит: „Пройди же! Пройди!“ — так заканчивается этот гимн, но „Радость духа требует Вечности!“

— „Глубокой, глубокой Вечности!“

И колокол св. Марка Евангелиста ставит здесь словно печать — свой медный могучий двенадцатый удар.

На северных тех горах, над бесконечным озером, разыгрывается четко выявленная мистерия человеческого духа. Художник сам сознает себя, свои цели в

образах, которые воздымаются из глубины его самого . . . Образы, вставшие из глубины творческого „Я“ художника, явились ступенями к осознанию Духа. Явилась и разыгралась перед людьми величайшая трагедия Искусства. Образ явился не только образом, отражением чего-либо „внешнего“, он явился здесь как начало нашей мысли вообще. Ведь если мысль „схематична“, как часто говорят, то ведь „схема“-то есть ничто иное как образ.

Известно давно, что большие поэты и писатели, которые знали глубинные прозрения, проникновения в сущность мира, как Гоголь, Пушкин, Леонид Андреев, Вл. Маяковский, Гете, Виктор Гюго были и большими художниками . . . Кто мог нарисовать в тончайшей графике — в манере 30-х годов — финальную сцену „Ревизора“ как не Гоголь, который знал, что творится в душе его героев? Искусство в своей сущности вероятно едино, и человек больших одарений находится на вершине духа, где в одной точке сходятся все многосторонние плоскости единой пирамиды души.

И художник Рерих, который картинами воплощает такую правду, к нашему счастью, может словами рассказать нам, что он чувствует, что он провидит. Мы видим, что к чему бы ни прикоснулась волшебная кисть художника Рериха, к природе-ли, к истории-ли, к религии-ли — все начинает гореть, сиять напряженным тончайшим блеском самой Жизни. И он становится мыслителем.

С этой точки зрения Рерих — явление колоссальное. Что сказать бы о Бетховене, который бы сам стал истолковывать в слове свои могучие, космические музыкальные образы, а не предоставил бы это своим косноязычным критикам? Разве Гете не поражает нас как раз в том, что гениальные образы свои, вздымающиеся из Материй его творческого Духа, он облакает и в тончайшую философскую форму, об'единяя дискурсивное мышление в обедненных содержании общих понятиях с богатством гениальной поэтической интуиции. Каждый факт, который готов показаться любому филистеру только единичным явлением, благодаря этой философской форме истолкования облачается у него в космическое явление.

И Рерих — явление такого же ранга. Его образы художественны, они покоряют именно своей основной силой проявления. И они же разворачиваются перед нами и в философском мышлении, причем на-лицо несказанная смелость мыслителя, столь решительно поборовшего временные катаклизмы нашей материальной жизни. Рерих легко рвет со всеми условностями нашего мира, со всеми его установками, поборов их либо в решительном столкновении, либо обходя их в мудром компромиссе, пробиваясь туда, туда — под „Звездные Руны“, вещающие о Вечности.

— Пусть буду медведем! — восклицает он в том же „Пламени“, очевидно регенируя ту изначальную силу, которую он увидел в медведе тогда, юношей, при нечаянном столкновении с ним в Новгородских лесах, и которую внес потом в свою тихую умиленную картину — „Человечьи Праотцы“ (1911), где повторил



Гуга Коган.



Брампутра.

миф об Орфее, заменив его звонкую эллинскую лиру славянской свирелью. Там, на зеленых холмах, слушают косматые медведи дуду и песни славянских муз...

И потому, что предмет данного письма-повести столь громаден, нежно шутя спрашивает автор-художник и мыслитель своего друга-адресата, как тот принял это письмо:

„Или ты куда-нибудь торопишься по делу? Или спешишь на обед? Или должен вежливо отвечать на какие-то случайные вопросы? И тебе сейчас далеки мои строки?“

Но —

— Рерих — боец.

— Рерих — великий оптимист.

— Рерих не боится делать выводы из своих мыслей, и он из уединения Тулолы, Валаама, Сердоболя — едет в Выборг.

Он выходит ныне в мир с проповедью. С повторением прежних своих исканий и прежних своих программ?

Нет, никогда время для Рериха не кружится бесконечно вокруг циферблата его часов, повторяя каждые двенадцать часов те же и те же точки. Время Рериха разливается некой спиралью высшего порядка, будто бы повторяя часы, но на самом деле проходя в своем повторении в новые и новые сферы неопознанного.

И вот знак этого — его художественное творчество начинает от этого перелома как бы менять свой облик. Его картины теряют все более и более



Лахуль.

последние остатки своих прежних форм. В схематической их условности Рерих разворачивает огромные плоскости, на которых его краски создают настоящие музыкальные звучания.

В этой музыке красок находят и начало и завершения его литературные произведения, которые он выпускает отныне неумолимо. Его литературные произведения нужно рассматривать именно на фоне его картин, как его картины нужно, равным образом, созерцать сквозь сетку строк его писаний.

Как же начинается этот новый период деятельности Рериха, период вне России?

В Выборге 1918 года наш художник один. Без денег. Без друзей. Его ищет его почитатель, ищет всюду.

Находит супругу Николая Константиновича, Елену Ивановну, великую верную спутницу души Николая Константиновича, и как всегда через нее — находит самого его.

— Что нужно? Деньги? — спрашивает он Рериха.

— Нет, — отвечает Рерих. — Нет! Давайте выставку картин.

И 8 ноября 1918 года, в Стокгольме, открывается выставка картин, в исторический день, когда Вильгельм II-й отрекся от трона.

А для Рериха этот день стал началом восхождения по ступеням общечеловеческого значения.

Перелом кончился.

ЗА РУБЕЖОМ

Созерцатель, слушавший голоса просторов и голоса времен России, соглядатай и творец чудесных образов — Рерих из тихого севера шагнул за моря, за земли, за океаны. Подобно тому, как за пятнадцать лет до того он путешествовал по России — Рерих теперь идет по миру, рассматривая все то, что сделал этот мир.

Финляндия, Швеция, Дания, Норвегия, Англия — вот первые этапы его. Выставки Рериха — эти пиры вдохновения, красок и форм — имеют огромный успех; мелькают люди, создаются и завязываются в значительных встречах новые возможности. В 1920-м году Рерих плывет за океан, в Америку, туда, куда были в свое время отправлены его картины „добрыми посланниками“; его выставки блистательно проходят более чем по 40 американским крупным городам. И только в 1923 году он через Индию снова едет в Европу.

Но сходство этих путешествий Рериха по миру с его путешествием по России в 1903/4-м г. г. здесь заканчивается. Далее наступает различие.



Огненные мысли.

В поездке по России Рерих слушал, наблюдал, опознавал, сравнивал с тем, что предносилось ему в его творческом сознании, и запечатлевал, впитывал, собирал.

В этой поездке по миру, по Старому и Новому Свету — Рерих *раздает*. Каждая его выставка — это выявленный трепет, блеск, сверкание, тепло его душевного огня, под лучами которого оживают и начинают порхать бабочки чужих душ, как гласила приведенная нами выше азиатская легенда.

Его биограф, Н. Селиванова,^{*)} дает справку, что за период с 1917 по 1923 год Рерихом написано свыше 500 картин. 500! Такова творческая сила этого несравненного артиста. И если в странствиях 1903 года по России Рерих *учился*, в этих своих странствованиях он — *Учитель*.

Картины Рериха, написанные в этот период, имеют новый своеобразный характер. Они яснее, прозрачнее, воздушнее его первых картин. Они — бес-телеснее. Они — как бы сон перед рассветом, или ясный и благодный, или

^{*)} „Мир Рериха“, 1923 г.



Армагеддон.



Приказ Ригден Джапо.

кошмарный, когда уже однако избыты крепкие реальные формы первого сна и когда в этом последнем сне то благостен запах липы из сада или грозен и мрачен удар колокола в одинокой церкви на сельском кладбище. Вместе с тем все это однако реальные элементы в конце концов; да и не может быть иначе, ибо человек мыслит только реальными образами и только в них. И в то же время в этих последних творениях Рериха эти образы настолько истончены, что они получают новое свое, почти сверхреальное значение. Они уже вещают какую-то другую, более высокую, иначе обоснованную правду мира, превосходящую как бы время. Оказывается, есть в нем и таковая.

Мы уже указали выше, что в произведениях Рериха этого периода играют большую роль удивительные краски художника. Они поют, эти Рериховские краски, поют как музыка, они создают целые симфонии впечатлений, и в то же время, именно, как музыка они показывают нам мир идей, ожиданий, мир предвозвестований, мир того, *что еще не существует, но что грядет в мир.*

Идея! Ведь это и есть то, что является нам в виде образа, ища дороги к своему бытию. И эти идеи вплавлены в образы Рериха, пленительные, требующие дальнейшего истолкования, а этим — уже и самого воплощения.

Сюиты „Героика“, „Санкта“, „Океан“, „Гималаи“, „Мессия“ — следуют одна за другой. Это все группы картин, объединенных единой идеей, как бы равными аспектами все одного и того же.

В чем-же их содержание?

Трудно истолковать содержание картин Рериха, как трудно истолковать музыку — ее нужно слышать и понимать. Эти картины нужно видеть и, конечно,

прежде всего тоже понимать. Во всех картинах — это некоторые звучания неба. Небо на этих картинах Рериха занимает почти всегда большую часть полотна. Небо — превалирует. Небо — властвует. Когда-то Рерих облаками прикрыл летящих по небу Валькирий, обрекши тем их на „незримое присутствие“; так и здесь — явно чувствуются небожители, но они скрыты либо под облаками, под звездами, иногда просто под роскошной игрой светов, а иногда под игрой масштабов пространств и человеческих фигур, но всегда в его картинах имеется, чувствуется, угадывается чье-то немое присутствие и в то же время их веление, их влияние на судьбу человека.

— Подвиг! — Вот что как бы гласит это веление неба на картинах Рериха; подвига! бесконечно разнообразного, но по существу одинакового — вот что требует небо от человека, посланного в мир. Вот одна из таких картин:

— На темносинем небе мерцают живым трепетным светом звезды, а эти звезды прорезала комета, похожая на меч. „Звезда героя“ — вот такая это звезда. А внизу, на фоне огромных гор, алый пылает костер; у него сидят люди и слушают, слушают... Идет рассказ, тоже мерцающий как звезды, рассказ, воспламеняющий душу, как пламенеет этот костер.

Мир не прост, в мире происходит что-то весьма значительное! — как бы утверждает Рерих своими картинами. Мудрено-ли, что они имели такой успех? Человечество жаждет и подвига, жаждет и этого проникновения за грань земных вещей; а между тем, *как в мире мало* такого проникновения, такого хотя бы зова к нему.

Как темна любая наша ночь, бедна, невыразительна. Но вот картина Рериха — „Владыка Ночи“. Под палаткой в синей ночной тьме склоняется женщина; она ждет, она чует — идет кто-то высший. Идет к ней из незримости, из тьмы.

Отметим еще одно. Как в некоторых Вагнеровских операх, среди моря мелодий и гармоний все повторяется и повторяется характерный для данной оперы ведущий мотив — „лейт-мотив“ — такой аналогичный мотив имеется во всем творчестве у Рериха. Этот мотив — мотив первого „Гонца“ его академической программы 1897 года.

Вот один из его последних „гонцов“, его „Вестников“, писанный уже в Америке. Картина в богатых фиолетовых тонах: женщина отпирает дверь своего дома и видит некоего гонца. А сзади — пейзаж, скупой горный пейзаж; на горных снегах блещет утренняя заря.

И еще тот же мотив — „Святые гости“. Нежно, как дальний колокольный благовест поют лиловые и темно-синие тона этой картины; грозовые облака клубятся над озером... Их пронизывают золотые солнечные лучи. И везет монашек в лодке своей двух святых мужей, везет к маленькому монастырьку на острове, к небольшой церковке с одной главкой... И там, перед воротами — тоже святые мужи, трое. Ждут.



Гималаи.

Голубой сапфирный мост — „Мост Славы“ образован северным сиянием и накрепко вяжет легчайшее небо и дебелую землю. И тут же св. Сергей Радонежский бредет к этому мосту, этот величайший образ и столь любимый Рерихом, как бы образец русского делания тихого, но крепкого подвига.

И тоже по мосту, но уже по другому, идет и Мессия Рериха. Вернее — *один из Мессий*. Другой же Мессия скачет на белом коне, и меч его в виде кометы. Не тот-ли это самый герой, наконец явившийся, которого пророчествовала „Звезда Героя“?

Но во всяком случае — это ведь Мессия, то-есть посланец, гонец, вестник . . .

И не себя-ли точно так же чувствует гонцом и Рерих, когда он идет по миру, пересеживаясь с корабля в поезд, с поезда на автомобиль, подчас рискуя своей собственной жизнью? Какая неслыханная сила влечет его за собой, толкает, заставляет обращаться к миру со своими потрясающими душу картинами, со своими глубокими проповедями? . . .

Это и есть — подвиг. Это — требование подвига. Это — сознание необходимости подвига для всего живущего, сознание его неотвратимости, необорности . . . Из России несет Рерих этот зов, из той удивительной России, в которой всегда главным вопросом человеческого существования было:

— *Как жить, чтобы святу быть?*

„Поверх всяких Россий“ — сказал Рерих — „есть одна незабываемая Россия. Поверх всякой любви есть одна общечеловеческая любовь. Поверх всяких красот есть одна красота, ведущая к познанию Космоса.“

Да, были и есть разные России. Рерих имеет с собой как раз *одну* Россию, которая есть творческая любовь и которая держит тайны Космоса. От имени ее он и говорит, идя по миру, и сеет свои слова плодотворно, возвышая их картинами.

В этом путешествии рядом с Рерихом-художником идет Рерих-мыслитель. Он обращается к миру со словом. Некоторые говорят, что де этого не стоит делать, что художники де „должны писать картины“ и *больше ничего*, что это искусство не должно быть связываемо с иной мыслительной деятельностью.

Но почему же в поэзии высокое искусство поэтического творчества чрезвычайно плодотворно связывалось с мыслительной широкой деятельностью? Почему могли быть такие поэты-философы как Гете, как Шиллер, как Тютчев, как Гюго, как Владимир Соловьев или недавний, угасший столь безвременно, Блок?

И посланный высшим Провидением идет Рерих по миру и говорит. И делает.

— Что говорит?

— Что делает?

Да то, что едино на потребу, что едино нужно, верно, очевидно. Огромная интуиция художника, направленная на мир, дает чистейшие, динамические созерцания самой Правды, самой Истины, прямо, откровенно, лицом к лицу.



Шамбала.

— Всякий человек, говорит Рерих, верующий, во что угодно, пусть в миф, и действующий во имя этого мифа — является величайшим реалистом. — Да и нет вообще мифов, утверждает проф. Ф. Ф. Зелинский, филолог и мыслитель; предметы мифа — это тоже ранее существовавшие деятели. Нет мифа о Трое, ведь Шлиман открыл же Трою, хранящую след пожаров и двудонные кубки с горлицами из серебра, которые описывает Илиада. Так верующий человек творит реально и сам обращается уже в миф, в сказку, в то, что пленяет воображение людей.

Рерих, в этом шествии по миру, собирает людей вокруг себя и, веруя сам, — творит.

Шествие Рериха по странам мира — колышет тихие воды человечества, но колышет их не так, как война, как нажива.

Человечество, самым трогательным образом, готово слушать и, кажется даже, — слушаться!

Не могло в сущности и быть по другому. Ведь Рерих в изысканной несравненно художественной форме, в чудесных образах, в поющих красках, во всем обаянии современной культурности, избранной, утонченной и высокой принес миру, во множестве своих картин, такое напряженное чувство безусловной Красоты, такую свежесть впечатлений, такую сияющую святость настроений, которых давно, очень давно не чувствовал Западный мир в своем обиходе. Европейский, пожалуй, со времен Возрождения, а мир Американский — еще никогда за все время своего существования.

И Рерих, как никто в то же время видит и совершенно отчетливо понимает, что наша Земля, наша бедная планета, испытывает великую боль, голод по Красоте, жестоко преданной в жертву современности. Не даром в книге „Держава Света“ имеется у него замечательная статья — „Боль Планеты“, трактующая об этом.

— Город, вышедший из Природы, угрожает природе, говорит он там, цитируя писанное еще в 1901 году. А теперь?

А теперь, видимо, „город одолел природу“, говорит Рерих. — „Город на небе дымно начертал свои заклинания. Мы ошиблись, ожидая стозажных домов,



Священные пещеры.



Песнь о Ригден Джапо.

жилища готовятся стать еще выше, чтобы соблазнить и приютить людей — дезертиров природы. Молох — Биржа не однажды свирепо расправлялась со своими почитателями. Нелегкая, хотя и призрачная нажива все-таки отвлекает человека от истинных ценностей.“*)

Город! Что может быть ужаснее этого создания человеческих рук, направленных трагически, однако, на создание „удобств“ и давших в результате своих „трудов“ такой неудачный результат? Город — это собрание каменных мешков необычайной вышины, похожих на шипы земли... Эти фабрики, выбрасывающие клубы отравляющего черного дыма, оглушающие стуком молотов, ревом пара и даже самый сладкий миг отдыха возвещающие неистовым потрясающим воплем гудков. А что такое город в социальных отношениях, город в отношениях „деловых“, которые все направлены в жертву этому Желтому Дьяволу — божеству современных денег!

Город в современном его виде — это зачастую уродливость, ужас, нелепость. Кто в наше время может защищать этот город в том виде, как он потряс и

*) „Держава Света“, стр. 112.

отравил сердца Верхарна, Метерлинка, Гауптмана, Шоу? Рерих тоже мог бы и своим чеканным словом и на полотнах рассказать многое про город, перед чем бы его „Зловещие“ показались бы голубями . . .

Но Рерих молчит, что весьма характерно. Ведь Рерих зовет к неосуждению. Утверждать нужно, а не отрицать; утверждать — вот главное, учит он. Но и у него прорываются осуждающие слова про город:

— „Становится жутко, пишет он в статье „Культурность“,*) если попугай Тизи-Визи начнет отчетливо пищать слово „Культура“. А что, если некто, твердя это слово, изобретет новые возможности удушения? А что, если конференция против наркотиков благословит продажу наркотического сырья, милостиво твердя против „вредности отравления“? Возьмите любую газету, и вы найдете самые необычайные примеры лицемерия, ханжества, лживости под предлогом „высших задач“.

— Это — город.

Город. Пыльный, дымный, грубый. Грязный. Несправедливый. Развратный. Это и есть город. Иногда даже — „столица“ современного человечества.

*) „Держава Света“, стр. 126.



Конь счастья.

Иногда кажется, что человечество словно стыдится быть „сентиментальным“, искренним, интимным, как иногда мальчик-подросток старается говорить басом, старается выказывать себя нарочно грубым, непристойным, сухим, даже жестоким, и это считает правильным . . . Или города человечества только вышли из детства и начинают мужать? Тогда потом с мужеством появится и простота, и доброта, и ласковость.

И вот в эту-то атмосферу европейского Западного города и пришел Рерих из России. И в этой-то грубой обстановке, среди грохота подземных и надземных железных дорог, трамваев, гудков, авто, среди щелкания конторских пишмашинок и банковских арифмометров, среди лжи линотипов и ротационных печатных машин, газет — он сказал свое простое слово.

Бывает, так живет человек всю свою жизнь в „делах“ и вдруг ясно-ясно видит:

— он мальчик, он видит свой бедный маленький дом, мать, он понимает, что по настоящему-то он был счастлив *тогда*, что подлинное вообще было тогда, и не следовало бы ему забывать этого настоящего во все дни своей „деловой“ жизни . . . Ах, как жаль упущенного времени.



Сказ о Новой Эре.



Монастырь Бонпо.

И Рерих сказал городу, „одолевшему природу“ (а природа, как мы помним, для Рериха — есть Жизнь), и сказал так:

— Ты, познавший тоску подорожника, тоску этого цветка странствований — быть на путях везде при дороге и никогда не знать, на пути-ли ты — вот голубую звезду василька даю я тебе, пусть она ведет тебя! Голубые звезды василька цветут на золоте ржаных полей. Но ты, пришедший, какие поля ты засеял? Не проходи мимо полей, тоскующих по любви, засея их золотом свободных устремлений. Возьми колос, в нем зерна для посева. Пусть на каждое зерно, посеянное тобой — вырастает светлый город, и все они будут — Один. Бесплодны поля неорошенные. Пусть же алая гвоздика расцветет у тебя на груди. Иди! Я встречу тебя.

Так заговорил толкущемуся народу мира Рерих. Мало того, что он сказал: он просто растворил пыльное городское окно и показал, что в мире вечно весенний день, в то время как Шпенглер, со своего чердака, проповедует „Сумерки Европы“; и широкой волной хлынул через это окно свежий воздух просторов, русских великих просторов... Ибо где, как не в России, и подорожники на

необозримых ее дорогах, и васильки на золотых полях ее! И Рерих говорит с необычайной убежденностью. Еще бы! Ведь это он все знал, видел воочию, почувствовал в России . . .

А главное, чудесный дар художника дал ему возможность показать все это на своих картинах. И мир увидел в нем, в Рерихе, гонца из России; вестника, над которым сверкнули лучи того самого ценного, что есть в России:

— Вечного духа нежности, ласковой любви к преуспеянию всенародному твердого утверждения Добра.

Человеческий дух похож на электрическую лампочку, ее смысл — горение. Но ни спичкой, ни угольком нельзя зажечь этой изолированной сферы; ее нужно включить в живую, внутреннюю сеть некоего вселенского тока. И тогда она засветит ярко.

Рерих делает именно это. Он приобщает человечество к генератору тока, к динамо-машине великого тока — к России.

Петр Великий открыл России окно на Запад.

Рерих открыл миру окно в Россию, окно на Восток.



Майтрейя Победный.



Майтрейя.

Не следует улыбаться скептически при этих словах, мой дорогой читатель. Не надо прикрываться иронией. Мы, русские, дорого уже платим за эту иронию... Приходит пора веры и пора энтузиазма.

— „А ваша ирония? пишет горячо и гневно в одном из своих рассказов наш гениальный, только теперь осознаваемый как следует, Чехов. — О, как хорошо я ее понимаю. Буйная, свободная мысль и пытлива и властна; для ленивого праздного ума она невыносима. Чтобы она не тревожила вашего покоя — вы, подобно вашим сверстникам, вооружились ироническим отношением к жизни... как дикарь своим щитом... Сдержанная, припугнутая мысль не смеет прыгнуть через этот палисадник, который вы ей поставили, и когда вы глумитесь над идеями, которые, якобы, *все* вам известны, то вы похожи на дезертира, который бежит с поля битвы, и чтобы заглушить стыд, — смеется над войной и над храбростью. Цинизм заглушает боль.“ *)

— И эта-то боль — есть „боль планеты“, о которой писал Рерих, добавим мы к этим горячим словам великого русского писателя.

И надо сказать с удовлетворением:

*) Чехов. „Рассказ неизвестного человека“, стр. 103, том IX.

— Не в пример многим, Рерих *успел в своей этой миссии*. Рерих принят миром, принят Европой, принят Америкой. И понятно — почему. Молодая страна, посеянная переселенцами из Старого Мира, она не повезла с собою на новую землю всех своих старых реликвий, обременяющих, мешающих стройке. Она привезла, в кармане своем, только одну Библию — и поэтому она не сравнивает новое со старыми канонами, она практична в лучшем смысле этого слова, руководясь только настоящей пользой.

И там исполнилось слово Рериха:

— „Зов о Культуре, зов о мире, зов о творчестве и Красоте — достигнет лишь уха, укрепленного истинными ценностями.“ *)

И в другом месте Рерих развивает это положение:

— „Я столько уже говорил о Красоте России, я указывал все значение народа русского. Зачем же теперь не посмотреть в будущее, когда неожиданные мосты строятся между народами? Если я люблю Россию, почему мне не любить и Америку? Если я вижу прекрасные стороны этой молодой страны — наследия Атлантиды, то я не забываю при этом о сокровищнице русской, повитой всеми дарами мудрого Востока.“ **)

Деятельность Рериха в Америке принимает чрезвычайно интенсивный характер. Это особая деятельность. Эта деятельность — не „деловая“. Не политическая. Эта деятельность — выше других родов деятельности. Эта деятельность во имя искусства, и для искусства, и путем искусства.

— „Мы признаем искусство, заявляет Рерих, как всеобщее средство выражения существа самой жизни. Это значит, что идеи, выраженные в искусстве, проявляются во всем мире, осуществляя то, что в них заложено. Нужно *их всех* свести во-едино, соединить всех их отдельных творческих работников.

— „Мы мостим пути великому, значительному воплощению идей, со всей силой нашего духа.“ ***)

Рерих, как мы не раз уже указывали, реалист в мысли и практик в действиях.

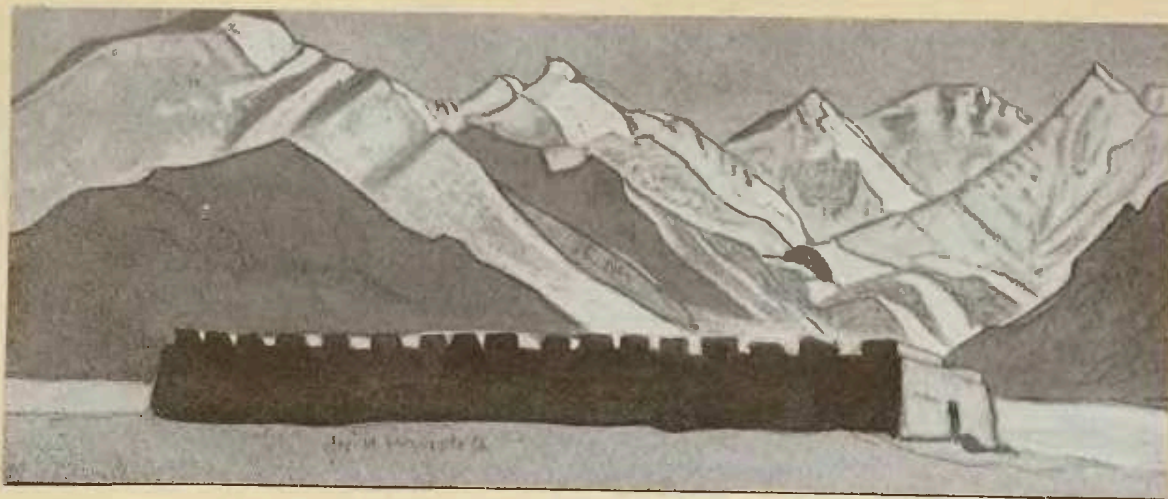
Его американские друзья тоже практичны, тоже реальны. Вот почему и та и другая сторона порешили не растрчивать сил и времени зря, а сразу же ввести их в русло систематического действия.

Начинается возникновение американских Рериховских организаций.

В Апреле 1921 года с участием Рериха образуется в Чикаго О-во „*Cor Ardens*“, то-есть, „Пылающее Сердце“, которое поставило своей целью об'единить для совместных усилий всех, кто живет интересами, соприкасающимися с искусством и культурой.

В Ноябре того же 1921 года в Нью-Йорке основан „Институт Об'единенного Искусства“, в который вошли многочисленные и общепризнанные представители

*) „Держава Света“, стр. 117. **) „Пути Благословения“, стр. 136. ***) „Пути Благословения“, стр. 10.



Курул.

разных искусств — музыки, живописи, скульптуры, оперы, балета, драмы и так далее. В этом институте ведется чтение руководящих курсами по этим предметам.

И, наконец, в Июле 1922 года Рерихом основывается Общество „Сорона Mundi“, то-есть, „Венец Мира“, как международный центр искусства.

В речи своей на торжестве открытия этого учреждения, Рерих говорил:

„Предстали перед человечеством события космического величия. Человечество уже поняло, что происходящее не случайно. Время создания культуры духа приблизилось. Перед нашими глазами произошла переоценка ценностей. Среди груд обесцененных денег, человечество нашло сокровище мирового значения. Ценности великого искусства победоносно проходят через все бури земных потрясений. Даже „земные“ люди поняли действительное значение красоты. И когда утверждаем: Любовь, Красота и Действие, мы знаем, что произносим формулу международного языка. Эта формула, ныне принадлежащая музею и сцене, должна войти в жизнь каждого дня. Знак красоты откроет все „священные врата“. Под знаком красоты мы идем радостно. Красотою побеждаем. Красотою молимся. Красотою объединяемся. И теперь произносим эти слова не на снежных вершинах, но в суете города. И чуя путь истины, мы с улыбкою встречаем грядущее.“

Это последнее Общество учредило знаменитый отныне „Музей Рериха“, в Нью-Йорке, настоящее средоточие мирового искусства. В нем более 1000 картин Рериха, и он превосходит по своему значению такие музеи, посвященные отдельным художникам, как музеи Родэна и Густава Моро в Париже.

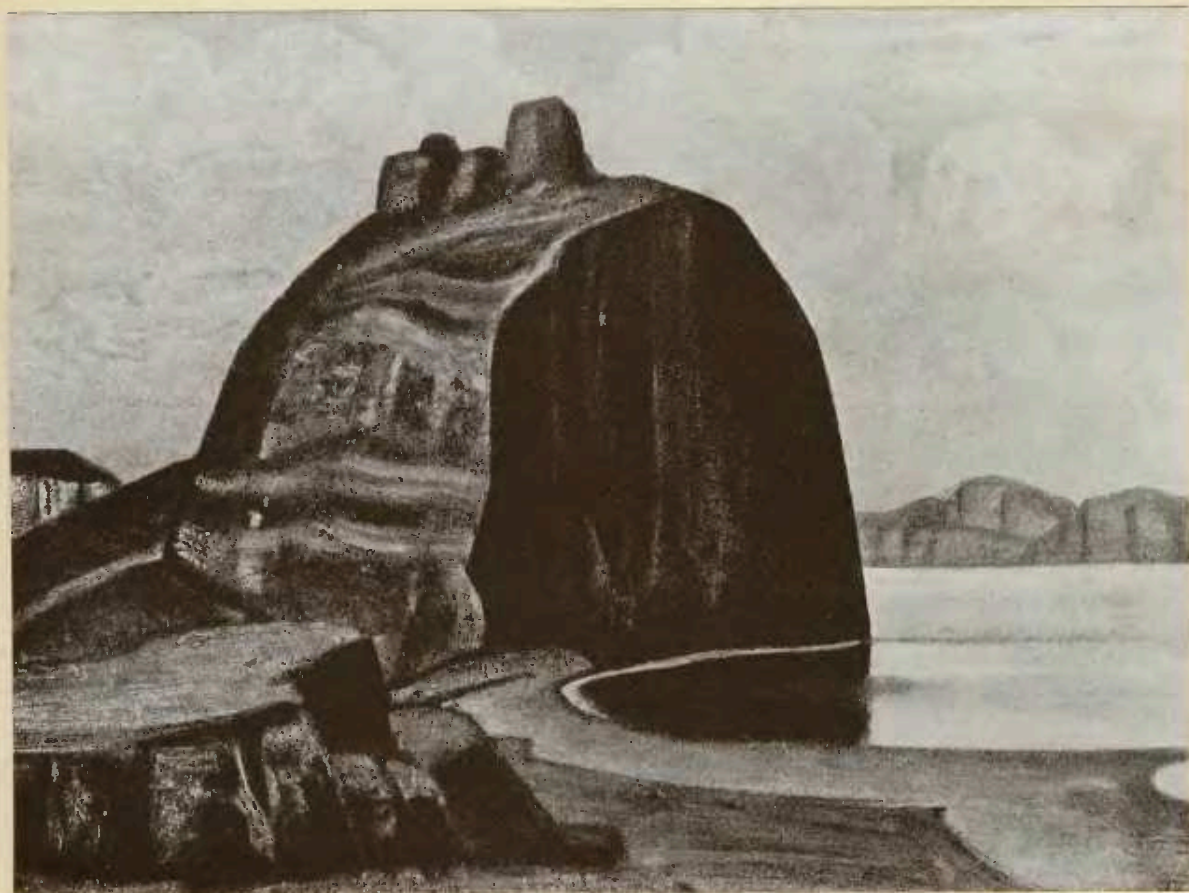
Поражают уже его размеры. „Музей Рериха“ в Нью Йорке занимает здание в 29 надземных и 3 подземных этажа. Оно является первым на земле образцом столь могучего объединения искусства.

Учреждения Рериха объединяют целую армию работников и аспирантов искусства. „Мастер Институт“ объединяет мастеров-музыкантов, художников, артистов. Институт Обьединенного Искусства является педагогическим учреждением этого рода, и, наконец, „Музей Рериха“ — служит центром крепких связей искусства по всему миру . . .

Рерихом вызваны все эти учреждения к жизни, они руководятся им, питаются его мыслями, его предчувствиями, его чаяниями.

Чему-же служат эти учреждения Рериха в настоящем своем виде?

— Они служат Культуре.



Дом Духа.

Для нее они работают.
О ней пекутся.

Что-же это — эта Культура?

— „Культура есть прежде всего человеческое делание во имя осознанного Добра, Света, Блага“, говорит Рерих. Вся жизнь человечества, и не только отдельных слоев, отдельных людей — должна быть освещена, проникнута Культурой.

Свет, Добро — живут в человеческом сердце. Сердце — творит. И из этого истинного творчества вытекает Благо. „Работайте сердцем“ — это высшая похвала трудящемуся.

А Добро — извечно.

Добро правит миром.

Бог — есть Добро.

Люди должны трудиться, стремясь к этому Добру, трудиться в сострадании, в любви друг к другу. И тогда наша бедная Земля, которая зачастую рассматривается как Остров Слез, тот самый, что ведет эмигрантов в Америку — обратится в прекрасный сад, в сад преображенного труда и знания.

Люди должны стремиться к этому прекрасному саду, и поэтому Культура — есть сотрудничество всех людей.

Культура не есть только праздничный пир, редкость, пирог для избранных, для немногих. Нет, она нужна всем, поголовно всем людям, как нам нужна соль, как нужна свежая вода, свежий воздух.

В каждом явлении нашей жизни должны чувствоваться не себялюбие, не зубастое огрызанье против „ближнего“, а истинное широкое творчество.



Дом Такура.

Люди должны трудиться с любовью, должны приветствовать с любовью результаты своих трудов и не давать им давить на себя, обуреваться ими, как давят на людей созданные ими города.

Это главнейшее; и постолько это имеется у разных народов — у них имеется и Культура. И Рерих высказывает по видимости парадоксальное и в то же время несомненное утверждение:

— „Техника не есть еще культура. Не всегда техника служит Культуре. Иногда она губит, разрушает ее, или прямо служит злу. С другой стороны — могут быть высококультурны и народы, которые не имеют техники.“

С этой точки зрения Россия и Восток — культурны, хотя они еще пока не обладают западной техникой . . .

Зато в России налицо те начала благостности, осознания Добра, которое и движет Рерихом по путям его проповеди Культуры.

Мы не можем раскрывать перед читателем все разветвления этой богатой мысли о Культуре, которые предлагает Рерих с удивительным чувством реальности, с подкупающей простотой и удивительной убедительностью в своих многочисленных книгах — это увело бы нас очень далеко. Но пусть читатель сам ознакомится с ними, предварительно отбросив это чувство неловкости, потому что автор говорит о таких щекотливых вещах, как о нравственности, о работе и так далее.

Надо заметить, что своевременным было бы появление специального компендиума по той системе моральной философии, которую развивает Рерих в своих книгах.

Удивителен при этом его метод. Этот метод интуитивного вживания в каждый рассматриваемый предмет и затем раскрытия его по всей наглядности. Вот, например Рерих пишет „о книге“. Он говорит, что дом, в котором нет места для книги — это уже некультурный дом. Он указывает, что ему пришлось видеть — „фальшивые декоративные книги в роскошных переплетах, лишь бы украсить кабинет так, как принято украшать столовые картинами битой дичи, или утками и рыбами из раскрашенного гипса.“

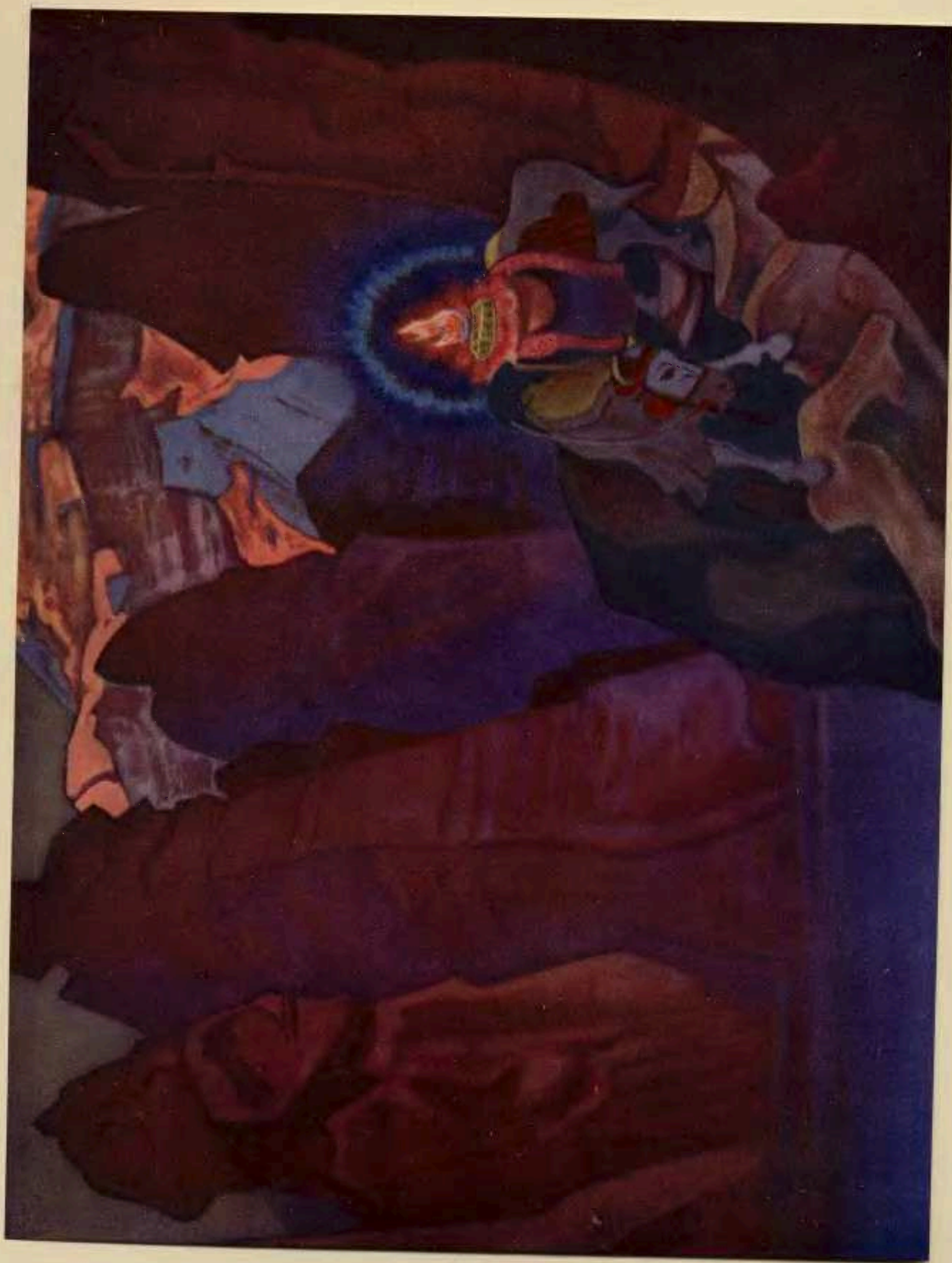
Какое лицемерие! Какая темнота!

И говоря о самих книгах, Рерих характеризует их так:

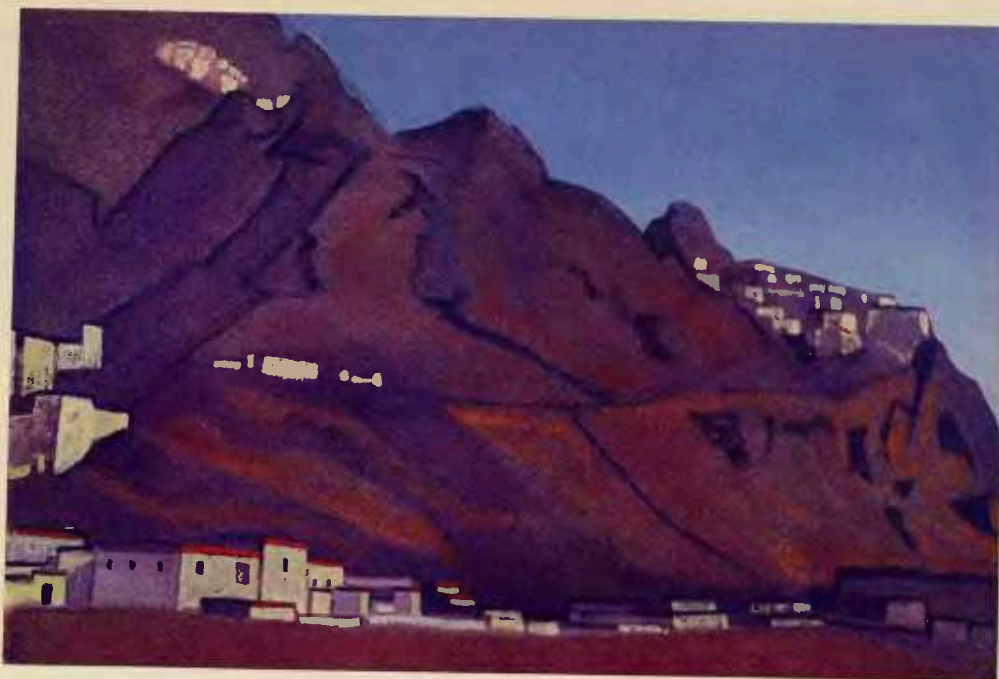
— „Ее видимость скажет вам всю сущность ее редактора и прочих участников. *Ведь книга — это живой организм, это концентрированная мысль.* Вот перед вами суровая книга — эта книга вечных заветов. Вот книга — неряха. Вот книга — поверхностный резонер. Вот — щеголь. Вот — витиеватый пустослов.“ И т. д., и т. д. *)

К этому культурному устремлению украшения, улучшения жизни и должны быть направлены все действия и всякого человека и всякого государства.

*) „Твердыня Пламенная“, стр. 136.



Сокровище Мира.



Шекар-Дзонг.

Как фонтан взметывалось искусство Рериха, питаемое глубокими водами, скрытыми в земле неведомых источников. Оно взлетало вверх, искрясь на солнце, и теперь, достигнув своей поры, стало падать вниз тяжелыми, освежительными, плодотворными каплями . . .

Его произведения, его картины, книги, его общества — собирают людей, воспитывают их, ведут.

Ветви этих организаций Рериха в настоящее время рассеяны по всему миру. Всюду ведь имеются люди, для которых Добро, Красота — не пустые звуки и которые по мере сил стараются проводить их в жизнь. И, конечно, не один Рерих единственная причина того, что двинулась в ход такая махина человеческой мысли.

Нет, эта мысль издавна, конечно, томилась в человеческих думах, а Рерих пришел, угадал, раскрыл ее.

Он показал миру то, о чем люди тосковали, о чем мечтали и чего ждали они, как ждут светлого гонца. Во что они верили и раньше, но в чем считали неудобным признаться, вроде как неудобно перекреститься при входе в банкирскую контору.



Жанна д'Арк.

— „Великая Родина, все духовные сокровища твои, все неизреченные красоты твои, всю твою неисчерпаемость во всех просторах и вершинах — мы будем оборонять.“ —

Мир охватывается этим добрым движением, всюду победоносно высказывается вера в Добро, многоместно открыто говорится о нем, говорится о необходимости общей солидарности, общего сотрудничества. По этим вопросам выходят книги уже целыми сотнями.

И это большое движение, небывалое еще в мире, поднял наш русский художник — Николай Константинович Рерих, впитавший его начала в чудесной русской истинной Культуре.

Это-ли не достаточные причины к национальной гордости нашей.

Ведь через понятие культуры — Рерих раскрывает углубленное понятие Родины:

— „Небрежение родиной было бы прежде всего некультурностью“ — пишет он,*) „Оборона Родины есть долг человека... Защита Родины — есть и оборона культуры...“

*) Статья „Оборона“, Н. Рерих, „Нерушимое“, Рига, 1936, стр. 317—318.

ГОЛОСА АЗИИ

Когда думаешь об этой стороне творчества Рериха, об его тяготении к Востоку, — опять мысль невольно возвращается к Гете, олимпийскому старцу. Между этими обоими сильными людьми — Рерихом и Гете — есть некое определенное соприкосновение.

Над Европой 1814 год — год колоссальных потрясений. Наполеон сокрушен, полное торжество союзников. Конец „новой эры“, которую Гете провидел после битвы при Бальми. Европа вступает на новую тропу своих судеб. Куда же обратятся мысли такого сильного и жизненного человека, как Гете, где он будет искать исхода из этих великих смятений, где он обретет творческий покой?

И поэт обращает свои взоры к Востоку, создавая так называемый „Западно-Восточный Диван“, это цикл стихов, который сочетает с огромной проникновенностью глубокую мысль и красочные образы.

Западно - Восточный Диван — посвящен Востоку, посвящен Западу, но лишь там, на Востоке, находящему вождельный покой:



Жанна д'Арк.

Север, Запад, Юг в волненьи,
Троны, царства в сокрушеньи; —
Так бежим, мой дух, к Востоку,
К стародавнему истоку,
Где у вечного ручья
Юность вспыхнет вновь моя.
Все, что чисто, справедливо,
Там сияет нам на диво,
Там пучиной жизни вечной
Люди шествуют безгрешно,
Слову Божию внимая,
Черепов не разбивая.
Буду там ходить со стадом,
И скитаться по оазам,
Странствовать за караваном,
Что торгует шелком, чаем,
Из пустыни в города
Возвращаясь иногда.

Среди перемен нашей жизни, Восток неизменяем. Среди калейдоскопа неверных, исчезающих впечатлений — Восток как базальтовая скала. Восток вечен, Восток мудр, Восток — спокоен. Вот те характеристики, которые принято давать Востоку.

Гете воспринимал Восток издали, из Европы, почти не соприкасаясь с ним, но воспринимал его тем не менее верно. А Восток для России — гораздо ближе чем Восток для Европы, а значит — Восток для Рериха еще более актуален чем для Гете. Что Россия известным образом связана с Востоком культурно, — эта мысль теперь проходит уже свой сложный путь.

Вспомним здесь еще раз великого русского культур-философа Влад. Вас. Стасова. Вспомним, что утверждал почти восемьдесят лет тому назад этот русский мыслитель.

Влияние Азии на русскую культуру шло тремя главными путями, учил Стасов под градом протестов, восклицаний и выражений сомнений, а именно:

1. Через посредство тюркских и финских народов из Средней Азии, более северными путями, через Сибирь.
2. Из Индии, Ирана — через буддийские влияния, посредством народов средне- и западно-азиатских, а также, наверное, через Понт и Боспорское царство.
3. Византийское влияние, которое в основе своей имеет малоазиатский элемент, смягченный греческой культурой.



Бхагван.

Примеры. Русская дуга на нашей запряжке появляется в русской истории не ранее XV, начала XVI века; а в финских сказаниях (Калевала) и финских орнаментах она имеется с глубокой древности.

Прянишные коньки, которых пекут русские пекаря и продают ребятишкам — происхождения ассирийского; предки этих славных пряников, как выяснено тщательным анализом Влад. Вас. Стасова, те колоссальные кони, которые до сей поры скачут у входов в развалины дворцов и храмов Ассирии, в прошлом имея священное значение.

Отмечает Стасов и те резные коньки на крестьянских крышах, которые мы рассматриваем только как украшение, а между тем они являются остатками самых настоящих языческих жертв, головами жертвенного животного, которые укреплялись на крышах древних строений, как знак, что жертва богу Солнцу принесена. Обычай этот взят у азиатских народов — конников.

Равным образом орнаменты наших русских вышивок, кружев, резной и крашеной посуды, имеют несомненное азиатское происхождение. Русская одежда — высокие сапоги, косоворотки, — оттуда, от кочевников; ведь славянская рубаха всегда с прямым воротом, как носят украинцы до сих пор.

Стасов указывает, что есть очень распространенный мотив вышивки на русских полотенцах, где изображены два человека, стоящие по обеим сторонам дерева. Какого дерева? Какие это фигуры? Это изображение поклонения священному дереву, которое мы видим на многих памятниках древнего Востока.*)

*) Ср. Влад. Каренин. Владимир Стасов. Т. II, стр. 307, след. Тоже у акад. Н. П. Кондакова, в книге „Русские клады“.



Экстаз.

Примем же во внимание подлинную органическую близость Рериха с этим особым элементом русской культуры, столь блистательно выявленной им за все время его деятельности, и мы тогда поймем, как должна быть близка Азия именно этим „археологическим“ подземным течениям его интуитивного духа. Поистине, в некотором отношении Азия для него „земля обетованная“.

Но абсолютно неверно было бы смотреть на интерес Рериха к Азии как на интерес только „археологический“. Как мы видели выше, для Рериха вообще специфически археологического интереса не существует; в истории он ищет того же активного, действенного начала, что действует в мире и посейчас. Культура, то-есть, человеческая работа для него равным образом не связана с развитием во времени, почему „новое“ более совершенно нежели „старое“; культура более всего связана с неким самоуглублением действенных основ нашего сознания. Мы видим, как для Рериха творческая работа художника времен Каменного Века столь же ценна как и работа современного художника в смысле духовной напряженности, разрешающей проблему красивых форм . . .

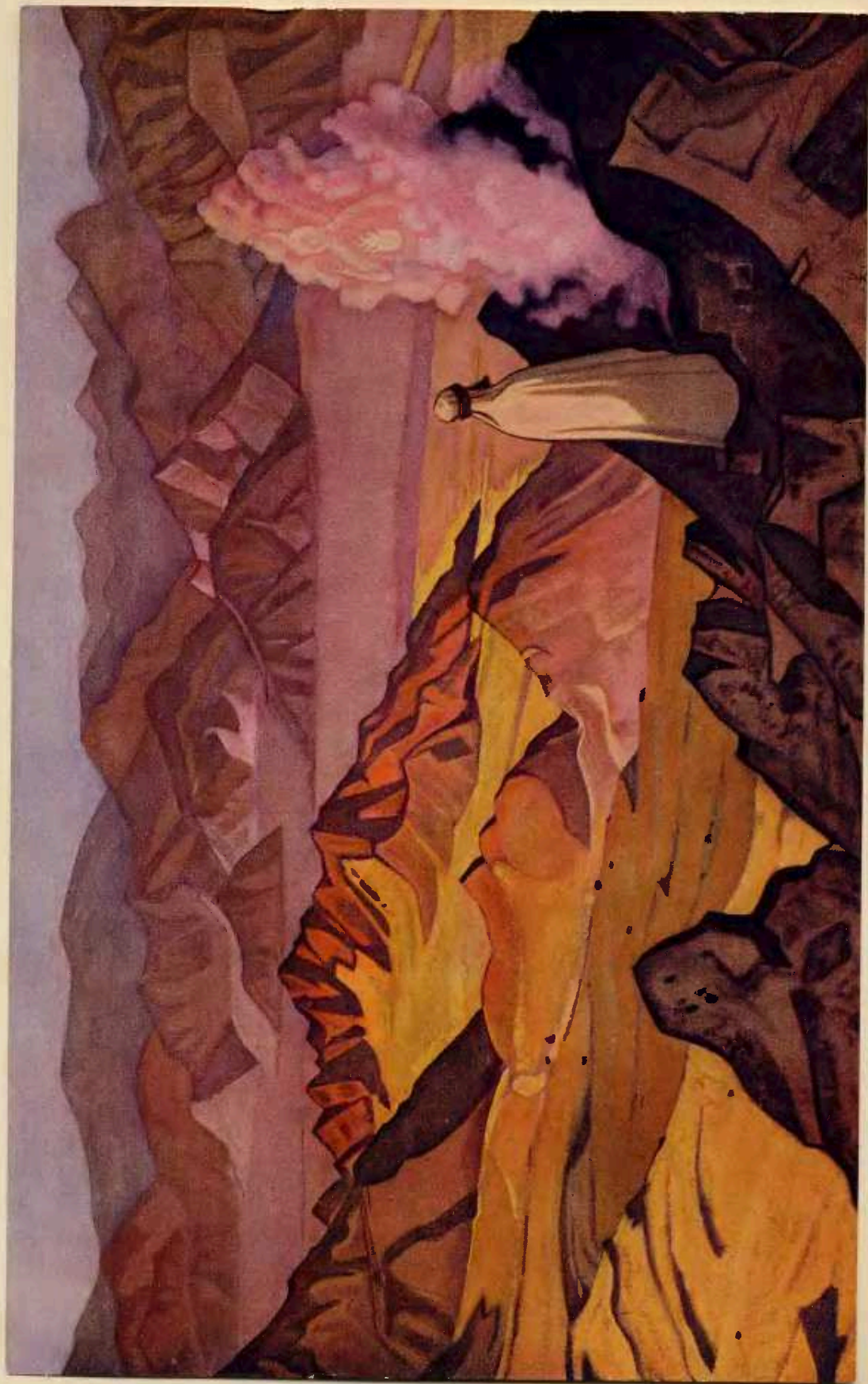
А если так, то где же, как не именно в Азии, можно найти эту „палеонтологию духа“, если так можно выразиться. Где можно найти человеческий дух в его основной форме, несмотря на все технические завоевания цивилизации. Давно известно, что Азия — колыбель народов; недавняя экспедиция в Азию американца Эндрьюса показала, что Азию возможно считать, судя по находимым им остаткам, и колыбелью почти всех миров животных, которые отсюда распространялись по всему миру. Равным образом и литературные образы мира, эти, так называемые, „странствующие сюжеты“, имеют свое распространение оттуда же, из Азии.

В русском старообрядчестве распевается, например, духовный „типично православный“ стих о царевиче Иосафе, возлюбившем „прекрасную мати-пустыню“. И до последнего времени в этом стихе попадаются отдельные стихи, на каком-то непонятном языке. Оказывается, что эти стихи, в ритме всей песни, на чистом санскрите, а Иосаф — индийский царевич, возможно сам Шакья Муни.

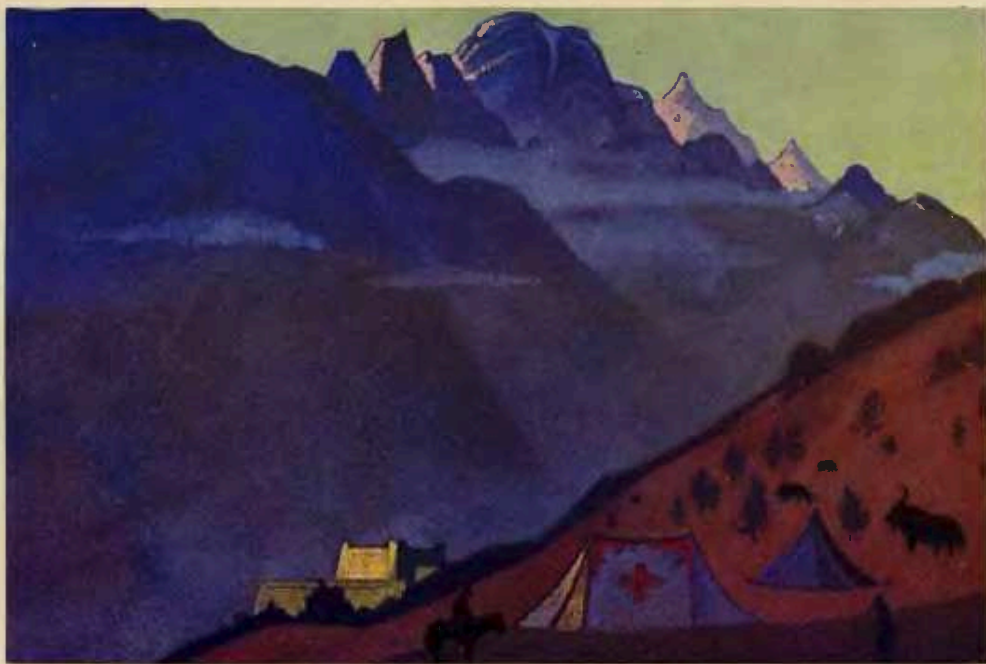
Отметим к этому и то, что тот же Влад. Вас. Стасов в своей книге „Происхождение русской былины“ прямо утверждает, что русские былины вовсе не описывают подлинного князя Владимира Киевского, не описывают его исторического быта, а являются приспособленными на русские сюжеты переложениями индийского эпоса „Махабхараты“, „Рамаяны“, „Сомадевы“, „Панчатантры“, дошедших до нас в буддийских перепевах, вроде Джангериады, Дзанглуна, Богдо Гессер-Хана, Магаваней — Цейлонской поэмы и т. д.*)

Надо при этом принять во внимание и то, что Азия непрерывно в течение многих тысячелетий живет непрерывной, высоко-государственной культурной жизнью, которая гораздо древнее и несомненно обладает известными навыками,

*) У Каренина, т. I, стр. 311.



Пророк.



Тибетский стан.

более сильными, нежели государственная жизнь западных современных народов, и сочинение венецианца Марко Поло, путешествовавшего и долго жившего в Китае в XIII веке, полно совершенно искреннего изумления перед той величавой картиной, которая разворачивалась перед ним в восточных странах того времени. Кичливости современного „европейца“ нет там и следа. Если Поло чем и гордится, то только тем, что он христианин.

Удивительно-ли, что Рерих, при огненной ясности его творческой глубинной интуиции, при его энергии и восприятии, ищет в Азии того основного, древнего проявления человеческого духа, на котором, как на стволе, распустились по всему миру побеги, цветы и ветки человеческого духа. И он подошел основательнейшим образом к этой задаче. Им предпринята большая экспедиция по Азии в 1925—29 годах, подобно тому, как он в 1903 году обследовал Россию. Он сам смотрит, собственными глазами, и видит то, что сохранили просторы и глубины Азии.

Экспедиция Рериха в Азию весьма своеобразна. Таких экспедиций до него не было. Если раньше экспедиции и шли в ее необъятные просторы, то эти экспедиции были либо политического характера (вроде путешествия англичан в Тибет), либо чисто археологического и географического, как путешествие

Пржевальского и Козлова, либо коммерческого, как неудавшаяся авто-экспедиция Ситроена, либо чисто научного, как Шаванна, Пельо, Б. Лауфера, Фишера. Иногда эти путешествия носят характер просто авантюристический, рассчитанный на вывоз из Азии ее ценностей, древностей и т. д.

Экспедиция Рериха не искала в своем походе ни охоты на тигров из стальной клетки на слоне, ни чудес и секретов индусских храмов, с чудовищными, плохо лежащими в глазах богов изумрудами и рубинами. Художник и мыслитель Рерих вывез оттуда свои картины по Азии, подобные тем, которые когда-то прозревал в музыке Бородин, вывез познание именно этого высокого культурного духа Азии самого по себе.

Н. К. Рерихом и его сыном, ученым востоковедом Ю. Н. Рерихом, написан об этом путешествии целый ряд трудов на русском и английском языках, которые переведены на многие другие. Эти книги свидетельствуют, что Древняя Азия не только „местожительство необразованных и диких азиатов“, а и то, что она дышит и правит своим сосредоточенным углублением, тысячелетним духом, и что у этой Азии есть многое, чему не худо бы поучиться и горделивой своим европеизмом Европе.

Никакой музей, никакая книга не дадут права изображать Азию и ее страны, если вы сами не видали ее своими глазами, если на месте не сделали хотя бы



Твердыня Тибета.

заметок. Убедительность, это магическое качество творчества, необъяснимое словами, создается лишь наслоением истинных впечатлений действительности.*)

Рерих в своих поездках и ищет как раз этой самой „убедительности“. Сосредоточены, углублены, сильны, импрессионистичны его книги, и не всем они доступно понятны, хотя в них говорится о самых простых вещах. Немногие люди имеют право говорить о простых вещах так, как это делает Рерих. Но читая книги Рериха, нужно приобщаться к свободному духу и преодолевать разного рода весьма в'евшиеся в нас предубеждения, точки зрения, недоверия и проч.

А между тем, какие богатые картины. Вот Рерих проходит со своей экспедицией Сикким (Северная Индия). Два мира в этой стране. — Вот один.

... „Мир земной с богатой растительностью, с блестящими бабочками, фазанами, леопардами, обезьянами, зверями и всей неисчислимой животностью, которая населяет вечно зеленые джунгли Сиккима ...“

Заметим про себя, что это, так сказать, тот мир, который видит в Азии вообще европеец, вроде того же Редьярда Киплинга. А вот еще перед художником разворачивается другой мир:

... „А за облаками сияет снежная страна гор... И этот вечно волнующийся океан облаков и непередаваемых, разнообразных туманов ...“

Сама сила Азии непосредственно дышит здесь. Караван Рериха идет по странам, которые не знают ни современной техники, ни европейской цивилизации,



Китайская стена.

*) „Сердце Азии“, стр. 11.

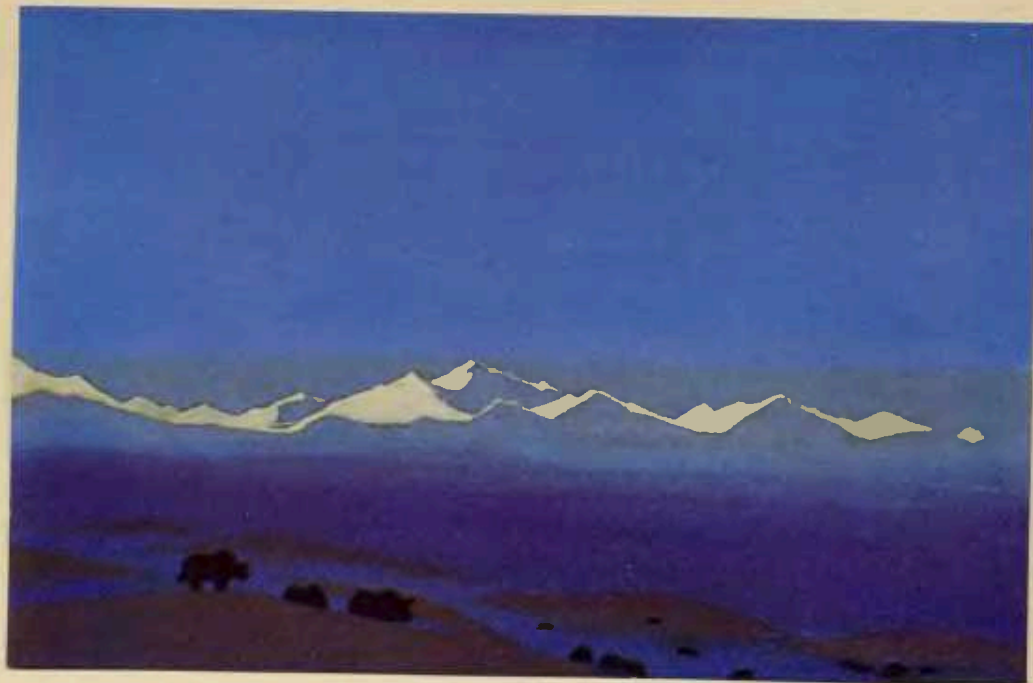
но знают человеческое сердце. Да и трудно предположить, что целые тысячелетия жили праздно эти люди, не добываясь чего-то, что ценно для человека. Караван идет, и вот тянутся мимо монастыри Сиккима, которые лепятся по вершинам малодоступных гор. Вот монастырь, путь к которому лежит по головокружительному высокому висячему бамбуковому мосту над пропастью, под которым кипит горный поток. Монастыри напоминают населению о праведной жизни, о том, что среди них живут святые подвижники. В эти монастыри население собирается на праздники. Народ жаждет чудес. Это в Сиккиме ламы путем духовного напряжения посещают, говорят, вершину Эвереста. Там звонят колокола звоном ясным, как волны реки . . .

Удивительные страны, где все мистически сплетено между собою — и человеческая высокая мудрость и . . . человеческое бессилие. И все эти трагические житейские противоположения принес нам Рерих.

Азия, свидетельствует Рерих, знает факты, перед которыми становится втупик современная наука. Там известны, например, такие явления, как случаи волевых приказаний . . . Вот один из таких: идет поезд Бенгальской железной дороги. В нем обнаруживается один безбилетный монах — Садху. Монаха высаживают на ближайшей остановке; тот усаживается на перроне. Отправление поезда — поезд ни с места. Публика недовольна такой обидой святого чело-



Менданг Лахуль.



Граница Тибета.

века, — обратила на это внимание. Опять безуспешная попытка поезда тронуться, и опять остановка. Тогда всенародно Садху ведут обратно в вагон, и поезд идет . . .

Или Азия уж такая страна, что даже на железных дорогах там производят чудеса святые люди? Слыхано-ли что-нибудь подобное в Европе? И действительно-ли — это „чудеса“? Не будем говорить об этом вообще, скажем лишь осторожно, что в Азии люди *думают* не так как в Европе, хотят иного, чем в Европе. И возможно, конечно, что за пять, за шесть тысяч лет культуры и размышлений в этом направлении азийцы кое-чего и достигли. Это опять-таки нисколько не мешает и Европе с XIX века тоже достичь многого, но на иных путях.

Экспедиция Рериха двигалась между прочим и теми путями, которыми когда-то хаживал, живший в тех местах, Будда. И странный контраст с духовным напряжением: небрежение реликвиями, разрушенные древние святые города, заброшенные монастыри, нечеловеческими усилиями взброшенные на скалы, настоящие орлиные гнезда, каменные ходы в них, вырубленные резцом в сплошных монолитах. Неолитическая техника и не в земле, не в погребениях, а в рисунках на скалах, в утвари, в посуде, в средствах передвижения. И какие рисунки при этом, — такие, какие находятся и в Сибири, и в Трансгималаях, и в Скандинавии.

динавии. О, Азия, библиотека разрозненных стран единого дыхания человеческого рода, создававшего единые царства, колоссальнейшие по протяжениям . . . Европа не слышит уже этих великих фрагментов ни в своих радио, ни в телефонах.

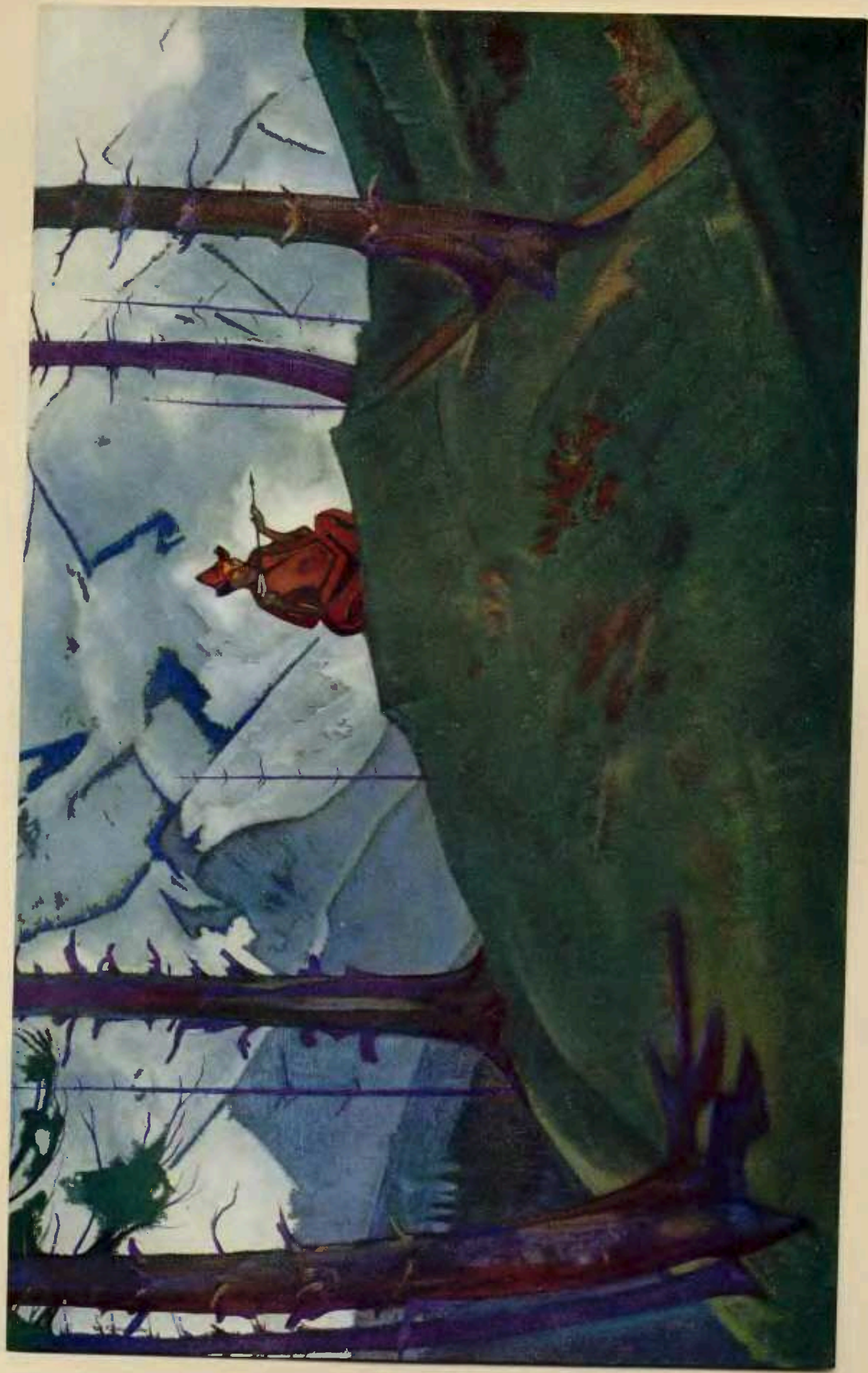
По пустыням, по горам тянется караван Рериха, взбираясь на перевалы, проходя пустыни . . . Вот один из перевалов — Каракорум — „Черный Трон“, названный так по высокой скале на самом хребте перевала.

— „Рассказать красоту этого снежного царства невозможно, пишет Рерих. — Такое разнообразие, такая выразительность очертаний, такие фантастические города, такие многоцветные ручьи и потоки, а также памятные пурпурные и лунные камни. В этих местах простирается молчание пустыни, даже люди каравана перестают ссориться и разговаривать друг с другом. На пути иногда груды товаров, сложенных в кипах; должно быть, верблюды, яки, лошади обессилели, пали, и закон пустыни, подобно закону тайги, оберегает их, никто не возьмет ничего, с каждым может случиться то же.“

Пустыня каменистая и суровая. В ней люди предоставлены самим себе. Тут где-то проходит граница между Китаем и Индией. Где? Никто толком не знает. Геодезические инструменты и „землемерие“, то-есть, геометрия, рожденная в Египте, еще не бывали в этих местах. Еще ничему не было полагаемо здесь никаких пределов. Вот идет еще караван — то идут паломники в Мекку. Это действительно настоящее путешествие в Мекку.

Вероятно о таких путешественниках молится православная церковь в своих ектеньях „о плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих“ . . . Путешествия, которые как болезни и недуги трудны и близки к смерти. Эти путешествия через пустыни ведь не наши путешествия по железным дорогам, когда нужно только купить билет и под дыхание стальных ритмов, покачиваясь на мягких диванах, смотреть, как кружатся, мелькают мимо в хрустальных стеклах города, деревни, леса, пустыни и реки. Нет, тут пути встают перед людьми в той мере, в какой приспособлены люди самой природой к тому, чтобы естественным шагом проползать по этим необозримым пространствам, видя воочию колоссальные протяжения нашей планеты. И поэтому, люди в пустыне так рады друг другу . . .

Караваны, идущие в Мекку за зеленой чалмой, за титулом „хаджи“ — сходятся на ночлеги — легче обороняться от тайных неожиданных неприятностей; люди сидят там на ночевках за алым сиянием полыхающего костра, под звездным синим небом, оказывая друг другу мелкие услуги и то и дело подымая перед огнем все свои растопыренные десять пальцев — знак утверждения. Идут рассказы о каких-то необыкновенных событиях. Тут сидят Ладакцы, Кашмирцы, Афганцы, Тибетцы, Асторцы, Балтистанцы, Монголы, Сарты, Китайцы, — весь тот мир, который бродит пока еще караванами вдали от железных дорог, проложенных по земле, вдали от стальных дорог, проложенных точными науками в мышлении вдали от галопирующего времени современности. И у каждого есть свой рассказ продуманный, разукрашенный, оснащенный в молчании пустыни.



Сараха.



Лахуль.

Великолепны пейзажи, великолепны и образы, которые путник видит в этих местах.

Вот едет всадник, и на поднятой высоко руке у него сидит с колпачком на глазах охотничий ястреб, сокол. Это — охотник, тот самый охотник, который столь близок к природе, который возбуждает зависть в нас, людях „цивилизации“, и теперь так же, как вызвал он в культурном величайшем поэте Китая Ли Тай-Бо, тысячу двести лет тому назад:

Вино, что он вкушает, как огонь,
И выпив чару, на коня садится
И мчится с соколом в широкий мир.
О, как тяжел его огромный лук,
Натянутый чудовищною силой,
Он пару птиц сажает на стрелу!
А мы? А мы? Ученые мы люди,
Сидим весь век согнувшись в душном доме,
От пыльных книг седеют волоса,*)
А мир за стенами зовет нас, мы не слышим.

*) Ли Тай-Бо — поэт Танской династии (617—907).



Бой.

А вот еще. Догоняет караван одинокий всадник-певец, бакши, с длинной ситарой у седла. — Бакши, спой нам! И поводья брошены, и тихое молчание пустыни, и караван бредет, слушая песнь о Шабистане, о сказочной стране, о прекрасных царевнах, о добрых, о злых волшебницах. Словно тысячетный облик Шехерезады вздымается медленно над путником. Не о таких-ли странствиях мечтал олимпиец Гете, какие совершил русский художник Рерих?

Азия — это мир, мир чрезвычайно устойчивый, мир древний. Это мир целый, заключенный в себе, доведенный до единицы. Все имеется в этом мире: и горе, и радость, и добро, и зло, и все полной мерой.

Там эти различия не затянуты узором цивилизации, обширными массами выработанных понятий, обычаев и прочих усложнений жизни. Зло если имеется в Азии — то тоже в обнаженном виде.

Зато и добро — тоже в виде неприкровенном, а в виде своем основном и извечном.



К подвигу.

Бесстрастно художник отмечает картины зла, которые он видит в Азии. „Азиатчина“! — скажем мы привычным выражением.

Вот эти картинки:

Высокие ламы на освященных четках ведут коммерческие расчеты.

Ветром, силой воды и даже часовыми механизмами крутятся молитвенные колеса, освобождая своих хозяев от скучного процесса личных молитв.

Буддизм запрещает убивать животных. Но ведь можно загнать животное на высокую скалу, откуда оно падает и убивается и идет тогда в продажу!

Вот лама, торгующий вином, спаивающий народ, хотя сам никогда не пьет. Около священных мендангов и храмов валяются дохлые собаки, священные надписи запачканы человеческими испражнениями.

Около Лхасы есть место, на котором трупы рассекаются и бросаются на с'едение птицам, собакам, свиньям. На этом месте принято валяться в голом виде — „для сохранения здоровья“.

Тибетцы считают, что человек, отравивший человека высокого положения, получает на себя все счастье отошедшего. Поэтому в Тибете нужно быть осторожным с питьем или пищей: могут отравить, ничего не имея лично против вас. Ит. д. И вместе с тем, есть в Азии нечто извечное, крепкое, основное, тайное, которое просвечивает сквозь старые обычаи, отупевшие в своем мертвом консерватизме.

„Стетсмэн“, английская газета в Индии рассказывает со слов одного английского майора:

— „Во время путешествия в Гималаях, однажды до зари этот майор из лагеря вышел на соседний утес. Он смотрел на снежные горы, и вдруг на соседнем неприступном утесе он увидел нагого высокого человека, который стоял, опершись на длинный лук. Затем, могучими прыжками, этот незнакомец бросился вниз по почти отвесным скалам и исчез. На расспросы майора ему местными жителями и его слугами было отвечено:

— „Это снежный человек, который охраняет заповедную страну.“

Если в Европе существует некая вера в неистощимые силы Матери Природы, законы которой познаются наукой, и на основании которых, применяя их, создаются новые, культурные изобретения, усовершенствующие жизнь, в Азии существуют тоже убеждения, что такие великие силы есть, но что они доступны для познания не извне, от опыта, а изнутри, из конгениального соприкосновения с ними.

Один лама говорил Рериху:

— „Есть в некоторых Гималайских областях священные ашрамы — храмы мудрых Махатм-Благословенных. Эти Махатмы управляют внутренними силами природы, направляющими нашу жизнь.“ *)

*) „Сердце Азии“, стр. 89.



Брамапутра.



От тани падме хум.

Эта невидимая связь вещей и жизни Азии проникает и в русскую жизнь, пишет Рерих. У Алтайских староверов, где до сих пор почти хранится старая вера и живописный быт XVII века, женщины до революции ходили в кокошниках и в сарафанах, молились старым иконам, хранили свои обычаи, молитвы. И в XIX веке к этим староверам пришла весть:

— В далеких странах, за великими озерами, за высокими горами находится место, где живет высшая справедливость, правильная вера и спасенье всего человечества. И это место есть Беловодье . . . И нет там ересей, расколов, грабежа, убийств — есть вера праведная.

В Сиккиме слышал Рерих от ламы такое поучение:

— „Священны талисманы. Мать много раз просила сына принести ей священное изображение Будды. Но молодец забывал просьбу матери. Говорит она: „Вот умру перед тобою, если не принесешь теперь мне.“ Но побывал сынок в Лхасе, и опять забыл материнскую просьбу. Уже за полдня езды до дому, он вспомнил. Но где-же в пустыне найти священные предметы? Нет ничего. Вот видит путник череп собачий. Вынул зуб собаки, обернул желтым шелком. Везет к дому. Спрашивает старая: — „Не забыл-ли, сынок, мою последнюю просьбу.“ Подает ей зуб собачий и говорит: „Это зуб Будды.“ И кладет мать зуб на божницу и творит перед ним священные молитвы и обращает свои помыслы к святыне. И сделалось чудо. Начал светиться зуб чистыми лучами, и произошли от него чудеса.“ *)

*) „Сердце Азии“, стр. 18.

Мудрое и проникновенное сказание. И у Короленко в его „Путешествии к Уральским казакам“ мы читаем о Беловодьи, о святой вере в него, и о том, что оттуда являлся даже некий Аркадий, епископ Беловодского ставленья, жил на Урале „с мечтой“, с верой, с энергией. Известно было, что судился неоднократно, но вообще же его прошлое было неизвестно. Поставил он на Урале двух попов и архимандрита.

На испытующий вопрос к архимандриту о Израиле, — „как же вы ему поверили?“, тот ответил притчей, вот она:

— „Некогда были посланы два старца от христиан на поклонение святыням и должны были принести с собой кусочки святыни. И забыли те старцы сделать это. И на пути обратном один сказал: „возьмем вещицу на подобие святыни, и скажем: вот принесли от святых мест. И от нее, по чистой вере, получались исцеления, прозрения, пока не признались старцы. Тогда „отрада быть прекратилась“. Так я верю страшным клятвам Аркадия, что он принял сан от патриарха Мелетия в Беловодьи. Когда признается — откажусь от него, а пока на чисто совести верю, верю Евангельской клятве и надеюсь получить душе спасение...“ *) Когда, как прикочевала из Азии эта легенда, какими путями?

Седобородый старовер говорит:

— „Отсюда пойдешь между Иртышем и Аргунию. Трудный путь, но коли не затеряешься, то придешь к соленым озерам. Много уже людей погибло в них. И дойдешь до гор Богогорше, а от них дорога еще труднее. И коли осилишь

*) В. Г. Короленко, т. VI, стр. 180.



Гундла.



Будда в подземелье.

ее — придешь в Кокуши. А потом возьми путь через самый Ергор, к самой снежной стране, а за высокими горами будет снежная долина. Там оно и есть, Беловодье.“

И тоже слышал Рерих повесть о том, как недавно умер в Костроме старый монах, и была у него найдена рукопись со многими указаниями об учениях благочестия в Азии . . .*)

Есть общая вера в России и в Азии, есть общая древнейшая убежденность в том, что есть настоящая, сильная Правда, что есть откровения миров иных и в нашей печальной юдоли. Православный верит в то, что сам Христос ходит по земле, водворяет истинную праведность, за которую и сгореть в срубе не жалко . . . И будет день, когда настанет второе пришествие. А что-же говорит Азия? Она тоже ждет гонцов, тоже ждет Мессию. Она дышит учением: Будда — приходит периодически. Был Шакья Муни, теперь мир ждет пришествия Майтрейи, в санскритском произношении — „Милосердного“, Ми-Ло-Фу, в китайском. Его пришествие означает начатие новой эры в жизни людей.

*) „Сердце Азии“, стр. 111.

Рерих приводит тибетские пророчества о пришествии этого Мессии Азии:
„Сокровище с Запада возвращается. По горам зажигаются огни радости.
Дается срок, когда расстелить ковер ожидания.

Знаками семи звезд открою врата.

Огнем явлю моих посланных . . .

Когда вы стережете стадо, не слышите-ли вы голоса в камнях? Это работники Майтрейи готовят для вас сокровища.

Когда ветер свистит в ковыле, понимаете-ли, что это стрелы Майтрейи летят на защиту?

Когда молния озаряет ваши улусы, — знаете-ли, что это света желанного Майтрейи“?*)

Таковы голоса Азии, которая, древнейшая из частей света в человеческой истории, полна и сейчас каких-то неслыханных возможностей. Азия просыпается, Азия создает в себе великие силы, и они бродят в ее душе в форме каких-то прекрасных образов, умеющих воплотиться в великие силы.

Эти образы, они первичны, просты, основны, значат для всего человечества, которому еще камни, стекла, электрический свет и дым городов не застлали сознания черной пеленой машинного мира . . . Азия в своей нетронутости своего основного человеческого сознания показывает, что сильны эти зовы, зовы к новой и прекрасной, божественной жизни даже там, даже в стране „косности и застоя“.

И эту быль вплотную придвигает к нам Рерих, дополняя, укрепляя наше сознание.

Россия выявляет эти новые зовы, эти новые формы жизни. Они рано или поздно преобразуют Азию, весь мир. И кому-же учуять эти зовы, как не Рериху, с его интуицией, напряженной, как молния. Кому-же передать эти образы для видения всем людям, образы благословляющие, зовущие, примиряющие, образы, которые издавна предчувствовала православная Россия, как не художнику Рериху.

Из экспедиции в Азию 1923—29 г. г. Рерих привез сотни картин, которые выявляют сущность его идеи. И каких удивительных картин! Уже давно, в 1915 году, писал он пророческую картину свою „Границы царства“ . . . Там высятся горные вершины, неизвестные, неведомые, которые только мерещились творческому сознанию гениального художника. И вот он в Азии, он увидел их воочию. Это — Гималаи, Беловодье, священная земля, к которой тянулась его русская душа в полном и интимном соприкосновении со всей культурой русской.

Книга „Гималаи“**) дает нам, к сожалению, только в репродукциях представление об этой невероятной, неистовой красоте тех мест, где природа остается природой, хотя и дикой, где люди являются нам людьми, хотя и дикими. Большинство этих картин Рериха находится в его музее в Нью-Йорке, часть же в его имении в Гималаях, где он создал Институт по изучению Гималаев и Вос-

*) „Сердце Азии“, стр. 94. **) 1928 г., изд. Брентано.



Кони счастья.

тока. И краски Рериха, эти плавленые чистейшие драгоценные камни, накладываемые на полотно его кистью, говорят, поют, звучат целыми симфониями реальной красоты, которой еще не знал мир.

Вот некоторые из этих образов: — в глубокое горное ущелье, такой характерной, осторожной горной повадкой сходит конь, несущий на себе драгоценный груз — чашу с пылающим над ней розовым пламенем, этот восточный Грааль. Аметистовые, синие и коричневые тона ущелья сверху озарены пылающими отблесками розовых снегов . . . Внизу глубокое лиловое озеро. И у скал намечены каменные лица, они тоже живут, эти скалы тоже дышат, тоже проясняются розовым огнем чаши.

На этих последних картинах Рериха, человеческие фигурки как-то нарочито малы. Видно, что настоящие-то души Рериха скрыты именно в этих массивных, с дольменами схожих, смутных очертаниях самих скал, гор, души которых еще подобно скульптурам Родэна не вырвались из камня, а погружены в него. Это вероятно и есть подлинный мир Рериха, к которому он обращает свои аспекты души, с ним он говорит, это Матерь земли.

Вот еще картина Рериха: в молчании изумительно по колориту синей звездной ночи восседает в синем одеянии, скрытая синим же куполом некая Владычица. Звезды обтекают ее, Б. Медведица, Сириус и Орион горят над ней, вращаясь вокруг. На скале сидит она, подобно тому, как Богородица восседала на абсиде храма в Талашкине над рекой Жизни. . . Здесь образ Матери восседает на скале, на монолите колоссальном, погруженном в синие воды. Нет здесь людей, проплывают мимо три рыбы золотых и тонких, держат свой путь указывая на молчание этих вод. . . Глубже, в подземелья человеческих толщ, в души человеческих массивов идет творчество Рериха и выявляет то, что ему удалось подсмотреть, как когда-то Моисею на Синае — душу, стремления ее — душу каменных миров, персти базальтов, гранитов, душу Азии, тонкую и нежную, как звоны серебряных струн.

Рерих нашел эту душу Азии. Пространства ее раскрылись в синтезе художника, падающем как молния с неба и до земли. И какими словами можно характеризовать то, что показал Рерих человечеству? Эти молчания, мимо которых пробегают экспрессы наших шумных, но пустых дней.

Это и есть настоящая сущность мира, культуры, цивилизации, которая открывает искусство. И сущность эта — Добро.

А та „культура“, которой живет человечество?

Должно быть, только мнимая культура. И Рерих переключается с великим духом далекой Эллады, с божественным Платоном:

— В прелюдии, в вводной части к „Пиру“ говорит Аполлодор, почитатель Сократа, возбужденно и страстно, своим друзьям:

— „Когда возникает философский разговор, который я сам могу вести, или хотя бы только прислушиваться к нему — я всегда рад, да, кроме того, это и



Меч Гессар Хана.

полезно. . . А вот когда мне приходится присутствовать при тех беседах, которые ведете вы, мои друзья, вы, богатые, и вы, деловые люди, то недовольство охватывает меня, а кроме того, о, друзья — сожаление: вы воображаете, что вы творите там, где вы ничего не делаете!“

Слова эти Платона втуне лежали многие века. Ныне как-будто человечество начинает понимать, что так называемые „дела“ в сущности — безделье. Настоящее же дело — это постижение жизни, а как это делается, показал нам и всему миру Рерих. И вот почему он обращается ко всему миру со страстным призывным кличем:

„Берегите, берегите прежде всего не материальные блага, а искусство. Искусство учит нас интуитивно. Идет эра искусства, эра нового, правильного, не механического постижения жизни.“



Спешите.

ЗНАМЯ МИРА

Кристалломант в своем хрустальном шаре видит, говорят, всю сущность любой жизни.

Рерих видит вьющееся в пустынях Азии сердце мира через искусство. Никогда еще в мире в такой степени искусство не входило в решение проблем о культуре. На эту роль претендовала наука, политика, даже революция, сила, но не искусство.

Искусством своим Рерих решает величайшую проблему.

В чем-же заключается эта проблема?

Отдельная личность — временна и потому — конечна; род движет свои веления, повелевает личности, эти веления глухи, неясны, но сильны. А мир объединяет и личность и род, все поглощая в своем великом, неясном универсализме.

Привязанные к конечным земным вещам, мыслящие ограниченно — протяженными образами (ведь даже в логике мы употребляем пространственные образы, как-то: „фигуры“ силлогизма, „объемы“ и „распределение“ понятий), мы не можем мыслить объединения, пределы коего в бесконечности. А стало быть, мы не можем и постичь такого объединения.

Только искусство выводит нас из этого замкнутого круга нашего существования, только оно дает нам крылья, отрывает нас от силы этого земного притяжения, а также и от границ пространственно-временных, показывая бескрайние, невыразимые словами перспективы.

Россия первая из всего мира сознала это объединительное значение искусства. Все взлеты, все падения своей изумительной судьбы, все ее чаяния, предчувствия ее души, ее пророческие вдохновения черпала она из искусства. Быть может от этого ее судьба тяжелее, нежели она могла быть; если бы они опирались на твердые и незыблемые понятия, наша страна не знала бы таких испытаний, которые она узнала. Но судьбы мира неисповедимы.

XIX век дал России ряд гениальных мастеров во всех областях искусства, двинувших ее по пути неограниченного самопознания.

И это устремление русского народного духа через искусство идет к провозглашению идеи человечества. Наши художники, поэты, литераторы, романисты решили эту проблему не так, как ее решал Запад.

Там, на Западе, объединение великое мыслилось через огранку, через формушку отдельной выкованной в праве личности. В его постановке и формулировке превалирует значение *организации*.



Όμπυδα.



Будда Дающий.

Русский метод объединительного действия не таков. Он основан на едином порыве, взлете, зове всех к объединению, к всеобщности, в которой должна сохраниться вся пестрота, многообразие человеческих выявлений.

Эта идея — идея Вселенности. Данная через искусство в своей ослепительной эстетической и моральной наглядности, избавленная от механического мышления в понятиях, заводящего в тупики конечного, эта идея совершенно, неотразимо бесспорна.

И Рерих означает своей деятельностью в сущности начало совершенно новой эпохи в жизни человечества. До него понятие культуры — строили экономисты, свойственным им научным методом. Его строили философы, со всеми разнообразиями подхода к нему. Его наконец строили историки, трактовавшие его то как эсхатологические, последние цели человечества, то как „выводы“ из наблюдаемых фактов.

И всем нам известно, какое разноречие являлось, именно вследствие такого подхода к этому предмету нашего знания. Всякий трактовал проблему культуры по своему. У всех она носила разные определения. А дело не в определениях, а в наглядных созерцаниях.

Ведь из сухого „понятия“, положим, „всесовершенства“, никак не удастся „вывинтить“ всю красоту Божьего мира, всю его радость, всю его скорбь, все его безобразие и хаос, наравне с его космосом, красотой. Высшие отвлеченные понятия Спинозы потому только и жизненны, что они полны созерцания и внутреннего пафоса.

Красота, стремление к красоте, вот что несомненно, что бесспорно. Красота ясна, она признается всеми народами; даже национальные, т.-е. изолированные красоты одного народа принимаются другим народом совершенно без всякого

давления и без всякого сопротивления. Неужели было что-то воин из-за „наследства красоты“. Что оставили после себя бесспорно такие народы, исчезнувшие на нашей памяти, как Рим, Эллада, Византия, — кроме красоты? И что так действительно, бессмертно, бесспорно, трогательно как эти античные формы где-нибудь на площади провинциального русского городка Николаевских времен?

И недаром пророчески сказано было Федором Михайловичем Достоевским: — „Красота спасет мир“.

Несите в мир красоту, показывайте ее во всех ее видах, воспитывайте в ней новые поколения, и многое, очень многое, исполнится. Красота берется здесь в формальном значении. Наполните ее каким угодно подлинным содержанием.

И Рерих, как мы видели, своими трудами стремится к этому. Он ищет красоту во всех временах, у всех народов. Своими выступлениями он несет красоту к массам. Он пропагандирует ее во всех кругах, с которыми он только соприкасается. И в селе Талашкине и в Императорском Обществе Поощрения Художеств он — педагог, он — руководитель, он сеет посевы Красоты.



Подземный народ.

— Красота спасет мир, а спасение мира и есть — Добро.

Громадные задачи. Бесконечные перспективы. Колоссальные идеи, оплодотворяющие будущее. Новые пути человеческого совершенствования. Идеи тонкие, как паутина, но идеи более крепкие, нежели железо и сталь.

Великую песнь запекает полным голосом Рерих, и голос его звучит на весь мир. Это — песня о Культуре, песня, в дни современных кризисов и разрывов показывающая человечеству новые пути.

Но мало одних песен для Рериха; он русский, значит он идеалистичен и практичен, значит он не смотрит на идею, как на „заданную“, он жаждет ее практического воплощения. Как же можно вести это дело практически?

И Рерих мудро и осторожно утверждает первый путь к этому: — прежде всего нужно охранять уже раз созданную, стало быть явившуюся в мир красоту.

Дело в том, что человечество не только строит; в большей степени оно и разрушает. Войны, эти настоящие бедствия, ураганы человеческой ненависти, истребляют, уничтожают нажитое столь большими трудами. В Мировой войне погиб Реймский собор, погибла библиотека Лувенского университета, погибли неознаградимые сокровища, научные и художественные. А русская революция — сколько сокровищ она погубила! Эти расплавленные на драгоценный металл еще более драгоценные образцы древнего творчества, в которых выразились извечные стремления человеческой души к красоте, эти разрушенные памятники, эти простреленные башни Кремля.

Конечно, было бы просто пустым мечтанием думать, что как-нибудь можно предотвратить эти войны, как и избавить человечество от революций. Еще много надо пройти человечеству по пути просвещения, чтобы избыть эти страшные навыки — делать военные статьи своего бюджета крупнее статей по просвещению. И Рерих выдвигает проект международного договора, по которому принявшие его разные страны должны принимать все зависящие от них меры, дабы в разные случаи войны и прочих событий памятники искусства и науки щадилась бы так, как это только возможно.

— Высокие Договаривающиеся стороны, читаем мы в проекте этого договора, те, чьи высшие обязанности налагают на них священный долг содействовать моральному благосостоянию своих наций и успеху Наук и Искусства.

— Те, чьи учреждения предназначенные образованию юношества Искусствам и Наукам, составляют общественное сокровище всех наций мира.

— Припоминая идеи, вдохновленные мудрым и великодушным предвидением, которое провело Высокие Договаривающиеся стороны к учреждению Женевской конвенции 22 августа 1864 года, об улучшении участи раненых (Красный Крест).

— Главный акт Конференции в Берлине, в Феврале 1889 года, который дает право на особое покровительство, оказываемое научным экспедициям.



Oxoma.



Ладак.

— И другие —

— решили заключить торжественный договор для улучшения охраны, принятой на себя во всех цивилизованных странах, Учреждений и Миссий, предназначенных Наукам и Искусствам и художественным и научным коллекциям.

И назначенные для этой цели уполномоченные, которые пред'явили один другому все их полномочия в надлежащем виде, пришли к следующему:

Статья I.

Образовательные, художественные и научные учреждения, художественные и научные миссии, персонал и имущество и коллекции таких Учреждений и Миссий будут считаться нейтральными под покровительством и как таковые будут уважаемы воюющими.

Покровительство и уважение в отношении вышеназванных Учреждений и Миссий во всех местах будут подчинены верховной власти Высоких Договаривающихся Сторон без всякого различия от государственной принадлежности какого-либо отдельного учреждения или миссии.

Статья II.

Каждая из Высоких Договаривающихся Сторон имеет представить в регистратуру Постоянного Суда Международного Правосудия в Гааге, в Международный Институт Интеллектуальной Кооперации в Париже, или в Образовательный Департамент Все-Американского Союза в г. Вашингтоне, по выбору, — список Учреждений, Коллекций и Миссий, общественных или частных, которые желательно поставить под особенное покровительство, оказываемое настоящим договором.

Учреждения, Коллекции или Миссии могут, таким образом, выставить отличительный флаг свой (красная окружность на белом фоне, с тремя кругами в середине), который даст право на особенное покровительство и уважение со стороны воюющих государств и народов Высоких Договаривающихся Сторон.

Вышеназванные Учреждения, однако, Коллекции и Миссии перестанут пользоваться своими привилегиями нейтралитета, в том случае, если они использованы для военных целей.

Статья III.

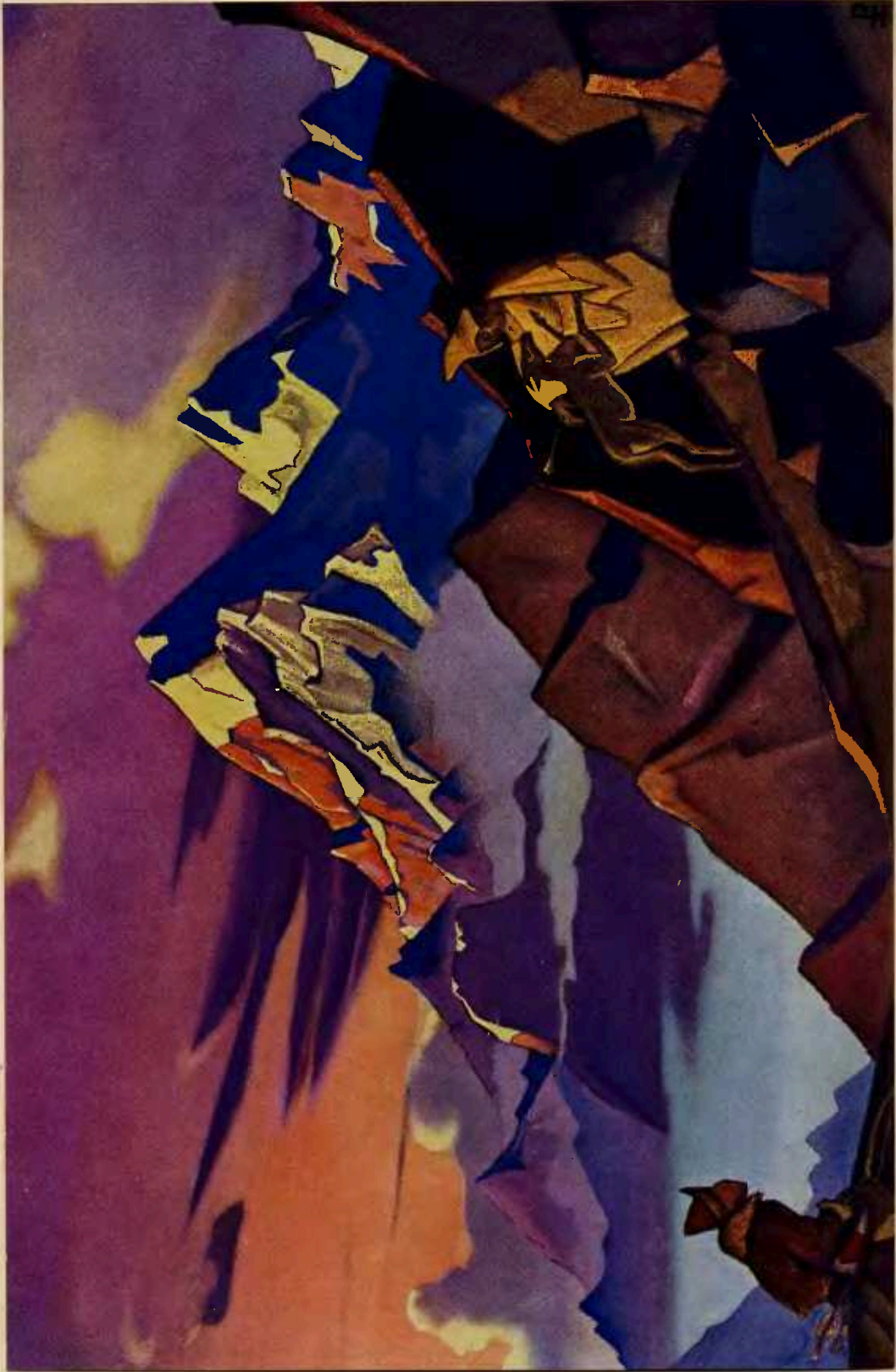
В случае какого-либо акта, совершенного против защиты и уважения к этим учреждениям, как постановлено в настоящем договоре, потерпевшие имеют право апеллировать через посредничество своего государства в Международное Учреждение, где оно было зарегистрировано. Это Международное Учреждение имеет передать свой протест к сведению всех Высоких Сторон, которые могут решить созвать Международный Комитет Судебного Следствия по этому делу. Приговоры такого Комитета будут опубликованы. —

Таково в общих и подлинных словах содержание этого замечательного документа, задуманного тридцать два года тому назад в России и выдвинутого по мысли Н. К. Рериха „Музеем Рериха“ в Нью-Йорке, в 1931 году.

Но этот документ — ничто, пока он не подписан, и представляет из себя огромную значительность, когда эти подписи в нем поставлены.

— Чьи подписи?

Как уже сказано, под ним должны быть подписи всех цивилизованных стран мира. Всех, где чтут науки и искусства, и признают их общечеловеческий, всем нужный характер.



Сострадание.



Настасья Микулишна.

И начинается огромная работа Рериховских организаций, различных обществ имени Рериха — по воплощению в жизнь этого договора. Начинаются призывы — утвердить, так сказать, „флаг Красного Креста“ не только для людей, не участвующих уже непосредственно в войне, за ранением, болезнью и т. д., а для результатов творчества этих людей. „Война пройдет, а искусство останется“ — вот формула, которая передает всю правильность этого документа. Так нечего же временным наносить ущерб вневременному.

Это дело Рериха, опять-таки соединенное с его практицизмом, строится, растет, расширяется. Оно, собственно, создано не впервые — в 1901 году. Уже в 1902 году, после поездки по России — Рерих сделал сообщение в Об-в Русских Архитекторов, указывая, насколько такое об'единенное охранение памятников необходимо для русской Культуры.

Затем, во время Великой Войны, академик Рерих делает об этом же личный доклад правительству, а также и Верховному Главнокомандующему. Эти доклады были заслушаны с большим вниманием, но события помешали воплотить их в жизнь.

С 1929 года, с возвращением из экспедиции по Азии, Рерихом вновь разрабатываются эти же мысли. Для этого уже имеются большие возможности, в виде Обществ Рериха, раскиданных по всему миру. Список этих Обществ, в последнее время, обнимает уже 87 названий, в 24 государствах. Собираются две международных конференции по вопросу проэктируемого договора об охране культурных ценностей; две эти конференции собираются сперва в Бельгии, а затем третья в 1933 году в Вашингтоне — в Америке.

После этих конференций началась эра систематического ратифицирования разными государствами этого договора. В целом ряде стран, как-то: в Америке, во Франции, в Бельгии, в Латвии белое знамя трех красных кругов в одном, этого символа об'единения в разности, поднимается над некоторыми обществами и учебными учреждениями.

Затем последовал целый ряд ратификаций отдельных стран этого „пакта Рериха“, как его принято называть.

В настоящее время этот документ признан рядом государств — Панама, Гондурас, Эквадор, Чили, Уругвай, Гватемала, Перу, Бразилия и др.

15 апреля 1935 года принесло большое торжество друзьям, толпящимся у этого знамени Культуры. Президент С. А. С. Ш. Рузвельт подписал и скрепил этот документ от имени Америки, утвердив, таким образом, участие в нем, в охране культурных ценностей — Великой Заокеанской Республики. Несомненно, что впереди идут новые и новые подобные утверждения. Уже 21 страна!

Таким образом, идея родившаяся в русском художнике Рерихе, 32 года тому назад, в русской обстановке, от горестных размышлений над русским небреже-



Святогор.

нием нашими культурными ценностями, идея зова к охране добрых плодов деятельности человеческого духа — приобрела вселенское значение. Зов Рериха слышен теперь по всему миру, зов энергичный, настойчивый, безнасильный и неотвязный, зов, который будит людей и говорит им:

Так же нельзя. Больше внимательности, больше любви, больше симпатии друг к другу. Жизнь не только борьба всех против всех, но и человеческое сотрудничество. А сотрудничество — это Культура.

* * *

Вся деятельная жизнь Рериха, выросшая из русской земли, есть постоянное и полезное, настойчивое и доброжелательное строительство. Не даром он часто повторяет в своих писаниях французскую поговорку:

„Когда постройка идет — все идет.“

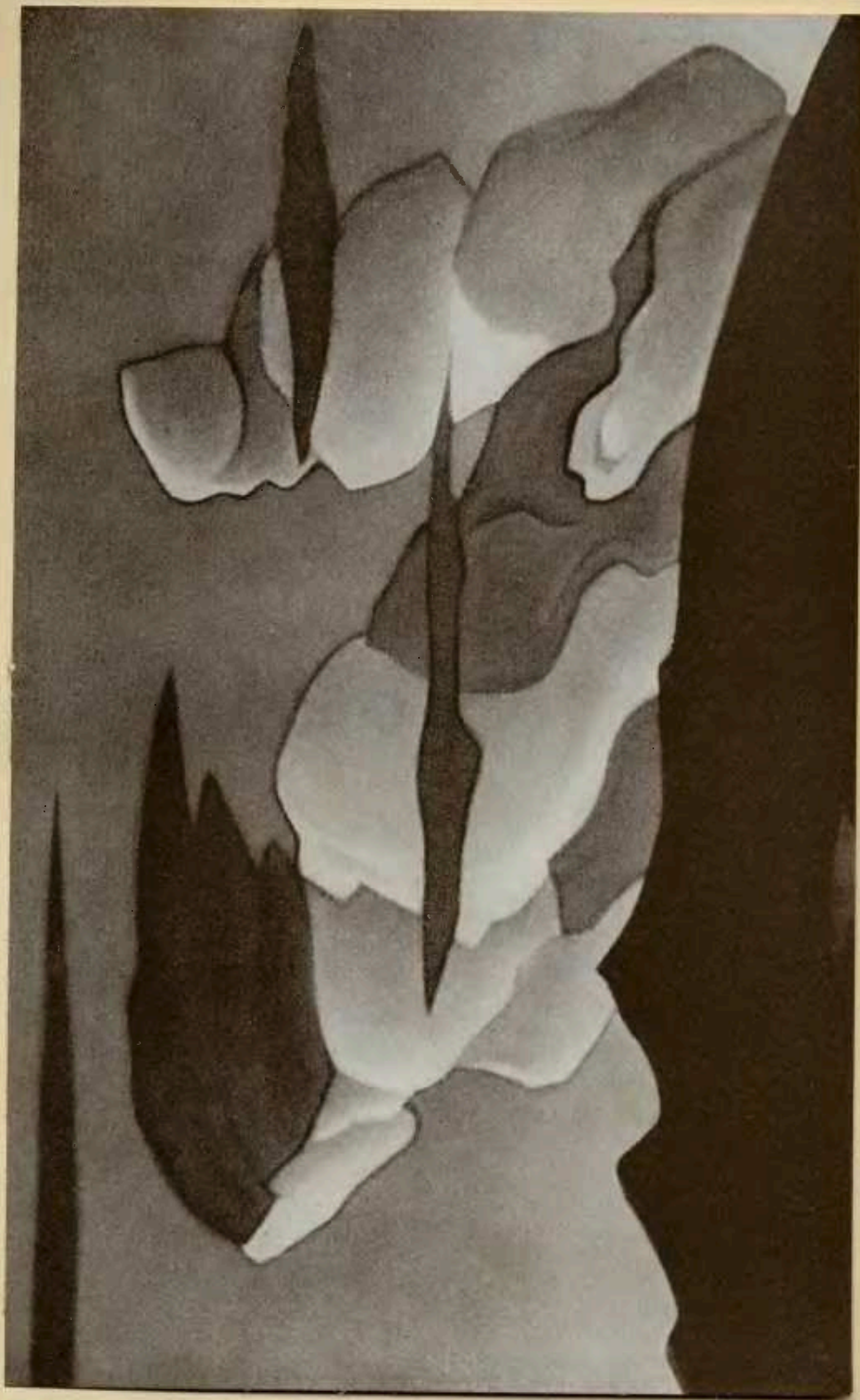
Эта поговорка не даром пришла так Рериху по душе: — она встретила в ней с тем ритмом строительства, который звенит в картине его „Город строят“. Не в том дело, какой строят вот этот город — Сапожок или Торжок, а дело в том, что строят, строят, над косностью и притяжением материи вздымают новый дом, выводят отвесные стены, украшают крышу, стеклами закрывают от непогод, создают условия к размышлению, к совершенствованию, к добру бесконечному.

И такой зов к строительству, зов из уст великого художника, то-есть, человека творящего не „рассказом“, а „показом“, впервые раздается на нашей планете. Еще не было такого подхода к изображению, воплощению человеческой культуры. Среди передраг и устремлений к разрозненности в мире, среди угроз войны и непрестанных вооружений, среди договоров, которые создаются лишь для того, чтобы выиграть время, а потом сказать „клочки бумаги“, раздается голос Рериха, зовущий к миру.

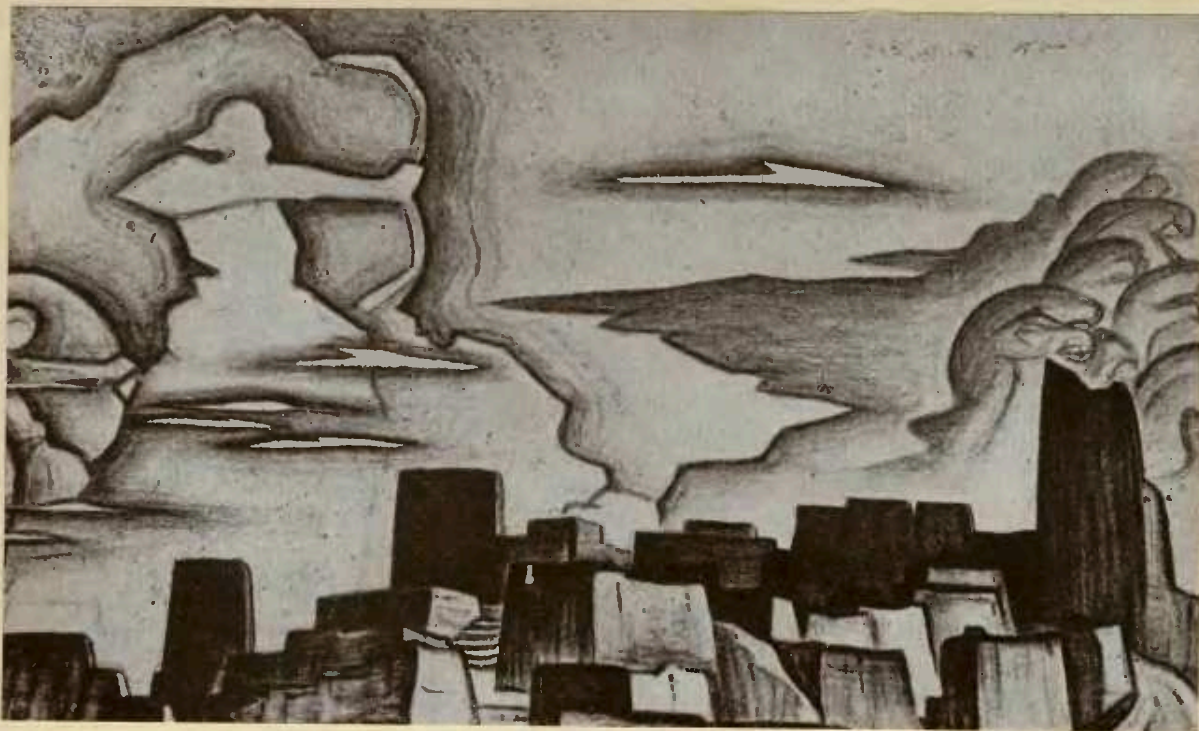
— К миру, не к тишине, не спокойствию, не ленивому прозябанию в своих отдельных норах. К миру, как к условию непрерывного творчества, к миру, как к уважению к тому, что не всегда можно пощупать руками, что не всегда „материально“, но что всегда звенит и благовестит в нашей душе.

Этот зов — никогда не забудем — подымается из России, подымается русским художником, подымается человеком, впитавшем в себя всю силу культуры России, и претворяющим ее по новому, дабы идти к просвещению мира. И в то время, как в эмиграции нашей соль и мозг — интеллигенция тратит лишь время и жизнь на бессильные скорби — Рерих идет в непрерывном темпе творчества выше и выше. И он говорит:

— „Мы вовсе не мечтатели, но работники жизни, и наше посольство в том, что мы стремимся сказать народу: — „Помни о Красоте, не изгоняй ее облика из жизни, зови действительно и других к этой трапезе радости.“



Микүла Сел'янинович



Победа.

— А увидишь союзников, не отгоняй их, зови на мирное, необ'ятное поле труда и созидания.“

Пойдут-ли народы на это поле? Конечно, пойдут. Но разве в этом походе дело? Только в поле? Нет, дело еще в некоем внутреннем преломлении:

Волнением весь расцветенный
Мальчик принес весть благую,
О том, что пойдут все на гору,
О сдвиге народа велели сказать.
Добрая весть, но мой милый,
Маленький вестник, скорей
Слово одно замени:
— Когда ты дальше пойдешь,
Ты назовешь твою светлую
Новость не сдвигом,
Но скажешь ты:

— *Подвиг.*

Жизнь — это подвиг, и не даром в историческом русском народе самые жизненные, самые глубокие люди — это подвижники, люди, отдавшие подвигу. Знаменательно, что ни в одном иностранном языке нет этого слова, точно соответствовавшего бы слову — „подвиг“.

И Николай Константинович Рерих и несет свой русский подвиг, несет, все время его бескрайно расширяя, утверждая, двигая бодро вперед, в дни тяжелых испытаний русского народа, не теряя ни энергии, ни времени.

И в этом подвиге Рериха — вся русская Культура, нашедшая новые пути к своему небывалому расширению.

Всеволод Н. Иванов.





Эскиз декорации „Царь Салтан“.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

От издательства	Стр.
Э. Голлербах — Искусство Рериха	7
Всеволод Н. Иванов — Рерих — художник-мыслитель	9
I. Россия и Рерих	41
II. Россия и искусство	43
III. Первые образы	49
IV. Врата в искусство	56
V. Рерих и Россия	64
VI. Россыпи самоцветов	75
VII. На переломе	88
VIII. За рубежом	102
IX. Голоса Азии	119
X. Знамя мира	143
	172

ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. К. РЕРИХА В АЛФАВИТНОМ ПОРЯДКЕ.

НАЗВАНИЕ КАРТИН	Стр.	НАЗВАНИЕ КАРТИН	Стр.
* Агни Йога	107	Генесаретское озеро	73
Ангел Последний	42	* Гималан	123
Армагеддон	120	Голос Монголии	101
Белуха	81	* Граница Тибета	155
Бой	160	* Гуга Коган	115
* Брамипутра	117	* Гундла	164
Брамипутра	162	Дом Духа	136
Будда в подземельи	165	Дом Такура	137
Будда Дающий	174	* Друг путников	99
* Будда Испытатель	74	Жанна д'Арк	142
* Бхагаван	145	Жанна д'Арк	143
Вайделогы	13	* Жемчуг исканий	85
Вестник	27		

НАЗВАНИЕ КАРТИН	Стр.	НАЗВАНИЕ КАРТИН	Стр.
* За морями земли великия	11	Песнь о Ригден Джапо	128
* Зарево	43	Пленица	62
Звенигород	59	* Приказ Ригден Джапо	121
* Земля Славянская	38	* Приказ Учителя	61
И Мы видим	69	Победа	188
И Мы не боимся	37	Подземный народ	175
* И Мы открываем врата	28	* Помни	45
И Мы продолжаем лов	53	Портрет Елены Ивановны Рерих	51
И Мы трудимся	52	Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится	29
Китайская Стена	153	* Прокопий Праведный отводит гучу камениую	21
Книга Жизни	106	* Пророк	149
„Князь Игорь“ — Путивль. Эскиз декорации	14	* Путь	7
* Конфуций	95	Путь на Кайлас	91
Кони счастья	111	Ранние звоны	31
Кони счастья	167	Река Жизни	83
Конь счастья	12	Рерих за росписью церкви в Талашкино	23
Конь счастья	129	Рерих, портрет работы С. Н. Рериха	4
К подвигу	161	Рерих у входа в музей Рериха в Нью-Йорке	55
Купава	19	Сам вышел	71
Курул	135	Сангачелинг	93
* Ладак	179	* Саракха	157
Лампада Герою	60	Святогор	185
* Лао-Тце	57	Св. Борис и Св. Глеб	48
* Лахуль	118	* Св. Сергей строитель	25
Лахуль	159	* Святые Гости	49
Лель и Снегурочка	18	Священные пещеры	127
Лик Гималаев	113	„Сестра Беатриса“. Эскиз декорации	17
Лотос	84	Сказ о Новой Эре	130
Лунная ночь	63	* Сокровище Мира	139
* Матерь Мира	35	Сон Востока	47
* Мать Чингис-Хана	39	* Сосрадание	181
* Майтрейя	133	Спешу	171
Майтрейя Победный	132	* Старая Рига	15
Менданг Лахуль	154	Струны водопада	64
* Меч Гессар Хана	169	* Твердыня Тибета	152
Микула Селянинович	187	* Тень Учителя	109
Монастырь Бонпо	131	* Тзонг-Ка-Па	67
* Монастырь в Тибете	103	* Тибетский стан	151
Монгольский Лама	77	Тцам — Монгольские танцы	76
Мост Славы	86	* Ункрада	10
Музей Рериха в Риге	32	„Царь Салтан“. Эскиз декорации	40
Музей Рериха в Риге	33	„Царь Салтан“. Эскиз декорации	41
Настасья Микулишиа	183	„Царь Салтан“. Эскиз декорации	191
Огненные мысли	119	Цейлон	97
* Om tapī radhe hiṁ	163	* Ченрази	89
Oṅṅama	87	Чудо	9
Оттуда	173	Шамбала	126
* Охота	177	* Шекар-Дзонг	141
* Ойрот. Алтай	79	* Шри Кришна	65
„Пер Гюнт“ эскиз декорации	16	Экстаз	147
Перепутье	105	Юнг-Канг	112

Цветные репродукции отмечены *.

В странице 20, в восьмой строчке сверху вместо „отрицающего“ следует читать „не отрицающего“.